

## ABSTRACT

Title of dissertation:           LATIN AMERICAN COMING OF AGE  
NARRATIVES: A SYMBOLIC AND  
PHYSOANALITICAL READING.

Ruth Roman, Doctor of Philosophy, 2009

Dissertation directed by:    Professor Jorge Aguilar-Mora  
School of Languages, Literatures and Cultures

Childhood is a disquieting age subsequent to the inexorable exile from love. After being banned from the only boundless union of love it will ever experience, the child sets upon a relentless journey to invent her/himself. Thus, the child surmounts its first creative challenge by transposing feelings of sorrow and loss; its first self silhouette is forged from the hardships of grief. The child assimilates its loss through symbolization, and in doing so, s/he begins her/his irreversible pursuit of identity and self-definition.

This dissertation explores eight Latin American childhood narratives. The child protagonists of these stories reconstruct their world, so as to insert themselves in it. In order to achieve this, they must construct a first identity or façade through which they access their own narratives. The initial chapter focuses on three Andean boys who trial test schoolboy demeanors in and out of the school's enclosure: Timoleón Coloma (Ecuador, 1888) by Carlos Tobar; Gran Señor y Rajadiablos (Chile, 1948) by Eduardo Barrios; Los Ríos Profundos (Perú, 1957) by José María Arguedas. The second chapter explores the paternal home where three girls rehearse appearances and social behaviors:

Ifigenia (Venezuela, 1924) by Teresa De la Parra; Balún Canán (México, 1967) by Rosario Castellanos; La Madriguera (Argentina, 1996) by Tununa Mercado. The third and last chapter visits the fictional childhood of two Cuban poets. We witness the dawn of imagery creativity in the poetic identity of two Caribbean boys: Paradiso (Cuba, 1966) by José Lezama Lima and Celestino antes del Alma (Cuba, 1967) by Reinaldo Arenas.

Furthermore, each of these initial attempts at cohesive identity thrive in transition, not only because of the nature of their childhood passage but also because of the volatile social and historical landscapes these eight novels depict.

After examining the different identity constructions in childhood, the following questions can be answered: with what symbolic resources do Latin American children elaborate their first identities? Who are their role models? What symbolic processes activate when confronted with threatening events? In order to answer these questions this dissertation draws insights from the disciplines of psychoanalysis and symbolic anthropology, especially from the assertions of Jacques Lacan, Melanie Klein, Gilbert Durand and Gastón Bachelard.

LA INFANCIA: UNA CONSTELACIÓN.

(Narrativas de infancia en Latinoamérica, una aproximación  
simbólica y psicoanalítica).

by  
Ruth Román

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the  
University of Maryland at College Park in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy  
2009

Advisory Committee:

Dr. Jorge Aguilar Mora  
Dr. Sandra Cypess  
Dr. Laura Demaria  
Dr. Judith Friedenberg  
Dr. Saúl Sosnowski

**TABLA DE CONTENIDOS**

|  |            |
|--|------------|
| <b>Introducción.</b>   | <b>1</b>   |
| <b>Capítulo I: Las disciplinas de la escuela y el campo.</b> | <b>18</b>  |
| <b>Timoleón Coloma, cronista de un encierro.</b>             | <b>22</b>  |
| <b>El dolor necesario.</b>                                   | <b>28</b>  |
| <b>Ensayos identitarios.</b>                                 | <b>35</b>  |
| <b>Caída y redención.</b>                                    | <b>40</b>  |
| <b>Una mesa en extramuros.</b>                               | <b>47</b>  |
| <b>Las distintas máscaras de un papel.</b>                   | <b>51</b>  |
| <b>De la formación del huaso chileno.</b>                    | <b>56</b>  |
| <b>Un territorio feraz.</b>                                  | <b>57</b>  |
| <b>Un huaso de pura cepa.</b>                                | <b>61</b>  |
| <b>Las pruebas del héroe.</b>                                | <b>68</b>  |
| <b>De los que destrozan cosas para hacer cosas.</b>          | <b>85</b>  |
| <b>Exilio y errancia identitaria en el Perú.</b>             | <b>91</b>  |
| <b>La turbulencia bajo las aguas.</b>                        | <b>95</b>  |
| <b>El deseo de los otros.</b>                                | <b>97</b>  |
| <b>El zumbayllu..</b>  | <b>103</b> |
| <b>Una clarividencia estrábica.</b>                          | <b>106</b> |
| <b>Pasajes paralelos y ciudadanías distantes.</b>            | <b>120</b> |
| <b>Notas Capítulo I.</b>                                     | <b>337</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <b>Capítulo II: De la sala a la cocina.</b>                      | <b>126</b> |
| <u><b>Ifigenia</b></u> , la feminidad fastidiada.                | <b>130</b> |
| Imitación y mascarada.   | <b>143</b> |
| El deseo que no cesa.  | <b>148</b> |
| Por el pecado del mundo.   | <b>151</b> |
| Seductora turbiedad.   | <b>161</b> |
| <u><b>Balún Canán</b></u> o la marca de un secreto.              | <b>165</b> |
| Los disfraces del deseo.   | <b>170</b> |
| Las siete cuerdas de Catashaná.                                  | <b>175</b> |
| La llave y la clausura.  | <b>185</b> |
| En el centro de la casa: el cofre.                               | <b>191</b> |
| El tranvía que cerca la memoria en <u><b>La Madriguera</b></u> . | <b>195</b> |
| La viajera inmóvil.  | <b>197</b> |
| Por entre las grietas de un patio oriental.                      | <b>200</b> |
| Conclusiones.  | <b>218</b> |
| Notas Capítulo II.   | <b>338</b> |
| <b>Capítulo III: La grávida promesa del vacío.</b>               | <b>226</b> |
| <u><b>Paradiso</b></u> o la infancia del poeta.                  | <b>230</b> |
| Como si fuera una esponja y no un niño.                          | <b>233</b> |
| Una familia habanera.  | <b>239</b> |
| Por entre los pliegues que traspone el deseo.                    | <b>245</b> |
| La caca del huérfano.  | <b>255</b> |
| La resurrección que no cesa.                                     | <b>273</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <b><u>Celestino antes del alba o la otra cara del vacío.</u></b> | <b>282</b> |
| <b>Una vitrina de juguetes.</b>                                  | <b>288</b> |
| <b>Hanzel y Gretel.</b>  | <b>298</b> |
| <b>La galería en movimiento.</b>                                 | <b>305</b> |
| <b>La sacralidad del crimen.</b>                                 | <b>307</b> |
| <b>La luminosidad de las tinieblas.</b>                          | <b>318</b> |
| <b>Simbolización y registro.</b>                                 | <b>320</b> |
| <b>Los bordes enfrentados de la fractura.</b>                    | <b>322</b> |
| <b>La clave: la oscuridad no miente.</b>                         | <b>329</b> |
| <b>Conclusiones.</b>   | <b>332</b> |
| <b>Notas Capítulo III.</b>                                       | <b>339</b> |
| <b>Bibliografía.</b>   | <b>349</b> |

## Introducción

*No le interesa a esta investigación formular un programa o extraer unas leyes, sino ir lanzando las flechas de su propia estela y observar la constelación que de ella emana.*

Lezama Lima hablando de *Orígenes*

La infancia, ha dicho Cristina Peri Rossi, es todo lo que ocurre después del exilio. Una vez desterrado del amor absoluto, de la fusión sin barreras, el niño emprende la indetenible tarea de inventarse. Ese es el cataclismo interior al que alude su poema *Después*: “Y ahora se inicia/la pequeña vida/del sobreviviente de la catástrofe del amor: /Hola, perros pequeños, /hola, vagabundos, /hola, autobuses y transeúntes. /Soy una niña de pecho/acabo de nacer/del terrible parto del amor. /Ya no amo. /Ahora puedo ejercer en el mundo/ inscribirme en él/ soy una pieza más del engranaje. / Ya no estoy loca.”

La respuesta al cataclismo es la reconstrucción. Desde el dolor de la pérdida y en el sufrimiento del duelo, el niño elige la reparación. En su arrebato traspone la pérdida con la simbolización del objeto perdido. Éste es el nódulo del que se desprende su posibilidad creadora. La sublimación, según Freud, resulta de una renuncia exitosa que guarda un resto de pulsión de muerte, si bien esta renuncia se realiza en el duelo, el análisis infantil revela que el niño revierte su signo negativo con un resto de pulsión de vida. Atareado en su quehacer reconstructivo, el niño insiste en el aspecto creador de la posición depresiva. En lugar de reaccionar con defensas maníacas, genera el símbolo con el cual el yo es capaz de reparar el objeto perdido. Esa es su primera obra creativa, la

que contiene el dolor y todo el trabajo de su duelo. El niño asimila el objeto perdido, lo convierte en un símbolo interior, y con ello inicia su irreductible carrera identitaria.

Este trabajo emprende una expedición tras los episodios literarios en los que el niño reconstruye el mundo y para inscribirse en él ensaya una identidad primera, con la cual accede a la narrativa de su propia creación. Éste proceso es el objeto de análisis de esta tesis. Como quien va detrás del hilo de una cometa de papel y pretende seguir su trayectoria aérea, este trabajo recorre ocho novelas latinoamericanas que retratan la construcción de identidades en la infancia. Al ir conectando postas identitarias esta tesis busca dar unidad al juego de mascaradas que la infancia tienta en estos ocho relatos de crecimiento. Al cabo de la expedición esta indagación trazará una suerte de constelación que confiera sentido a su conjunto. Al igual que el pasatiempo infantil que al unir puntos previamente numerados descubre una forma agazapada, esta incursión busca dar sentido a la incoherente gravidez de la infancia que parece aguardar su revelación. Sin duda, este pasatiempo es heredero de la creatividad contemplativa con que astrólogos y navegantes juntaron astros en el cosmos para dibujar constelaciones que avivaron nuestra inclinación ávida de cosmogonías. Siguiendo el mismo gesto imaginario, esta investigación busca descubrir la figura que se produce al articular distintos episodios de crecimiento en la literatura latinoamericana. Al final del recorrido, se despliega una constelación imaginaria, donde ciertas formas literarias de la infancia dialogan luminosas y lúdicas en su fulgor.

La investigación estudia los procesos simbólicos y psíquicos que asisten a ocho personajes infantiles en la elaboración de sus identidades sociales. El análisis se detendrá en cada uno de los procesos de formación identitaria de estos niños y niñas

latinoamericanos para observar los procesos individuales e irrepetibles con los que arriban a una suerte de identidad adulta que ellos apenas perciben. Este examen sobre la *identificación* en la infancia se plantea las siguientes interrogantes a modo de hilo conductor: ¿Con qué materiales simbólicos elaboran los niños en Latinoamérica su silueta adulta? ¿Frente a qué figuras se modelan? ¿Qué procesos psíquicos deben desplegar ante los eventos que los atraviesan? Para ello, esta investigación recurre al psicoanálisis, especialmente las formulaciones de Jacques Lacan y la contribución al análisis infantil de Melanie Klein. También toma de las formulaciones de la antropología simbólica en las obras de Gilbert Durand y Gastón Bachelard. Con estas herramientas busco acercarme al personaje infantil, no para comprobar leyes o proponer tendencias, sino para percibir, en la intimidad de su latido, el deslumbramiento del que surgen las imágenes con las que atraviesa su edad. Intento capturar el instantáneo salto simbólico con el que el niño atisba su primera silueta identitaria; el momento de lúcida diferenciación en el que se percibe distinto a los demás y busca objetivar un conjunto de rasgos sociales y subjetivos que lo caractericen frente a sí mismo y a los otros.

A la manera de una bitácora de navegación, éste es un registro de la travesía por entre las imágenes que asisten en la construcción de figuras identitarias a los personajes infantiles de estas novelas latinoamericanas. Esta travesía observa las maneras en que la literatura ingresa en el imaginario infantil y los sistemas de creencias que sostienen los universos novelados.

Es oportuno admitir las interrogantes iniciales que fueron encaminando esta reflexión hacia su propósito actual. Las primeras dificultades surgieron bajo el signo negativo de lo que esta investigación no debía ser y que, gradualmente, fueron ajustando

el enfoque de esta investigación. En un principio, me aproximé a estas novelas desde su condición de Bildungsroman y desde la especificidad de los ritos de pasaje que en ellas se incluyen. Sin embargo, el “modelo”, ya sea el literario, o el antropológico, obstruía la fluidez del análisis. Su aplicación exigía que la lectura se ciñera a la estructura retórica o antropológica propuesta. De ahí surgió la idea de liberar al objeto de análisis de todo modelo; permitir que en su dilatación el imaginario infantil rompiera el borceguí del género literario o la estructura antropológica. La solución debía venir del propio personaje infantil, de su disipación en el ensueño con el que busca consolidar su imagen y su identidad propia. Para lograr aprehender y analizar las imágenes que pueblan la conciencia infantil fue necesario agudizar la observación del universo simbólico del que proceden. Las observaciones del psicoanálisis infantil y los aciertos de la antropología simbólica han sido especialmente útiles para detectar y analizar las imágenes de transición identitaria en la infancia. En cuanto se liberó al objeto de estudio de todo modelo, aquél estuvo en disposición de ser analizado para: “ir lanzando las flechas de su propia estela y observar la constelación que de ella emana”, de acuerdo con las palabras de Lezama Lima. Sacar el objeto de estudio de todo molde, observar su dilatación y holgura ha permitido que la lectura fluya con él y lo acompañe respetuosa y silente, indagando en la escucha y la observación de su vuelo.

Las siguientes interrogantes fueron perfilando el propósito y motivación de esta investigación: ¿Por qué observar la infancia en la literatura? ¿La literatura da cuenta de la esencialidad o la utilidad de la identidad infantil? ¿Por qué la novela como espacio textual para esta indagación y no el testimonio o el caso psicológico? ¿Por qué estas ocho novelas específicamente? Por último, ¿hay algo trascendente y necesario en la primera

identidad, o esta también es una construcción artificial, producto del entorno?

Empecemos por la primera interrogación:

- **¿De qué manera la literatura da cuenta de la esencialidad o la utilidad de la identidad infantil?** Sabemos que las señas de identidad son artificios del orden socio político en el que ingresamos en la edad adulta. Así también, sabemos que previo a ese orden, la red-socio simbólica nos captura desde el lenguaje en las dinámicas socializadoras de familia, lugar, origen. En la infancia tenemos percepciones pre-lingüísticas que aún acceden, a través de la imaginación, a esa etapa anterior a los artificios con los que se asigna y reconoce identidad. Por lo tanto, ¿porqué buscar los primeros trazos de identidad adulta en la literatura y no en el testimonio o las historias clínicas registradas en el análisis psicológico? La respuesta viene de la profunda libertad y sutileza con que la literatura elabora sus imágenes. En lugar de inmovilizarlas para clasificarlas y exhibirlas en su fijeza, busca visitarlas a través de la experiencia lectora. Es decir, los métodos de la literatura se afilian con la naturaleza de lo imaginario que es el campo en el que habita mi objeto de estudio. Busco acompañar a los personajes infantiles en sus operaciones imaginarias. Quiero acercarme a las imágenes de la infancia, seguir su dinamismo desde el momento en que se conciben en la conciencia del personaje hasta que, rebullendo con las circunstancias y eventos de su proceso identitario, se plasman en una silueta que da consistencia e identidad. Luego de juntar, hilvanar y ensartar la suma de episodios, imágenes y procesos de auto definición visitados en este recorrido, aspiro a extender el manojito de estampas aquí reunidas para ver, en el conjunto de sus identidades primeras, los temas y resonancias con los que ingresan al conglomerado de la imaginación universal. Descolgaré uno a uno los ensueños de la

infancia: la casa paterna, el padre, el campo, el despertar del deseo, los enigmas del juego, la madre, la muerte temprana, las pasiones sin nombre para contemplar la figura que en su conjunto dibujan.

Considerando la sutileza del objeto de análisis, no es oportuno encarar estas novelas en su totalidad. Es necesario afinar la lectura en aquellos episodios específicos y privilegiados en los que ocurren las secretas transiciones de la infancia. El acercamiento a esos episodios privilegiados no estará mediado por un instrumento teórico que sujete el sugestivo vuelo de la fantasía de los personajes infantiles aquí convocados. Las imágenes que surgen en la elaboración identitaria de estos personajes infantiles requieren de una lectura atenta al ritmo de su expansión, a los requiebros de su veleidad o a la violencia de sus giros. Esta lectura debe percibir el instante en el que los personajes racionalizan y definen las imágenes, símbolos y ritos con los que ingresan en la gravedad del juego de la identidad. La tarea es ver cómo los personajes infantiles acceden a la autoconciencia, cómo consolidan su imagen y su identidad. No está demás advertir que por episodio de crecimiento entiendo una situación o evento en el que convergen elementos que usualmente no se encuentran. La inaudita coincidencia de elementos incongruentes produce un evento. Es así que busco el evento en tanto escenificación del íntimo cataclismo que da lugar al primer intento por definir la identidad. Los episodios de crecimiento de las seis primeras novelas son fácilmente detectables, sin embargo, en las dos últimas este fenómeno tiende a difuminarse, haciendo de esos episodios algo difuso, imprecisable, reiterado y cíclico en su vaguedad.

**¿Por qué observar la infancia en la literatura?**

La infancia como representación social y simbólica es un objeto histórico-social. Como categoría poblacional responde a la necesidad demográfica de ciencias recientes como la sociología y la psicología. La historia indica que los niños no siempre fueron objeto de análisis social o representación estética. La inclusión histórica de la infancia en la representación social incidió en la manera en que las edades se miraron entre sí y se concibieron como etapas de mejoramiento o decadencia de la plenitud del hombre.

La representación contemporánea del niño se origina en ramas paradójicamente similares cuyas aplicaciones son contrarias. San Agustín y Sigmund Freud consideraron al niño como: “cuerpo del pecado” el primero y; “perverso poliforme” el segundo. Desde esta perspectiva el niño, en tanto cuerpo impertinente en el orden social adulto, debía ser intervenido. Según la perspectiva agustina esta intervención sería a través de la contención de los vicios que habitan al niño; y en la formulación freudiana, a través del desarrollo de los recursos que habilitan la socialización del infante. Para San Agustín el niño es un ser imperfecto que evidencia la huella del pecado original: “si los dejáramos hacer lo que les gusta, no hay crimen que no cometerían” advierte en *La Ciudad de Dios*. Extrayendo la carga moral o legalista del filósofo de Hipona, Freud coincide al destacar la inagotable fuerza deseante del niño. Claro que, justamente, esta fuerza que San Agustín no sabe nombrar y condena como inclinación al mal, es la que, en la formulación freudiana, le otorga al niño, en tanto ser deseante, visos de inagotable humanidad. De todas maneras ambas postulaciones oponen la infancia y la adultez como extremos que se eluden. Precisamente, esta investigación busca los instantes de transición entre estos mundos distantes.

No se debe soslayar el aporte del racionalismo en la representación de la infancia. René Descartes concibe la infancia como etapa superable, en tanto el raciocinio en el niño aún está sofocado por el equívoco. Mientras las facultades estén al servicio de las necesidades corporales inmediatas, nos llevarán al error. Por lo tanto, el adulto, como quien se alivia de un mal, ha de deshacerse de todo vestigio infantil. Jean Piaget refuta esta afirmación al postular que esa serie de “equívocos”, como los llamaba Descartes, son necesarios a la conciencia adulta, en cuanto la reorganización de esos equívocos da lugar al pensamiento.

En el ámbito jurídico el siglo de la luz abre un espacio nuevo en el que se inscribe la infancia en la sociedad. La promesa de igualdad que la Ilustración propone a Occidente se extiende a la infancia en tanto preámbulo de la ciudadanía. Junto con los conceptos de igualdad y felicidad que se ofrece a los adultos, surge la promesa de un futuro de igualdad e independencia para la infancia. El *Contrato Social* de Juan Jacobo Rousseau sostiene que la crianza del niño debe estar rematada con la entrega de su libertad. El ideal pedagógico desarrollado en el *Emilio* invita a educar al niño a condición de preservar en él su libertad natural. La educación no debe crear el hábito de la esclavitud a la voluntad ajena, es preferible que el niño aprenda muy poco o muy despacio, a que renuncie a su voluntad y libertad. La insistencia en la libertad del niño cambia la dinámica familiar. En tanto la subordinación del hijo ya no es perpetua con respecto a los padres, el niño sabe que, una vez llegada la edad adulta, gozará de la misma independencia que éstos. Con ello se ha igualado en naturaleza al hijo frente al padre. Además, Rousseau invierte el lugar del error y el vicio al afirmar que “el niño

nace inocente hasta que la sociedad lo corrompe”, con lo que su postulado separa aguas con las anteriores concepciones de la infancia que sostenían lo contrario.

Sin embargo, el niño como lugar del pecado y del error o el niño como *tabula rasa* en el que el adulto inscribe conocimiento son las nociones que prevalecen en la cultura *adultocéntrica* que privilegia la razón sobre la imaginación. Bajo esta perspectiva, el niño no está capacitado para la libertad. Estas representaciones de la infancia han definido las maneras en las que el niño ingresa en el espacio socio simbólico y las condiciones en las que establece su relación con los fenómenos de la naturaleza y de la cultura.

Esta investigación busca adentrarse en la lucidez del niño y percibir los instantes en los que busca definir su imagen. Quiero detenerme en las batallas que atraviesan al niño en su paso de la libertad pre-simbólica hacia la condición de infancia *reformable* que le asigna la sociedad. Busco detectar las operaciones simbólicas con las que el niño sujeta sus impulsos y leer en sus *equivocos* los aciertos con que organiza su mundo y ensaya una identidad que da centralidad a la narrativa de su yo. Además, este recorrido lee en las narrativas de confección identitaria la evidencia que desmiente esos retratos que concebían a la infancia como etapa ingenua, incompleta o equivocada. Bajo esta clave de lectura, la literatura que ingresa en la conciencia infantil permite revertir el signo negativo del error o el vacío con esa positividad con que la infancia abre caminos hacia la comprensión de lo humano y sus posibilidades.

- **¿Por qué el género novela, y por qué estas ocho novelas?**

Si bien, como ya se ha anotado, este trabajo busca detectar, en los episodios específicos, las transacciones identitarias, no por esto prescinde del hecho que esos

episodios ocurren dentro del universo narrativo de la novela. ¿Qué efectos tiene sobre esta lectura el hecho que los episodios en los que se detiene estén insertos en una novela? ¿De qué manera el marco de la narración incide en la postulación específica de esa lectura? ¿Por qué novelas y no cuentos o ensayos o testimonio o casos de análisis?

La novela, en tanto esfuerzo por crear un orden interpretable en el caos de la vida humana, es el marco legítimo en el que su autor engarza la nubosidad del proceso identitario de una conciencia infantil. La novela, como forma narrativa, despliega el entramado estructural que posibilita las negociaciones psíquicas en las que se debate la infancia en su intento por ingresar en esa trama socio-simbólica representada. La novela cumple, en mayor o menor medida, según el caso, la función monumental de recrear los sistemas de creencias o los valores de la sociedad que retrata. Intercalada en la textura de la novela se distinguen las mitologías, las creencias que sostienen y cohesionan ese universo ficcional. Sobre el fondo de ese paisaje imaginario surge y contrasta el desafío del protagonista que busca hollar con su marca identitaria la superficie del entramado simbólico social. Acorde con su impulso creador de mundos, la novela propone y entrega un contenido filosófico en el que ese mundo es posible, y su trama desarrolla las acciones que esos principios conciertan. Es decir, la novela ofrece un conjunto de supuestos que dan sentido al universo ficcional que propone y sus personajes actúan en consonancia o disputa con esos conceptos fundamentales de la existencia. Específicamente, la novela de crecimiento es el plano extendido sobre el que el protagonista niño organiza sus esquemas socio-simbólicos y ahí radica su potencia coral y su contrapunto individualizante.

Más aún, desde una lectura lacaniana del texto, busco en la novela de crecimiento el contrapunto que surge entre la hipótesis que sostiene su universo ficcional y el trazo con el que el personaje infantil dibuja la silueta enigmática de su psiquis infantil. Es decir, la clave que guía esta lectura no está en el conjunto de la novela, sino en los conflictos simbolizados –a través del lenguaje poético- que resultan estructurales a la psiquis infantil. Me interesa observar el mapa que la novela despliega, seguir la ruta y mirar los cruces, giros y juegos intersubjetivos de sus personajes. En su contraste busco percibir el otro mapa, el de las batallas interiores de los personajes niños aquí convocados.

No se busca en la novela una explicación de la psicología de los personajes. Por el contrario, interesan sus puntos de oscuridad, los silencios que embozan un secreto, al tiempo que provocan el desnudamiento de su enigma. En este sentido la novela de crecimiento, en su forma, o, más bien, en las sombras que dentro de ella se ocultan, se muestra proclive a resguardar, no los rasgos tipificantes de las identidades en gestación, sino las maneras de su proceso. La novela de crecimiento, como estructura, habilita un espacio donde aquello que aún no tiene forma, pero late dentro de ella, aguarda inminente y silencioso la lectura detenida y atenta para brotar al encuentro de una forma que de otra manera permanece oculta y palpitante entre sus líneas. Hay que recordar que el problema básico del objeto que busco, a saber: “la primera y naciente silueta identitaria de un niño” es que no tiene forma; frente a esta dificultad cabe la pregunta: ¿cómo dar forma a aquello que percibo en su potencia y seducción, pero que desconozco? Quizá ahí radica la ventaja estratégica que la novela ofrece: sólo dentro de su universo estructurado es posible darle contorno a un enigma; y verlo caminar, actuar y confirmar o negar la

forma o silueta que nuestra lectura le ha dado. Esto, aunque no es la solución de ese enigma, porque resolverlo sería encerrarlo en una fijeza, es la posibilidad lúdica de una lectura que va trazando líneas por entre puntos del enigma para ver brotar una silueta lograda. Son estas las lecturas que ensanchan, iluminan y extienden la fuerza palpitante de una novela y dan respuesta a su única demanda: una lectura que dibuje, trace y escriba junto a ella.

### **¿Por qué estas ocho novelas?**

En este punto parece fundamental explicar la pertinencia de las postas de este recorrido por entre la construcción identitaria de algunas infancias en Latinoamérica. En el primer capítulo este trabajo visitará la construcción identitaria de tres niños andinos, modelados a través de los muros de la institución escolar. Buscaré los episodios de crecimiento en: Timoleón Coloma (Ecuador, 1888) de Carlos Tobar; Gran señor y rajadiablos (Chile, 1948) de Eduardo Barrios; Los ríos profundos (Perú, 1957) de José María Arguedas. El segundo capítulo busca adentrarse en la intimidad de la casa familiar y descubrir las formas identitarias de tres niñas que se agitan en su regazo. Visitaré Ifigenia (Venezuela, 1924) de Teresa De la Parra; Balún Canán (México, 1967) de Rosario Castellanos y La madriguera (Argentina, 1996) de Tununa Mercado. Finalmente, el tercer capítulo indaga en el vacío palpitante que antecede al nacimiento de la imagen, con el que inventan una identidad dos niños del Caribe. Para ello acudo a Paradiso (Cuba, 1966) de José Lezama Lima y a Celestino antes del alba (Cuba, 1967) de Reinaldo Arenas. Este amplio abanico cubre Latinoamérica desde el Caribe hasta el Cono Sur y su espectro temporal se abre entre el final del siglo XIX y la segunda mitad del XX. Sin embargo, ni la cronología ni la geografía han sido los factores decisivos en

esta selección. Aunque es verdad que la diversidad de tiempos y espacios que esta colección despliega han sugerido más de un camino de análisis, no han definido su enfoque. Por entre la diversidad de los universos y temporalidades que esta colección despliega hay un motivo sugerente que atraviesa a todas estas narrativas. Ese motivo reiterado en cada una de estas novelas es el de la transición, presente, no sólo en el proceso de crecimiento de sus protagonistas, sino en las formas cambiantes, o momentos de inestabilidad que sus paisajes sociales y simbólicos plasman. Timoleón Coloma evoca la urgencia por construir una nacionalidad tras la frenética desbandada que puso al borde de la desaparición al Ecuador en 1859. Gran señor y rajadiablos se ubica en el momento liminar en el que se enfrentan las maneras feudales de la autoridad del patrón en el campo y la expansión de la ley nacional a todo el territorio chileno en las últimas décadas del siglo XIX. Los ríos profundos avanza sobre la tensa calma que presagia la violencia con que las fuerzas del orden responden a un levantamiento indígena en el Perú: es el vaivén que ha marcado las maneras del poder y el temor en la historia reciente del país. Así también, la tensión en Ifigenia se concentra y agita en la clausura impuesta por la tradición hispanista y criolla, mientras los aires de modernidad surcan veloces las calles de una Caracas petrolera. La perspectiva que escoge Balún Canán se agazapa en la mirada de una niña sin voz que mira en silencio el advenimiento de un nuevo tiempo, en el que las reformas introducidas durante la presidencia de Lázaro Cárdenas amenazan la desaparición del autoritarismo que su familia impone en sus tierras de Chiapas. El campo de acción de una familia cordobesa en La madriguera se repliega, según las fuerzas invasivas del peronismo oficial van ganado una a una las cuadrículas del tablero nacional de la Argentina de la década de 1940. En cambio, las novelas recogidas en el

capítulo tres evaden un asentamiento histórico en las transiciones simbólicas de sus protagonistas. Si bien Paradiso se refiere, brevemente, a los años finales del gobierno de Machado, insiste en trasponer la historia con el vuelo en el que la poesía y la erudición ascienden para evitar el suelo cotidiano. Finalmente, Celestino antes del alba evita tocar un suelo referencial y se abre hacia la esfera imaginaria que anuncia el nombre estelar de su protagonista. La narración rampante apenas toca la anécdota de una familia campesina en el interior de la isla antes de la revolución de 1959.

El primer juicio que marcó esta elección fue la riqueza de los textos al enfrentarse a una lectura crítica. Otro rasgo característico que comparten estas novelas de crecimiento se percibe en el ritmo de la narración. Es un ritmo que sugiere el letargo con el que el tiempo de la infancia parece detenido. En él los espacios simbólico-sociales como la escuela, la casa, el ensueño, modelan las siluetas con las que el niño juega a inventarse una identidad funcional en su pasaje hacia la vida adulta. El tiempo detenido por el aburrimiento y el tedio es el terreno fértil para la imaginación. A la manera en que Bachelard, en La poética del espacio, celebra el aburrimiento del niño, este trabajo va detrás de ese tiempo muerto para descubrir ahí la vivacidad de la infancia: “Es bueno, es sano que un niño tenga sus horas de tedio, que conozca la dialéctica del juego exagerado y de los aburrimientos sin causa, del tedio puro”. (47) sostiene Bachelard. Bajo este criterio, los escolares del primer capítulo acuden a este coro desde el tiempo detenido en la clausura de un aula escolar; las niñas domésticas del segundo capítulo habitan el vacío de las horas de confinamiento en la quietud de la casa familiar; y las delirantes subjetividades del tercer capítulo habitan la interioridad inmensa del chico que sueña en el vacío. Sólo en ese tiempo muerto ocurre la confusa dilucidación de su entorno, lo que

habilita al niño para que instrumente su identidad como respuesta a la nubosidad del mundo. Al igual que la forma de la novela propone la estructura y los límites en los que los personajes ensayan sus formas, así la escuela, la casa y el ensueño son las estructuras en las que esta lectura emplaza a los personajes de la selección. Busco observar las respuestas a esos espacios estructurantes: la conformación o rechazo con que la singularidad de cada niño y niña responde.

El propósito que da sentido a la agrupación de estas novelas puede formularse así: las formas identitarias que surjan de esta muestra deberán sugerir una forma más grande que sus particularidades. Su reunión en un cuerpo sugerirá una forma o constelación que despliegue el imaginario de la infancia en Latinoamérica. En el contraste de sus episodios de crecimiento se percibirá los modos de negociación que comparten estas identidades para insertarse en el entramado socio-simbólico de la región. Cabe esperar que cada una de estas figuras identitarias, desprendidas de su pródigos letargos, y del espacio que las contiene, vayan lanzando las flechas de su propia estela, y que esta lectura, al unir los puntos de su encuentro, permita observar la constelación que de ella emana. Será una constelación que insinúe, grávida y traviesa, la intensidad del juego identitario en Latinoamérica.

- **Finalmente, ¿la primera identidad es la verdadera, la esencial, o ésta también es una respuesta al entorno?**

Detrás de la pretensión de buscar en la infancia el primer gesto identitario se oculta la idea de que en la primicia de ese gesto se preserva una verdad que luego será traicionada; o la noción de que esa identidad primera conserva una autenticidad primigenia o esencial. Esta idea se origina en el naturalismo religioso que representa al

niño como brote inocente de una naturaleza creada. Esta búsqueda no pretende regresar a un lugar primigenio ni esencial; busca acercarse a la psiquis y simbolización de la infancia con la confianza de que ahí hay claves de lectura que dan un sentido nuevo al proceso identitario de ese personaje niño. En esas claves busco re-significar las relaciones, tanto de cada uno de los protagonistas infantiles con su medio, como del conjunto de sus búsquedas identitarias.

El primer ensayo identitario en algunas sociedades está marcado por ritos de pasaje que escenifican la noción antropológica según la cual el neófito, por su condición liminar, debe ofrecerse como espacio vacío, una hoja en blanco o *tabula rasa* en la que los adultos de su comunidad inscriben el conocimiento y sapiencia del grupo al que pretende ingresar. En muchas culturas en estos ritos intervienen trabajos y humillaciones -en ocasiones de carácter fisiológico- a las que se somete al niño para borrar o destruir su condición o *status* anterior. Con el sometimiento y la humillación que el rito exige, se busca una experiencia de humildad que habilite al joven a manejar los privilegios y responsabilidades que su nueva condición le ofrece. Como ya se mencionó antes, la aplicación de esta estructura encauzaría los procesos identitarios para que se adscriban a las etapas y postulados de esos ritos y corroboren o desestabilicen sus principios. En todo caso, la legitimidad de los hallazgos estaría mediada por la inevitable mecánica de esa comprobación. Por lo tanto, si bien ciertos elementos del ritual de pasaje nos han sido útiles, esta lectura indaga fuera de su estructura.

Lacan sostiene que construimos la realidad desde coordenadas fantasmáticas con las que nos movemos por entre una construcción de la que hemos borrado el recuerdo de nuestra autoría. Una de esas coordenadas, sin duda la que sirve de eje de nuestra

experiencia empírica, es la identidad. Al estar construida por fantasías que se fabrican desde la infancia considero importante, e interesante, ver desde qué coordenadas fantasmáticas los personajes infantiles de este *corpus* construyen sus identidades para deambular por entre una realidad que perciben como dada. Para ello me sirvo del psicoanálisis, la simbología, y la retórica como instrumentos útiles para leer los episodios textuales en los que busco descubrir los perfiles iniciales de estas identidades ficcionales.

Por último, este trabajo rinde homenaje al libre deambular de las imágenes que la infancia ampara. La riqueza y profundidad de sus hallazgos perturba la cuestionable conquista adulta de la razón. La infancia desafía esa mirada unívoca que decreta ver las cosas y los seres bajo una sola figura. Denuncia la estrechez de la mirada que esclaviza al mundo bajo una sola apariencia, siempre la misma. La imagen del mundo que el niño guarda reniega, como el criado vestido con librea, de la apariencia fija con la que ha de presentarse ante su amo. La infancia sabe que los seres y las cosas están cruzados por la ambigüedad y la transformación. Al crecer, el niño ha de asomarse a una realidad convenida en la que adquiere una seguridad, un respiro de la ambigüedad y confusión de la infancia, pero que bien pronto decae en pereza y engendra al más inesperado de sus enemigos: la certeza. Los niños y niñas de esta colección, educados, en la escuela o en la casa, precisan capturar una imagen para sí, una esencia o “fuerza” que los encierre en su forma –en una sola-; con ello pierden para siempre su campo de sorpresa, olvidan la danza en que vivían hasta entonces, celebrando la multiplicidad de sus rostros con los que brincaban en la interminable gravidez de la imaginación.

## Capítulo Uno

### Las disciplinas de la escuela y el campo

*De niño eres pequeño, vives en un país  
de gigantes y no tienes ningún poder.*

Margaret Atwood

Este primer capítulo visita la infancia de tres niños en los Andes en su condición de escolares. De acuerdo con la vulnerabilidad que el epígrafe sugiere, esta institucionalización le viene impuesta al niño desde un poder incontrastable. Las narrativas aquí incluidas sugieren una libertad primordial que la escuela suspende. Partiendo de perspectivas distintas, la escolaridad de estos tres personajes en los Andes coincide en un postulado común: el niño es libre hasta que la institución educativa, en aras de su mejoramiento, lo encierra. Esta realidad se actualiza en las estructuras sociales que estas narraciones retratan, y brindan una veta para el análisis que emprendo. La escuela como espacio ficcional entrega un mural de la infancia cautiva; su territorio se ofrece como laboratorio social en su inevitable vocación determinista. La escuela retratada en estas narraciones anticipa el futuro demográfico de las sociedades que pinta. Uno de los retos que enfrentan las sociedades mestizas en las que se educan estos tres escolares andinos es la búsqueda de una fórmula, ya sea cívica o religiosa, con la que modelar la ciudadanía. La mecánica escolar se muestra eficaz para encauzar a la infancia en los moldes de rendimiento y obediencia que el Estado requiere de una ciudadanía dócil y productiva. Sólo así, sometido a un sistema que constantemente

vigila y evalúa su rendimiento y conducta, el niño acatará, en el futuro, las demandas de restricción y orden que la ciudadanía requiere.

Este primer capítulo se propone visitar los episodios de crecimiento de tres escolares en novelas escritas en la región andina: Timoleón Coloma (1888) del ecuatoriano Carlos Tobar; Gran señor y rajadiablos (1948) del chileno Eduardo Barrios y Los ríos profundos (Perú 1957) de José María Arguedas. Este acercamiento a la infancia desde la perspectiva del escolar busca indagar en los procesos con los que el niño ensaya y se apropia de una identidad instrumental en sus primeras negociaciones con el poder. El niño, recluido dentro de los muros de la escuela, lidia con la especificidad de su condición para construir una identidad posible que lo habilite a dialogar con los “gigantes”, ya que intuye que sólo así tendrá injerencia en las luchas que lo atraviesan y que lo constituyen. La escolaridad inscribe sus peculiares efectos en el imaginario infantil y condiciona las operaciones simbólicas con las que busca liberar su encierro. Quiero detenerme en los episodios de crecimiento de estos escolares, en el momento en que se conciben como sujetos del poder, se agitan o acomodan en la estrechez de su férula y esgrimen una respuesta que inicia su proceso identitario. Los muros de la escuela, que el niño quisiera derribar, determinan, además de la forma de su libertad, los dominios que aquél instrumentaliza en la silueta identitaria que ensaya en su interior.

La escuela impone normas que estandarizan la vida social. Sin embargo, es ahí precisamente donde estas narrativas de crecimiento retratan las primeras manifestaciones de la individualidad que resiste la uniformidad y evidencia la irreductible singularidad del hombre. Los escolares aquí reclusos, en el contraste entre el encierro en la escuela y la vacación o respiro en el campo presentan un muestrario de los ensueños del recluso.

Con las imágenes migrantes de la casa paterna, la extensión ilimitada del campo, las claves secretas del juego, la agitación inconfesable del deseo, la madre inalcanzable, las grietas que la muerte descubre, rompen el cautiverio de las aulas y despejan su oscuridad. Este capítulo ingresa en los muros de la escuela y busca ver dentro y fuera de ellos las figuras simbólicas con las que estos escolares buscan filiación; las relaciones intersubjetivas que perfilan su silueta y los eventos que precipitan sus episodios de crecimiento. Como ya se ha mencionado antes, las herramientas que asisten a esta lectura son el psicoanálisis, la simbología, y la retórica que serán empleadas como miradas cruzadas sobre los episodios textuales en los que busco descubrir los perfiles iniciales de estas identidades ficticiales.

Retomando el poder de los “gigantes” que el epígrafe menciona, estas infancias en los Andes están condicionadas por una realidad adulta que naturaliza su condición. Con esto, además de objetivarlos en el contexto nacional que estas novelas discuten, el poder brinda a la subjetividad infantil un molde identitario en el que ésta se debate por calzar o liberarse de él. El niño, sujeto bajo la dominación de sus mayores, tiende a pensar, o más bien fantasear, que su situación cambiaría con la desaparición de sus opresores, porque esto significaría el fin de su dominio. Lo que no tiene en cuenta esta fantasía es que, junto con la desaparición de sus educadores, no sólo su situación de aprendiz se desvanecería, sino, y más aún, la percepción que sobre sí mismo ha condicionado tal aprendizaje; ya que éste existe únicamente circunscrito a las señas de identidad, resultantes de las condiciones que lo constriñen.

Los niños capturados en la institución escolar naturalizan muy pronto las señas de identidad que el orden socio político, en el que han ingresando, les entrega; y con el

olvido de ese primer artificio adelantan un primer gesto hacia la edad adulta. Sin embargo, en su pasaje por la escuela fusionan los artificios recibidos con un saber previo a ese orden: vestigio anterior al ingreso en la red socio simbólico del lenguaje y en las dinámicas socializadoras de familia, lugar, origen. Busco acercarme con cautela a los instantes lúcidos en los que estos aprendices aúnan sus percepciones pre-lingüísticas, a las que aún acceden a través de la imaginación, y las inscriben en los artificios con los que se les asigna y se les reconoce una identidad.

La silueta identitaria de estos escolares andinos se va cincelando en los conflictos primeros que los enfrenta con la autoridad, la sexualidad -propia y ajena- y las primeras experiencias con la muerte. Estos eventos los impelen a buscar una forma identitaria con la que instrumentar su respuesta a la desafiante complejidad del mundo. La identidad de estos tres escolares andinos se perfila tras el manejo o negociación con el poder, la sexualidad y el contacto primero con la muerte. En la contigüidad de estos tres aprendices este capítulo busca leer, en algunos episodios significativos, la singularidad de sus respuestas identitarias. Más aún, busca, en el contrapunto entre la nostalgia de una libertad perdida y los muros que despiertan esa ensoñación, el dibujo con el que estos niños, dentro y fuera del encierro escolar, diseñan las estrategias de sus batallas interiores y preparan la monumental campaña con la que enfrentan a los “gigantes” de su cautiverio infantil.

Una vez más cabe señalar que no busco respuestas en el cuerpo integral de estas novelas, busco conflictos silenciados por la narración que, a través de las simbolizaciones del personaje infantil, revelan el mapa de sus debates interiores donde éste forja las uniones que ajustan su armazón identitaria.

## Timoleón Coloma, cronista de un encierro

*La escuela es la prisión de la infancia.*

Timoleón Coloma

Timoleón Coloma (1888), una novela breve de Carlos Tobar, (Quito, 1853-1920) relata los años de crecimiento de su protagonista que transcurren en el encierro de un colegio de pupilos en Quito. Carlos Tobar, al igual que Timoleón, se educa con los jesuitas durante los años posteriores a la crisis secesionista que puso al borde de disolución al Ecuador de mediados del siglo XIX. El Ecuador en el que creció y se educó Tobar era el de la nación constantemente amenazada por la desintegración. Las primeras décadas de vida republicana del Ecuador estuvieron marcadas por esas mismas fuerzas disociadoras que antes habían disuelto la nación grande soñada por Bolívar. En 1859 - cuando Tobar tenía 6 años- distintas facciones políticas se enfrascaron en confrontaciones regionales, caudillistas e ideológicas que estuvieron a punto de hacer desaparecer al Ecuador como país. Tras la crisis la vida republicana transcurrió bajo el régimen católico, positivista y autoritario de Gabriel García Moreno, quien gobernó durante los siguientes quince años entre 1860 y 1875. La novela recorre un período igual, al dar noticias del crecimiento de Timoleón entre sus seis y veintiún años, etapa que el texto recorre a grandes zancadas hasta llegar a la edad legal de su protagonista para adquirir mayoría de edad en el Ecuador de entonces.

Los años del período “garciano” transcurrieron aún conmocionados por la crisis que evidenció la frágil unidad geopolítica de la nación. El contrapunto de unidad,

forzada por García Moreno bajo los principios del catolicismo como requisito de ciudadanía y norma última a la que se sometía la Constitución de la República, fue bienvenido por algunos sectores de la población y mal visto por otros. Ya en 1855, cinco años antes de llegar al poder, en una de las cartas incluidas en Sociología y Política Moral de Belisario Quevedo, García Moreno escribe: “La instrucción de la juventud en las universidades, colegios, facultades, escuelas públicas y particulares será, en todo, conforme con la doctrina de la religión Católica” (54).<sup>1</sup> La línea política conservadora instalada en el poder con García Moreno utilizó el catolicismo, especialmente en la educación, como fuerza de cohesión como uno de los pocos vínculos de la nacionalidad ecuatoriana.

El internado de Timoleón es paralelo al momento en que la nación es sometida a la obligación moral de existir bajo una norma religiosa única que no admitía opciones; un deber ser sin saber por qué, ni para qué. Así como el internado/reclusión de Timoleón se proyecta hacia la configuración de una ciudadanía que no siempre tiene sentido para él; del mismo modo la nación sometida al régimen de una rígida catequesis debía aprender a ser nación para serlo, sin saber bien su propósito o destino. Siguiendo esta pauta, Timoleón Coloma se ofrece como la crónica que sigue la construcción del niño como objeto del poder a la vez que objeto del saber, entendiendo que estos campos no son susceptibles de distanciamiento. Timoleón es adiestrado como escolar en la pedagogía verbalista, trasmisora de conocimientos y representaciones. Timoleón aprende lo que, y de la manera en que, el poder se lo permite. Para él, sujeto estandarizado por la institución clasificatoria, no es posible saltar casillas e indagar en otros ámbitos fuera de sus asignaciones. La noción de libertad que acaricia el personaje

es la del emigrante que sueña con otros paisajes en donde reinventarse. A la manera del reo que sueña con la partida, Timoleón al cumplir los veintiún años exclama con cierta ironía:

El ansiado cumplimiento de los veinte y un años, edad en la cual, conforme a la Constitución de la República del Ecuador, el hombre es apto para ejercer los estupendos derechos de la ciudadanía. Verdad que para poco o nada le sirven al ecuatoriano los tales derechos, si no es para votar de tarde en tarde en pro o en contra de candidatos de antemano electos por el Gobierno; pues sabido es que en las buenas de las Repúblicas la única persona que tiene derecho de representación y de elección es el señor Presidente (...) verdad que de la patria potestad sólo se pasa a la potestad de la patria, y se adquiere el derecho de morir en las calles el día de una revuelta eleccionaria, o de alojarse gratuitamente en el panóptico (...) ninguna satisfacción me ha complacido tanto como la de llamarme a mí propio “ciudadano” y pensar que podía casarme a mi albedrío, ser elegido diputado o irme de la casa paterna y vivir, si se me antojaba, en la Patagonia” (129).

Timoleón ha incorporado vívidamente la fragilidad de la integración nacional forzada bajo la férula de una normatividad formalista: de ahí la desconfianza que las instancias de participación ciudadana le despiertan. Sin embargo, Timoleón guarda una percepción cívica de la libertad, sobre todo en tanto posibilidad de emancipación de esas instituciones normativas. Al parecer la mayor satisfacción para Timoleón es la posibilidad de abandonar la casa paterna –representación de la patria, de su tutela y de sus

fronteras, como si el personaje anhelara salir fuera del lugar de ciudadanía en el que su mayoría de edad le habilita a participar. Por ello, el personaje, en cuanto traspasa el umbral de la escuela capitalina, –centro del poder político- sale a estudiar a Provincias, sin determinar exactamente su locación. Le basta con que esté lejos de la ciudad.

Así también la vida del propio Carlos Tobar transcurrió fuera de las fronteras patrias: al término de su carrera diplomática en Chile, Argentina, Brasil y, tras el asesinato de Eloy Alfaro en 1912, se radicó en Barcelona hasta el final de su vida en 1920.

La novela, reticente a consignar posturas políticas, se presenta como un retrato de costumbres de la época. Territorializa su enfoque en la transición entre una infancia regimentada por un control absoluto, y una vida adulta cruzada por la corrupción, frente a lo cual sus páginas finales invitan al retiro en la vida familiar.

### **La sujeción de la infancia en los Andes**

El relato irónico de Timoleón acusa, con humor y ligereza, los males inevitables que le impone el sistema educativo. Su relato arranca con la tristeza de verse desprendido de la madre para ingresar en la violenta sociedad escolar. En la divertida enumeración de sus contrariedades, el narrador, protagonista de su historia, se ríe de sí mismo mientras se debate entre la denuncia de la brutalidad con la que se le educa y la celebración de la regla que lo constriñe. La realidad de Timoleón se retrata desde la ambivalencia que complejiza su mirada de escolar que sufre, se agita y termina, no sólo por aceptar, sino alabar la regla que lo violenta. En la pretendida objetividad de su relato se evidencia el debate entre admitir y rebatir el orden impuesto y es ahí donde asoma

patológico e inevitable el sesgo amor-odio con el que construye su realidad. Lacan define el ingreso en el orden simbólico no como objetivo ni subjetivo, sino precisamente como el orden de la intersubjetividad. En su necesidad de configurarse como sujeto –en este caso sujeción paralela a la nación en desbandada-, Timoleón es objeto de una represión cuya demanda nace en él. El relato sugiere entre líneas que el paso hacia la vida adulta se da a condición de que el niño domine su propio deseo. Y para que este deseo triunfe el sujeto debe estar amenazado por la disolución. Es decir, una condición para que el niño crezca es su propio enfrentamiento contra sí mismo –entendido como su deseo-. Por lo tanto, según esta formulación, desear, o hacer deseables, las condiciones de la propia subordinación es lo que requiere el niño para valer sobre sí mismo y dejar atrás el confuso desorden de la infancia.

La brevedad, casi esquemática, de la novela abre espacios en blanco por donde se cuelan los extensos silencios en los que su estructura se ofrece como el esqueleto de una novela totalizadora que nunca llegó a ser, y cuya posibilidad latente queda como proyecto, no fallido, sino pendiente. Esta parquedad y premura se lee como un gesto paralelo al de la nación que bosqueja su proyecto sin jamás concluirlo, y que al ser increpada por sus falencias podrá siempre escudarse en su estatuto de intento, que no pretende ser final.<sup>2</sup> Siguiendo esta dirección es pertinente leer en el relato de Timoleón no sólo lo que se menciona, sino también lo que este retrato irónico de la infancia de su tiempo calla.

Cabe proponer una lectura de lo que se deja fuera, lo que no se escribe, pero se sugiere en el silencio. En esta línea de lectura lo primero que salta a la vista es la poca hondura de los personajes: los padres son una sombra apenas insinuada, de los hermanos

no se registra ni el nombre y los condiscípulos se presentan como conjunto tipológico. El propio relato admite que hay una novela totalizadora y generacional que puede ser escrita siguiendo las líneas que confesadamente ofrece: “te cedo mis apuntes, tanto más desinteresadamente cuanto la cesión me salva de las tentaciones de gastar el dinero en imprenta” (131).

Esta lectura busca reflotar la preponderancia de lo que la narración elude, detenerse en los baches que los llamados “apuntes” de la novela esquivan y sumergirse en los episodios que cimentan esta narrativa de crecimiento. En las falencias, en las huellas de los fracasos y las ausencias inscritas en los silencios, este análisis detecta lo impronunciable que estas memorias de infancia acotan y rastrea en los lapsus del narrador protagonista los dramas de su conformación identitaria. Al leer lo que reposa en la contra faz de las memorias de escolar esta lectura busca acometer el núcleo más íntimo del deseo de una identidad narradora que, desde una ansiada fijeza, evita buscarse a fondo y sólo “apunta” las coordenadas de su conformación.

Timoleón deja la casa paterna a los siete años para ingresar al internado jesuita. Durante sus primeros años escolares descuida los estudios para favorecer su amistad con Agustín Manso, un niño bribón al que teme, admira y sigue. Cuando los padres de Agustín “La pulga” mueren inesperadamente, éste deja el colegio para derrochar su vida y fortuna. Tras la deserción de Manso, Timoleón corrige sus maneras y se convierte en alumno modelo. Fuera del colegio busca en la mujer el ideal que defina su vida y finalmente escribe sus memorias de crecimiento desde la estabilidad de la vida adulta de ciudadano y esposo.

En la resolución de su esquemática factura, esta novela reitera su desilusión ante un Estado Nacional disfuncional al que ve como proyecto trunco. El desencanto frente al desorden de la vida pública nacional permea sus páginas. En el discreto éxito que Timoleón encuentra en el hogar, opuesto a la corrupción y vilipendio en el que gastan sus vidas sus condiscípulos, se lee la denuncia del partidismo y la ambición como los males que impiden despegar a la Nación. El repliegue hacia el ámbito privado y familiar asegura el único espacio posible para resguardarse de la descomposición y la vulgaridad. Timoleón Coloma descrea del espacio público, no ofrece soluciones nacionales ni erige estaturas modélicas.

Desde la infancia, el personaje busca la placidez del anonimato bajo el resguardo de los muebles: “una mesa de salón, bajo la cual tenía “mi cuarto”, donde guardaba los juguetes y acariciaba sinnúmero de proyectos y resoluciones para un futuro remoto” (9); en el futuro del personaje la discreta privacidad del matrimonio le ofrece una placidez similar. Apartado de la vida nacional que transcurre sobre el tablero del espacio público en el que se juegan las vanidades, Timoleón opta por el ámbito privado de la vida familiar.

### **El dolor necesario**

Al recordar el proceso de su aprendizaje Timoleón hace recuento de la sucesión de dolores, tanto físicos como morales, que debió soportar para adquirir conocimiento en la vida. En su noción de aprendizaje se evidencian algunos lugares comunes de la época:

Las primeras letras, como las segundas y como las demás, entran siempre con sangre para no dejar mentir al antiguo refrán; el abecedario es el

primer peldaño de la subida angustiosa y sin interrupción que sigue el hombre mientras vive: quietud en lugar del perenne libre movimiento, encierro en vez de extensión de los patios y de los campos, presión en cambio de libertad, silencio en reemplazo de la algazara y del estrépito, sombra sustituyendo la viva y alegre luz del sol; regaños, castigos reemplazando los confites y caricias, el trato brusco del pedagogo sucediendo a los dulces agasajos maternos; he ahí la sangre que mana del corazón del niño y que reblandece la tierna inteligencia para que, sembradas, germinen las letras. (9)

Con esta enumeración de rendiciones y sometimientos el personaje anuncia una disposición a la sujeción de cuya necesidad quiere convencerse. El relato propone el tránsito del niño como ascenso desde la indefinición pre lingüística hacia la iluminación de las letras. Este ascenso sustenta la noción ilustrada que coloca en sus extremos el abismo previo a la escritura y en la cima, a la que se accede tras progresivas renunciaciones y sacrificios, la luz del conocimiento. Si para San Agustín el niño es un conglomerado de pasiones confusas, por cuanto es fruto del pecado y depositario de él, para Descartes el niño es un ser pre racional. Esta construcción moral de la infancia impele a Tobar a retratar a su personaje como una criatura fácilmente corruptible, aún dominada por sus instintos. Dentro de esta perspectiva se justifica, y aún se desea, la rigidez y a veces la crueldad de la educación disciplinante. La misma naturaleza maleable de Timoleón, que lo hace vulnerable al contagio del travieso Agustín Manso “La pulga”, lo hace sujeto de redención en tanto acepta y desea los castigos que la educación y el orden imponen ya que: “reblandece la tierna inteligencia para que, sembradas, germinen las letras que

entran siempre con sangre para no dejar mentir al antiguo refrán” (9). La metáfora del cuerpo infantil como tierra a la espera de la simiente anuncia el gesto de inoculación que inaugura la vida escolar de Timoleón y suscita su primer gesto identitario entre sus pares. Antes de ocupar su lugar en el aula el primer día de clase, Timoleón recibe su primera lección en el dolor:

Sentábame; pero un dolor agudísimo me detuvo antes de tocar el poyo; di una gran voz y volví a ver: el muchacho del burro había extendido el brazo y puesto la pluma recta en mi asiento, de modo que el acero me hirió profundamente en el acto de sentarme. Mi ofensor, con el dedo de una mano en los labios y mostrándome la palma de la otra, me mandaba callar y me amenazaba, pero yo le delaté llorando cuando el padre Troncozo, atraído por mi grito, preguntó lo que me sucedía. Al criminal se le mandó arrodillarse en media clase, llamáronle al portero del colegio, mozo rollizo, e hicieron que éste aplicase a aquel, que repetía en todos los tonos, -¡Yo no he sido!- media docena de palmetas. (40)

Esta escena de trasgresión precipita las fronteras que estructuran el mecanismo espacial de la escuela. Cuando la pluma de acero, extensión del brazo de Agustín Manso, penetra el cuerpo de Timoleón, la perniciosa “pulga” no sólo violenta a Timoleón, sino que, su falta demanda un castigo que también quebranta la delimitación de los cuerpos al ser un sirviente, ejerciendo como extensión correctiva del cura, quien lo fustiga por su contravención. Esta violación reiterada del límite entre los cuerpos viene a resaltar la condición extraordinaria del evento, a la vez que refuerza la norma que ha desquiciado. Tanto así, que ese mismo día Timoleón aprende a adecuar su actividad de acuerdo al

lugar que ocupa dentro de la regulación y clasificación de cuerpos. Continuamente vigilados, él y sus compañeros cruzan el espacio regimentado para lecciones, tareas, rezos y descanso. El rigor disciplinante de la escuela exacerba la agitación de “La pulga” que pronto encuentra en su víctima un cómplice de sus travesuras. La escuela, en cuanto régimen paralelo a la legalidad del Estado en ciernes, viene a ser el espacio en el que los cuerpos infantiles, ajenos aún a la disciplina social, ingresan en la cuadrícula del poder bajo el cual todos sus movimientos serán registrados y encauzados hacia un propósito social.

El ingreso al mundo ríspido y pautado de la escuela se destaca por contraste con el amoroso cuidado que la madre ha puesto en los preparativos. Antes de salir de casa, la madre, congestionada de tanto llorar, prepara el baúl del escolar con el Nebrija, una figura de la Virgen, autores latinos y la ropa achicada del padre, es decir, los instrumentos necesarios para asumir la lengua, la religión y la tradición familiar: “Debiendo advertir que el trompo y los comestibles los colocó al hurto cuando mi padre, quien se paseaba en el cuarto, le volvió las espaldas” (35). Una hermana más pequeña, también al disimulo, coloca en su mano un caballo despernancado y medio bizcocho (últimos vestigios de su infancia protegida). Timoleón llora la primera noche en el internado y se despierta gritando: “¡Mamáaaa!” (41). Esta demanda infantil por la madre delata su fragilidad y los compañeros inmediatamente lo feminizan con el sobrenombre de “Mamita” para el resto de sus días escolares: “desde ese mismo día perdí mi nombre Timoleón, para ser llamado *Mamita Coloma*” (42). Si la primera noche Timoleón llora de soledad, la segunda lo hace por rencor y desconcierto.

La escuela, a través de la clasificación de los cuerpos y su ordenamiento dentro de un espacio acotado, produce al escolar. Aún cuando obtiene resultados pedagógicamente desalentadores –como es el caso de más de uno de los condiscípulos de Timoleón- la institucionalidad escolar no fracasa, ya que presenta su producto final: el escolar. El niño, constreñido al espacio de la escuela, viene a ser el ciudadano en ciernes cuyas tendencias futuras presenta la novela con clarividencia premonitoria. La narración define a los futuros ciudadanos de acuerdo a sus méritos escolares dentro de las casillas pautadas por los estudios, los rezos y los juegos. Bajo esta escala, Timoleón es capaz de visitar sus años escolares y encontrar cumplidas las premoniciones que había intuido. Paz, el memorista de lecciones, es un comerciante paciente y laborioso; Agustín Manso, el inquieto e irreductible “pulga”, abandona el colegio cuando muere su padre y acaba su vida en medio de la miseria y la soledad; Gálvez, el abusivo y aprovechador, es diputado y negociante de éxito; y Esparza, que era cruel con los pequeños y exhibía su “viveza fácil” en el certero invento de apodos con los que vengaba su envidia hacia los mejores que él, es, en la vida adulta, un “anarquista furioso”; constante opositor de toda estabilidad política: “odia en todos los tiempos, a los gobernantes por el gobierno, y al gobierno por los gobernantes” (136). La escuela no ha procurado a la patria ciudadanos productivos pero le ofrece a la narrativa de identidades de Tobar un laboratorio social en el que observa, con el determinismo propio de su época, el anunciado desenlace de las tendencias tempranas:

Es tan cierto que el colegio es una republiquita, que había hasta partidos: uno de gobierno, por decirlo así, y otro demagogo. Los gubernativos eran los mimados por las autoridades, y la mesnada estaba constituida por los

aplicados y formales, los aduladores y chismosos; los demagogos eran los “sedientos de aura popular”, es decir, deseosos de aplausos de los demás muchachos, y el partido estaba formado por los bulliciosos a las horas de silencio, los prodigadores y los rezongones, en compendio, por los quebrantadores perpetuos de todo orden. (55)

En medio de las fuerzas en debate, Timoleón debe optar por un partido y su filiación esboza el perfil de su identidad social primera. Como ya he mencionado, el día de su ingreso a la escuela Timoleón es atravesado por el aguijón de “La pulga” que al pincharlo quebranta el orden espacial de los cuerpos, pero Timoleón, al delatarlo, rompe las reglas no escritas de los reclusos. “La pulga”, luego de sufrir el humillante bonete de burro, persigue a su víctima y encabeza una paliza general en la que todos aporrean a Timoleón por su denuncia, con lo cual el recién llegado empieza a entender el otro régimen al que ha ingresado en medio de su miedo, dolor y odio. Abrumado por los acontecimientos, esa noche Timoleón sueña en el acoso que lo inquieta:

Soñé que el burro me mordía las narices y me las arrancaba y me pisoteaba el vientre, y se reía a carcajadas y se transfiguraba en el asno rebuznador del cartón, y me coceaba y tornaba a darme tarascadas, y se revolcaba sobre mí y me ahogaba. Sudando a chorros, me desperté con la sábana que me ceñía el cuello sofocándome y no volví a dormir” (43).

La cercanía de los cuerpos provocada por “La pulga” en su acoso ha gestado la angustia infantil que logra su narrativa en la pesadilla que ilustra un deseo, que es a la vez anhelado y temido. La inquietante ambivalencia terror/deseo que el burro sugiere se remonta a la asignación simbólica del asno como animal sexual por excelencia. Desde

Roma el burro se relacionó con Priapo, el dios de la fecundidad, y en la Biblia es imagen de la lujuria. Dionisio y sus seguidores cabalgaban sobre asnos. La asignación del asno como símbolo de lujuria, pereza y necedad es la que sugiere la escuela al castigar con el bonete de burro a Agustín Manso: “un chiquillo que tenía sobre la cabeza, clavado en la pared, un cartón con un burro pintado, en actitud de rebuznar y hollando libros abiertos” (40). Claro que, tanto el asno como el caballo, en cuanto sirven de montura a su amo, se transforman en la representación simbólica de los instintos dominados, y pasan a ilustrar el señorío del héroe sobre su montura: Dionisos en el asno, Cristo en su jumento. Jinete y montura, juntos ofrecen el símbolo de un acuerdo. Sin embargo el asno que atormenta a Timoleón está desenfrenado y su poder mayor está en la boca con la que muerde, arranca narices y da tarascadas. La agresión por la boca sugiere la posibilidad de ser tragado, desaparecer en el interior de otro. En el ataque aterrador del burro se percibe el tema de la intimidad por ingestión, la interiorización en el cuerpo del otro. Este tema ya está presente en la escena cuando Timoleón fantasea con “su cuarto” bajo la mesa. Esa instalación sigue el impulso de miniaturización que señala en el niño el anhelo de ser contenido en la protectora intimidad del otro. Gilbert Durand, en el capítulo dedicado a los símbolos de inversión sostiene que:

El isomorfismo de la cueva, del cascarón, del huevo y del Pulgarcito se manifiesta en la imaginación del niño que juega bajo una mesa cubierta de trapos “a la cueva” o incluso “al tío Patufé”, héroe legendario de Cataluña, que “era tan pequeño que un día que se había perdido en el campo lo tragó una vaca que lo quería proteger” (219).

Los acontecimientos del primer día de escuela de Timoleón, el pinchazo de “La pulga” y su hostigamiento posterior han catapultado aquello que la memoria infantil guarda latente: la confusa y violenta percepción de los cuerpos en la intimidad. Una de las propuestas básicas del psicoanálisis sostiene que el paisaje psíquico infantil nunca es liso, armónico y feliz, como insinúan las representaciones nostálgicas de la infancia. Siempre ha estado plegado en la percepción profunda de su violenta e indiscriminada condición. Esta clarividencia permea la relación del niño con la realidad; y los acontecimientos, o *marcas* en su biografía individual, sólo despiertan o reactivan la percepción primordial que lo ponen en aterradora proximidad con el caos. Este sería el sentido que cobra el episodio de “La pulga” en Timoleón. “La pulga”, quien se apoda así por la temeridad y rapidez de sus movimientos, es un cuerpo ingobernable que, imprevisible, salta las casillas clasificatorias de la escuela dentro de las que se guardan aislados e incontaminados los cuerpos, las actividades, los espacios. En su primer encuentro Manso ha inculcado a Timoleón con su contagio turbador. La respuesta que Timoleón instrumenta es parecerse a su agresor, al punto que los maestros los confunden. Tal ha sido el extremo de su asimilación, que se ha fundido con el otro.

### **Ensayos Identitarios**

Luego de sufrir las befas y los acorralamientos de “La pulga”, Timoleón decide seducirlo, intenta entregarle las golosinas y confites que le ha dado la madre, pero cuando va a tomarlas de su baúl se encuentra que su agresor ya ha estado ahí, según lo testimonia la nota que ha dejado: “Mamita chismoso” (46). Es necesario pensar en la reiteración del gesto: Timoleón o “Mamita Coloma”, a espaldas de las prohibiciones

escolares, quiere ofrendar “en prenda de amistad” los dones que, sumisa y dulce, su madre le entregó. Sin embargo, aunque no puede hacer ese primer regalo, Timoleón, en su nuevo papel de dócil seductor, no se desalienta: “No fue fácil borrar la inquina que me tenía, pero a fuerza de paciencia y suavidad, se dignó primero tolerarme cerca de él durante los recreos, y después, aunque paulatinamente, conseguí entrar en conversación franca, no limitada por la desconfianza de que yo chismease”. (47) ¿Qué lleva a Timoleón a rendirse vasallo a su dominador? ¿Qué condición previa lo lleva a “disfrutar” del temor y dolor que ha sentido por primera vez? En la noche de su humillación, luego de que Manso lo ha pinchado, golpeado, llamado “mamita”, Timoleón toma la determinación de entregarse a “La pulga”: “Pero, como he dicho, las delicias de la tristeza de la noche, me predispusieron a reconciliarme con mi enemigo” (46). El dominio incuestionable de Manso, su irreductible hegemonía activa en Timoleón la entrega suave, femenina, que su sobrenombre sugiere. La pesadilla de Timoleón elabora la narrativa de la escena primigenia y él toma el lugar de la madre en la intimidad distorsionada por su imaginación. En la cercanía violenta del asno que pisotea el vientre, se revuelca sobre él y lo ahoga, se puede leer la confusa y oscura impresión que sobre la intimidad sexual tiene el niño. El análisis infantil revela que las primeras nociones sobre la sexualidad que los niños elaboran están cruzadas por la percepción del coito de los padres y el nacimiento de los bebés. Estas nociones, si bien confusas, están pobladas con fantasías de violencia, canibalismo y mutilación. En la intimidad distorsionada por su imaginación, “a fuerza de paciencia y suavidad”, Timoleón toma el lugar de la madre.

Sobre la vida familiar de Timoleón la novela revela muy poco. Sabemos que tiene varios hermanos, entre los que sólo se ve actuar a la hermanita que lo despide. Si bien la

madre es una figura luminosa de “suavidad y paciencia” a la que Timoleón acude en su desolación, es el padre, con su talante benévolo y poderoso, la figura familiar que más menciona. La temperada y firme autoridad del padre se evidencia en la fascinación que ejerce sobre el niño: “Mi padre, hombre severo aunque bondadoso –cualidades que bien se concilian- fue mi primer maestro de lectura” (34). Una palabra suya o un gesto cambian la vida del hijo. Esto se demuestra en la escena de despedida: “mi padre se acercó, me cogió con blandura del brazo y me dijo: -¡Vaya! Hijo, despídase.; “Papá a cuya levita me agarré con crispados dedos, me bendijo, me abrazó, soltóse y fue. (37)

La adhesión al padre no es inusual ni extraña en el proceso de identificación del niño. En relación al complejo de Edipo Melanie Klein sostiene que, tanto en niños como en niñas, durante la etapa de la frustración oral, provocada por el retiro del pecho materno, esta carencia se dirige hacia el pene del padre. Con lo cual, en la niña se manifiesta el complejo de Edipo positivo y en el niño, de acuerdo al término empleado por Klein (en 1932), el complejo es invertido. En todo caso, hay mucha ansiedad en esta etapa por cuanto hay rivalidad y sentimientos ambivalentes hacia la madre a quien el niño ama pero quiere suprimir y suplantar. Por ende, la ansiedad latente genera un correlato de castigo auto infringido proveniente de la violencia percibida en la escena primaria.

Los acontecimientos ocurridos el día de su ingreso a la escuela pautan la adscripción identitaria que asume Timoleón. Feminizado por su vulnerabilidad, penetrado por la pluma de acero y finalmente excitado por su propio deseo/pavor por Manso, Timoleón, convertido en “mamita Coloma”, acepta su papel. La explicación táctica que ofrece la novela es que el niño prefiere adscribirse entre sus pares que a

hacerlo ante la autoridad. Se recurre a la confesada alegorización de la escuela como una “republicuita” en la que el bando de los desobedientes, en el que ha ingresado Timoleón, siguiendo a su opresor, es admirado por su audacia frente al castigo: “en el valor y aun insolencia con que lo recibíamos, encontrábamos un no sé qué, que nos realzaba a los propios ojos y más aún a los de la plebe colegiala. Supongo que ese mismo encanto deben de saborear en los destierros y en las prisiones algunos politiqueros” (55).

Timoleón renuncia a su ingenua obediencia a la ley adulta, se convierte en uno más de los chicos que burla la vigilancia de los profesores y se une a toda suerte de transgresiones estudiantiles; todas ellas marcadas por el signo de la transposición de los espacios. Sin embargo, aún en sus travesuras, no resiste el impulso clasificatorio con el que separa sus contravenciones de obra, de palabra o escritas. Entre las infracciones de obra se cuenta el hurtarle el cuerpo al trabajo y al estudio por medio de enfermedades fingidas o provocadas, escapar de clases o de las oraciones matinales; entre las faltas de palabra están las imitaciones de la fraseología y entonación de los profesores, las imitaciones de todas las bestias del arcano y; entre los ultrajes escritos está la alteración de los nombres propios de los libros de texto por la de los maestros. Todas estas fechorías guardan un signo común: el trastrueque de los cuerpos y los espacios. En esta distorsión radica el sentido de la burla y el desafío a la adecuación espacial de la escuela. En la lección sobre el volcán Cotopaxi el cambio de nombre del volcán por el del maestro resulta en la ridícula deformidad de su contenido: “El padre Troncozo es el que en los siglos anteriores ha causado mayores estragos. En los últimos tiempos se ha contentado con arrojar agua lodosa; parece, pues, que el viejo Troncozo va gastando sus fuerzas” (51). En lugar del cuerpo del escolar escapado se pone el de un monigote; en lugar de la

quietud del dormitorio se escucha la algarabía selvática. Esta etapa de la vida escolar transcurre en el aprendizaje de un espacio inverso con el que Timoleón cultiva los efectos del absurdo y la irreverencia. Timoleón aprende a gozar con la inadecuación de los cuerpos y los lugares, y en ello radica su desafío al sistema espacial de la escuela, su ley y su autoridad. Esta distorsión del orden impuesto es el único modo que halla Timoleón para arrancarse al orden armónico primordial que lo albergó en la casa paterna. Al cortar sus lazos con ella y afirmarse como un individuo autónomo cambia su adhesión fundamental tentando los bordes de su nueva silueta identitaria en medio de esta nueva comunidad secundaria. Esta nueva comunidad, a pesar de su tendencia inclusiva, no deja de presentar su condición artificial. La inserción de Timoleón en esta comunidad secundaria debe ser constantemente “sostenida” por sus actos. Paradójicamente ésta le da una medida de su libertad e independencia.

En la posibilidad de verse actuar dentro de lo trastocado, lo falso se construye un espacio para mirar y mirarse dentro de la simulación de la vida social. Tan pronto como en la primera salida de la escuela el personaje afina su destreza y se mira *representarse* ante los demás. De esta manera el propio Timoleón registra los papeles en los que él se ve actuar y a través de los que busca la mirada de los otros que sostienen su figura social. En su primera salida del colegio se imagina distinto ante la mirada de los otros: “manifesté alguna vanidadsilla de `ser ya colegial´. Mi madre me cubrió de besos y me encontró crecido, flaco y grave; yo pinté con colores lúgubres cuanto me aconteció en el colegio” (54). Sin embargo, frente a los primos cambia la cromática de su narración: “con ellos no hablé de pesares, sino sólo de lo que a mis ojos me `hacía interesante´ y les narré algunas picardihuelas de los compañeros apropiándomelas, con lo que les dejé

absortos y envidiosos” (54). Bajo el mismo precepto, se apropia de algunos pasajes amorosos, especialmente de Pablo y Virginia de Saint Pierre y Atala de Chateaubriand, para ficcionalizar su inexistente vida amorosa. Con este propósito y para triangular, una vez más, la imagen identitaria en la que quiere calzar, recurre a la escritura como superficie refleja donde registra la crónica de sus pretensiones. Con lo cual inicia correspondencia con una Virginia que vive únicamente en su imaginación y escribe un diario también ficticio sobre las heridas amorosas de su quebrantado corazón. Contaminado así, primero por el desorden instaurado en el episodio con “La pulga”, que lo lleva a trastocar los espacios, y luego al falseamiento de la verdad imbuido por sus lecturas, llega a presumir poses heroicas en las que se mira actuar, hasta el día en que toca el fondo de sus fingimientos.

### **Caída y redención**

Durante las vacaciones de verano, Timoleón visita a unos parientes en el campo. En este episodio resuena la fuente humorística de la literatura hispana. Apenas llega a la hacienda, sus figuraciones empiezan a deshilarse. El primer chasco le ocurre cuando, queriendo pasar por gran jinete, se apea “por las orejas” del caballo frente a la familia que lo espera en la casa principal. Su fracaso no sólo evidencia su torpeza citadina sino su ridícula pretensión. Resulta oportuno recordar que jinete y montura componen el emblema de los instintos conquistados; y Timoleón falla aparatosamente al intentar exhibir tal dominio. A esta prueba se suman otras con las que, al igual que Pablos en El Buscón de Quevedo o el anónimo Lazarillo de Tormes, Timoleón toca fondo y decide mudar de vida. El giro tras el que renuncia a sus disfraces ocurre en el campo fuera del

espacio acotado de la escuela. Este episodio de extrema indiscriminación de los cuerpos señala el límite soportable de Timoleón como aprendiz en las maneras de la vileza.

Luego de hablar con toda libertad con la niña de la hacienda, Timoleón, imitando las maneras de los amores románticos, la cita para hablar detrás de su ventana por la noche. Este episodio galante deriva en lo grotesco cuando el enamorado, en su intento por llegar a la ventana de la amada, cae en la porqueriza. Su caída marca un giro definitorio en sus intentos de formación identitaria. Al caer en la pocilga de los cerdos se sumerge en la excreción animal. El episodio transcurre así:

Llegué al patio y me detuve algunos segundos para arreglar el plan de operaciones: la puerta del corral debía estar abierta, pero juzgué más poético trepar la tapia y descolgarme al otro lado.

La ascensión se ejecutó sin dificultad, mas hacia el corral, la altura era considerable y por temor de caerme tuve que andar a gatas, espinándome y conservando el equilibrio a duras penas hasta que descubrí en el suelo una elevación sobre la cual juzgué podría dejarme caer sin peligro. Así lo ejecuté en efecto, pero ¡ay de mí! Lo que creí tierra firme, era nada menos que el infierno, sí, señor, pues no podía ser otra cosa.

Figúrese el lector que el objeto sobre el cual caí era blandujo y movedizo, por lo que di con todo mi cuerpo en tierra, a la par que se levantó el ruido más endemoniado que es posible concebir: voces destempladas, gruñidos feroces, crujir de dientes. Pero nada más pude oír, porque comenzaban las vías de hecho: padecí pisadas en el rostro y en toda mi humanidad; me abrían las carnes con garfios, me punzaban, me acribillaban, me

destrozaban, me trituraban; después de no sé cuánto tiempo, cesó la tunda, para proseguir otro género no menos atroz de suplicios: tocábales su turno al gusto y al olfato, pues tenía en la boca una materia más desagradable que el acíbar y las narices hartas de un olor, ante el cual, el azufre, la asafétida y los ajos, todos juntos, me habrían parecido agua de colonia o esencia de rosas.

Confitado de pies a cabeza, renqueando, aterrorizado y ayudado por el porquerizo, que acudió a la batahola, salí de en medio de una centena de cerdos, pues de éstos dormidos en grupo, entrepernados y subidos unos en otros, estaba formada la elevación sobre la cual salté desde encima de la tapia. Todo cuanto en seguida me acaeció no fue sino natural consecuencia del modo, lo confieso, algo violento con que desperté a aquellos infames animales. (70)

En el ámbito de la tradición literaria, esta caída reitera el peso punitivo de la caída bufonesca de Timoleón y lleva la huella ineludible del siglo de oro español. Visita los avatares de El Buscón Don Pablos con el que Quevedo retrata la movilidad social de su época. Pablos, al igual que Timoleón, finge una condición que no posee, cae en la trampa tendida por sus compañeros a media noche y, creyendo resguardarse de una tunda general debajo de su cama, regresa a ella para reposar en el lecho de excreción que sus pares le han preparado como rito iniciático. Al igual que Pablos, Timoleón vive el escarnecimiento de la excreción ajena como experiencia límite tras la que da un giro y mudanza de vida. La vileza del unte con la materia excretada perturba la frontera fundamental entre el cuerpo y la intolerable interioridad del cuerpo ajeno. El cuerpo

obscenamente confundido, contagiado de las heces de otros, ha tocado el fondo del desorden. Esta es la frontera de lo soportable y la reacción de Timoleón busca delinear una silueta que lo ponga a salvo de la anárquica confusión con otros cuerpos.

La dirección que estructura esta escena es la caída. Es necesario anotar que, según una lectura de los símbolos catamórficos, la caída actualiza una angustia provocada por los movimientos incontrolados. La caída señala la relación profunda de este esquema con el tiempo y la muerte. En la dinámica de la precipitación en el abismo, el desplome, está implícita la noción del castigo, tanto así que varias culturas moralizan en torno a los polos que la verticalidad señala. En la mención del porquerizo<sup>3</sup>, del crujir de dientes y el olor a azufre, se insinúa la leyenda del rapto de Perséfone cuando ésta estaba con los cerdos en el campo. El infierno cristiano se insinúa en el olor a azufre y el crujir de dientes: “serán echados a las tinieblas de fuera; allí será el llanto y el rechinar de dientes” (Mateo 8:12). Siguiendo la dirección patológica de la caída se llega a equiparar la caída con la posesión maléfica y el dominio de los pecados de fornicación, celos, ira, idolatría y homicidio<sup>4</sup>. En este sentido, es significativo que el aprendiz del desorden, luego de incorporarse de la sima en la que ha caído, cierre su iniciación con el siguiente párrafo aleccionador que alude al merecimiento del castigo:

La letra con sangre entra, lector; ésta es ley ineludible: el novicio ha de pasar por las duras pruebas del noviciado, al recluta le caminan el cuerpo con palos para que aprenda a marchar, al aprendiz de pianista le dislocan los dedos, al niño que va a l colegio le bautizan con capoteadas y a los mujeriegos les sobrevienen mil cochinas aventuras. (71)

Resulta interesante la inclusión de la categoría de mujeriego, entre otros aprendices como el recluta, el niño, el novicio. ¿De qué oficio, si no del de la sensualidad, es el mujeriego un aprendiz? ¿Qué indicios llevan a pensar que Timoleón se inclinaba a tal oficio? En realidad ninguno que se pueda relatar en el nivel de los hechos. Sin embargo, el despertar sensual del personaje se adivina en la censura apasionada de sus lecturas románticas:

Un niño pálido, flaco y lánguido (acaso por obra de sus novelas) me prestó el *Pablo y Virginia* de Saint Pierre y *La Atala* (sic) de Chateaubriand. El paraíso terrenal se abrió a mis ojos; y me abrió los ojos el paraíso terrenal con los fragantes bosques, con la sombra incitadora, con el lenguaje elocuente de los mares y de los arroyos, con el aliento de las flores, con la muelle vegetación de los prados, con el aroma de las auras, con el arrullo de las aves, en resumen, con Eva compañera soñada del hombre, llamada “Virginia” por Saint Pierre y “Atala” por Chateaubriand. Lo repito, me abrió los ojos del alma, penetró en ella y enturbió las inocentes infantiles vagueaciones.

En verdad, ninguno de los malos libros que posteriormente he leído, me ha sido tan perjudicial como los dos citados; ellos segaron la flor de mi corazón, abrieron de par en par las puertas al sinnúmero de sentimientos que constituyen no sé si el tormento de la vida o las delicias de la existencia. (64)

La pálida languidez del niño, propietario de los libros, instaura el tono culposo y secreto de sus lecturas. Las fragancias turbadoras; la incitación de las sombras; el aliento de las flores dan cuerpo a la fantasía masturbatoria adolescente: “en resumen, con Eva,

compañera soñada del hombre” (64). Así también, el paraíso terrenal; las delicias de la existencia; la turbiedad de las fantasías; y el tormento de la vida señalan, en su geografía católica, la angustia generada por lo que Timoleón considera el descenso en el abismo de la masturbación.

Tras el verano en el que cae en el cieno de los cerdos la conducta de Timoleón gira dramáticamente. Durante su último año como estudiante se opera un cambio interior y exterior: Agustín Manso, “La pulga” se ha retirado del colegio, y con su distanciamiento Timoleón se encuentra en libertad para optar por el estudio. También los profesores han sido renovados, con lo cual su antigua fama de perturbador queda olvidada. De esta manera, luego de su caída durante las vacaciones en el campo, Timoleón se reinventa en otro:

Ese año escolar fue para mí el principio de una era importante de mi vida porque, sea a causa de que naciera un noble amor propio, o sea que con él, me sentí dispuesto a formalizarme y dedicar al estudio el precioso tiempo que, hasta entonces, perdí lamentablemente en leer fútiles novelas y cometer travesurillas. Creo también que contribuyó no poco, para mi sana resolución, el cambio casi completo que experimentó el personal del colegio. (80)

Desde esta conquista, y aparente dominio de sus desordenados impulsos el personaje construye una identidad ejemplar elaborada en el esquema de la caída y la redención. Dueño del conocimiento que sus faltas le han dejado, Timoleón se otorga una voz moralizante con la que reniega de toda su historia anterior. Desde este lugar elevado, en el que se coloca después de la caída, Timoleón prescribe el dolor y la humillación –que

antes denunciaba por cruel- como justo castigo a las transgresiones infantiles. El tono instructivo de esta toma de conciencia es resultado de la mecánica inexorable que premia el cumplimiento y castiga el desacato. Con esta solución complaciente el relato cierra el pasaje de crecimiento en la sumisión acrítica del personaje al sistema que lo somete. Con este tono moralizante la novela ofrece un pasaje aleccionador a través del cual el individuo aprende de su caída. De esta manera el narrador entrega un claro mensaje cívico-moral de sujeción a una norma punitiva y necesaria para conservar el orden.

A pesar del liberalismo apenas confesado de Timoleón<sup>5</sup> y su desacuerdo con el modelo que rige la escuela católica a la que asiste, su formación jesuítica no le deja espacio para denostar su eficacia. A pesar de que, en su paso por la escuela, ha sido tratado bajo el precepto agustino de ser culpable y castigable, Timoleón racionaliza y justifica la severidad con que lo han tratado. Más aún, internaliza la norma que ahora llama amor propio o clara razón sostiene que surge justamente por obra del castigo. Este nuevo ensayo identitario en el que “comienza a ver claras las cosas” actualiza la noción de la infancia como etapa superable en la que el equívoco asfixia a la razón. Además ilustra los efectos de un saber al servicio del poder. Lo que Timoleón describe como “el desenvolvimiento de la razón” en realidad es su ingreso en un engranaje mayor, en el que las relaciones de poder le otorgan un saber que entra al servicio y prolongación del propio poder. Esta es la nueva identidad predicativa que Timoleón estrena tras su paso por el engranaje escolar.

### **Una mesa en extramuros**

El colegio ha terminado y Timoleón cree emprender su vida adulta la mañana en que, nuevamente, sale hacia el campo, para visitar a unos tíos en su hacienda. Lleno de ilusiones, emprende camino fuera de los muros de la escuela: “Satisfecho de mí mismo, rebosando de ilusiones y esquemas, no me habría cambiado esa madrugada, ni con Napoleón opulento de naciones, ni con Rothschild monarca del universo” (85). En interesante resonancia con los planes ilusorios que fabulaba en la escena inicial bajo la mesa: “donde guardaba los juguetes y acariciaba sinnúmero de proyectos y resoluciones para un futuro remoto” (35) esta escena trae al presente lo que en un principio parecía remoto. El placer de ser visto es lo único que falta para completar la felicidad: Timoleón ha dado los últimos exámenes colegiales con éxito, ha obtenido el grado de maestro; la madre le ha dado un reloj, el padre un aposento independiente. Ahora, de madrugada sobre su caballo, él va rumbo al campo a descansar, no sin lamentar la falta de espectadores: “Hubiera deseado sacar a empujones de sus camas, para asomarles a las ventanas, a todas las gentes que, por satisfacer el ridículo gusto de dormir, gusto del todo punto bestial, no me veían pasar en mi soberbio castaño” (84). Al parecer su ensayada identidad adulta no tiene efecto sin público. Con estas continuas inserciones en las que el personaje se burla de sí mismo, de sus posturas de sus maneras y pretensiones, la narración hace notar la artificiosidad de la identidad lograda, si no de su intento, sí de su resultado. Quince años han transcurrido desde sus primeros sobresaltos escolares; sin embargo, terminada la etapa colegial y al mando de su recién adquirida identidad adulta, la inquietante proximidad de un cuerpo inadecuado despierta, una vez más, en él una desproporcionada ansiedad:

Sabe Dios cuánto tiempo habría continuado ahí, aspirando el olor singular de las selvas, contemplando los árboles colosos cargados de otro bosque de vegetación parasitaria: las enredaderas, los arbustos coronados de flores y de frutas de colores vivos; escuchando el golpear acompasado de los pájaros que se llaman carpinteros y los gritos discordantes de lindas aves cuya voz, por la ley de las compensaciones, es sobremanera ingrata; comparando en mi mente los hombres y las cosas de los hombres con los vegetales y con los irracionales; trasladándome a los palacios, al mirar los árboles grandes invadidos por los parásitos; a los gobiernos, al ver las trepadoras abatiendo a los troncos que las sostienen, a los Congresos, al escuchar la insistencia de los sapos, a los salones, al mirar las avecitas de resplandeciente ropaje y de voz desapacible. Sabe Dios, repito cuánto tiempo hubiera permanecido así, si no hubiese visto venir por encima del tronco que me servía de asiento, una araña descomunal, semejante a una mano negra aterciopelada que estuviese arañando la corteza.

¡Araña! ¡Negra, fea, horrible, tú eres las necesidades del cuerpo que obligan a volver a la vida de la realidad al poeta soñador al sabio ensimismado, al artista vaporoso!

¡Tú, negra fea, horrible, tú eres las pasiones que despiertan el cuerpo cuando el alma está extasiada en lucubraciones espirituales!

¡Tú, negra, fea, horrible, tú eres el peso de la materia, doloroso, aflictivo, que precisa al ingenio a descender de las encumbradas regiones de lo

eterno para arrastrarle en los barreales de las miserias propias y de las miserias ajenas!

¡Tú, araña negra, fea, horrible, eres el odio, la envidia, la calumnia que nos saca de nuestra vida íntima, que nos hace levantarnos de un salto de nuestra doméstica tranquilidad, para llevarnos perturbados, desasosegados, heridos por los caminos lodientos de una existencia rodeada de ranas que aturden, de sierpes que silban, de víboras que matan...! (90)

La mirada antropomórfica de Timoleón otorga conductas sociales a la naturaleza, le hace ver gobiernos donde hay plantas trepadoras, palacios donde hay árboles majestuosos y Congresos, ahí, donde los sapos croan. Sin embargo, hay un cuerpo y una conducta que lo exceden, y su fantasía bucólica se ve súbitamente interrumpida por “una mano negra aterciopelada que araña la corteza”. Es necesario leer la fobia que despierta la araña a través de las representaciones simbólicas que su figura concentra. La araña, según la simbología, representa la feminidad terrible, la hembra inaprensible y todopoderosa. El relato de crecimiento de Timoleón evita hablar de amor sensual, se refiere al nacimiento del deseo en su carga moral. Paradójicamente, la denuncia de su fatalidad y la advertencia de un peligro que no se atreve a nombrar tiente el deseo que pretende evitar y con ello acrecienta el potencial erótico de lo prohibido:

Esas óptimas novelas dañaron más mi corazón de trece años que todas las perversas después devoradas. Lo cual sin duda debió proceder de la edad y circunstancias en que bebí el almíbar de Saint Pierre y de Chateaubriand; y dije las circunstancias, porque el alejamiento de las cosas engendra, como es natural, el acrecentamiento de esos objetos que no vemos sino a

través del microscopio de la imaginación; a más, para el niño no sólo están lejos, sino le son desconocidos y se adivinanzan, por decirlo así, a la influencia poderosísima del misterio. (65)

Estas lecturas románticas infunden misterio en sus fantasías y no concluyen con relaciones claras y constructivas. Los efectos vaporosos sobre la imaginación del protagonista hacen que él, al igual que las novelas que denuncia, tampoco otorgue carnalidad a sus aspiraciones amorosas y, más allá del propio escarnio, nunca mencione o enfrente su deseo. El tema de la mujer o, más aún, su deseo por ella se evita. El peligro se ilustra en la caída en el cieno de los cerdos, o cochinos, tras la que Timoleón decreta que: “a los mujeriegos les sobrevienen mil cochinas aventuras” (71).

La irrupción de la araña, esa mano negra que rasguña la superficie, revela el fondo simbólico de sus temores. La proximidad incontrolable de la araña es el recordatorio recurrente que le asalta un año más tarde de su caída y redención. Ahí está presente el peligro no superado: la intimidad amenazante de la materialidad del cuerpo.

Desde los entresijos del paisaje, aparentemente llano y seguro, que despliega su identidad adulta surge una araña, como mancha reptante que simboliza la feminidad amenazante. Ante los coqueteos e insinuaciones lascivas de Eduviges, una vecina de la hacienda de los tíos, o los torpes intentos de seducción de Elvira, Timoleón se ha retirado repelido por la sensualidad cruda, no domesticada de estas adolescentes a quienes coloca no sólo en una clase social distinta, sino en un orden o especie distinta.

Timoleón encuentra en el matrimonio, además de una posible pareja entre iguales, la “tranquilidad doméstica” que lo resguarde de vicios y placeres: “Aurora me salvó. Acaso el dulce aislamiento a que me indujo mi amor, me apartó de vicios, funesta ciencia

que se adquiere merced a las lecciones y a los ejemplos de individuos cuya única ocupación es el placer y la única preocupación la manera de conseguirlo” (116). De esta manera Timoleón coloca en el amor conyugal el ideal que no encuentra en el Estado nacional ni en el ideal místico religioso: “A no dudarle, el amor puro santifica; el enamorado desea llegar a la mayor perfección posible para ser digno del objeto amado” (115). En la declaración funcional de ese amor como armadura necesaria en la construcción de la identidad, asoman las costuras de su confección. En todo caso la novela admite la necesaria adscripción a un modelo de amor conyugal como factor efectivo para la construcción de la silueta identitaria. Esta identidad que calza en un ideal está a salvo de la demanda incesante de sentido, algo que las siguientes identidades en construcción, incluidas en este estudio, buscarán sin final.

### **Las distintas máscaras de un papel**

Al recapitular el proceso identitario de Timoleón encuentro que está retratado en tres fases: separación de la adhesión originaria, período liminal y agregación. La primera fase de separación significa el desprendimiento definitivo del niño del universo materno. Para ir a la escuela Timoleón es expulsado del mundo familiar al que regresa en calidad de visitante aunque la organicidad de su pertenencia ha desaparecido. La evidencia de su cambio se manifiesta en la recién adquirida catadura de escolar que exhibe: “Según mi dictamen, cuantas gentes encontré en las calles me miraban con atención y se preguntaban a sí mismas: ¿qué de nuevo ha pasado a este muchacho?” (54). La presumible mirada de los otros supone un extrañamiento de una identidad que el propio Timoleón, en el fondo, sabe postiza. Durante la primera etapa escolar Timoleón

se aparta de la imagen de ese niño obediente y sujeto a la aprobación adulta con la que ingresó en esa “pequeña república” de los niños donde rige otro conjunto de preceptos cuya observación le convierte en díscolo y adverso a la normativa escolar. Traspasa esta etapa tentando la ociosidad, la desobediencia y la mediocridad como posibilidades, sin decidirse de manera definitiva por ellas. El temor que sus pretendidas rebeliones y apostasías le provocan es evidencia de la simulación que las sostiene:

Yo respetaba hasta los sacristanes –lo confieso- y a mis solas me pegaba estupendos hartazgos de padre nuestros; mas, en público, di en hacer el escéptico y hasta el ateo. Me acaeció una noche negar el infierno como cosa retrógrada buena para las tragaderas de los tontos; pero, al hallarme a oscuras en mi dormitorio, recé como una beata, asaltado por cierto miedecito de ... sería cosas de los nervios. (112)

Esta es una muestra más de los efectos de su educación católica. La condición del penitente que puede dudar de todo menos de lo inexorable del castigo. Además, al desplegar esta doblez del protagonista, la novela sirve su constante propósito de alegoría nacional, presentando así la anémica audacia del liberalismo laico en el Ecuador.

Al finalizar su relato Timoleón se encuentra en un estado relativamente estable, en ejercicio de sus derechos y obligaciones con otros; vive dentro de unas relaciones claramente estructuradas y se conduce de manera acorde a las normas asimiladas. Desde la ética matrimonial territorializa un espacio doméstico que lo resguarda del espacio público nacional que él considera corrupto y caótico. Si consideramos que la contención de los impulsos cismáticos de la nación es el paisaje político sobre el que se escribe este relato de crecimiento, cabe pensar que la condición de ser de esta identidad será,

igualmente, la sujeción. Timoleón Coloma se ofrece como caso de conformación identitaria en el cual el protagonista debe sujetar su deseo en el intento de persistir en una silueta identitaria adulta. Tal como ilustra el relato, para que el propósito de contener el deseo impere, el sujeto debe tentar el abismo de la disolución. De acuerdo a este modelo, la condición de ser de una identidad es el enfrentamiento del sujeto en contra de sí mismo, o de su deseo, que viene a ser lo mismo. Es así que el primer paso de conformación identitaria sería el desear la propia sujeción, que da lugar a la internalización o incorporación de la norma que lo sujeta. En una primera etapa, esa norma está en el exterior para, luego de su incorporación, ser internalizada. Aquí cabe preguntar si la exterioridad de la norma ingresa en un “interior” preexistente; o, si su internalización lo conforma. Es decir: ¿la introyección de la norma crea subjetividad? Y si la norma internalizada establece el paisaje interior, ¿esto significa que no sólo la subjetividad surge de este proceso; sino, aún más, la propia interioridad de la psiquis?

De este modo, el proceso identitario de Timoleón se ofrece como campo proclive para pensar en los procesos de internalización de la ley, en cómo a través de este proceso se fabrica la diferencia entre vida interior y exterior; y de qué manera el sujeto establece los contrastes entre lo psíquico y lo social. Esto complejiza significativamente el simple recuento de la adscripción escolar a la norma. Más aún, este personaje lidia su primera batalla fundamental con el poder encarnado en las normas que lo constriñen. Su identidad surge de esa batalla en la que intenta sostenerse idéntico a sí mismo en medio de la turbulencia del mundo social. Siguiendo la formulación de Spinoza según la cual los hombres, al igual que toda sustancia de la naturaleza, lucha por perseverar en su ser, la primera silueta que el niño intenta es el paso inicial con el que acomete la disolución

en su reiterada resistencia. Si todo ser desea persistir en su ser, el primer impulso identitario es la sujeción en sí mismo en medio del avatar del entorno social. El ensayo de la identidad es la respuesta a la amenaza de la disolución que suscita angustia en el niño.

Al cerrar sus páginas, la novela regresa al destino de Agustín Manso para ofrecer un caso aleccionador. Manso ha muerto en la miseria: “amortajado en andrajos, fue arrojado de balde en la común fosa de los menesterosos” (133). El otrora rebelde de la escuela se ha disuelto en el horror que lo confunde y amasa con otros cuerpos. Manso diluyó su identidad al levantar las contenciones que lo sujetaban. Cuando desapareció su identidad de escolar rebelde, él mismo se fue desvaneciendo hacia la nada, en el confuso desorden de la francachela, el dispendio y la sensualidad indiscriminada: “como complemento de desdichas, se enamoriscó de una labriega con quien estuvo a término de casarse; no poco influí y no poco sudé para arrancarle de la peligrosa adherencia” (131). La pulga adherida a otros cuerpos es símbolo de un cuerpo ingobernable: niño huérfano y entregado a su no domesticada sensualidad, sujeto no educable que se disipa y desaparece en sí mismo.

En esta novela, que busca ser comentario social, el personaje prescribe lugares sociales de acuerdo a la capacidad de auto determinación y moralidad, entendiendo esto en los grados de libertad o sujeción a una disciplina externa. En el extremo de la sujeción al poder coloca a los sacerdotes; en el justo medio coloca a “el hombre del siglo”, es decir él: “pero el hombre del siglo ha menester voluntad propia y firme para salir airoso en infinidad de trances de la vida” (52). Si los términos en los que la identidad se formula y sostiene, o disuelve, son propios de la gramática del poder, entonces persistir en una

identidad significa habitar desde un principio en unos términos sociales que nunca son realmente propios. Paradójicamente sólo si uno consiente en la alteridad puede persistir en su propio ser. De esta manera, Timoleón que es determinable bajo términos y normas en cuya formulación no ha participado sólo persiste en sí mismo bajo categorías, nombres, términos y clasificaciones que marcan una alienación primera e inaugural en la sociabilidad. Es así que la identidad que ensaya Timoleón es resultado de la subordinación primaria o violencia inaugural en la que se enfrenta contra sí mismo para, paradójicamente, persistir en *sí*.

Finalmente, el propio Timoleón sabe –y lo sugiere entre líneas- que escribe la narrativa de su identidad, desde un lugar comprometido. Los elementos de su narrativa y las condiciones en las que se piensa a sí mismo no han sido elegidos por él. Timoleón crea su narrativa en las condiciones que encuentra y que le son impuestas por “la prisión de la infancia” o el “mundo en miniatura”, como llama a la escuela.

A continuación se visitará la formación de una identidad que, a diferencia de Timoleón, crece en al libertad del campo, fuera del encierro escolar. El contrapunto que su vecindad augura invita a regresar a la figura ciudadana de Timoleón Coloma.

## De la formación del huaso chileno

*Un hombre de los creadores, de los que  
destrozan cosas, para hacer cosas.*

### Gran señor y rajadiablos

En la primera sección de este capítulo se alega que el niño nace a la vida pública a través de la escuela. Ahí su cuerpo y mente son moldeados bajo la mirada constante de autoridades vigilantes y condiscípulos. El cuerpo del escolar, encarcelado entre muros, sale al campo durante las vacaciones y tienta las fronteras de su libertad. En la expansión del paisaje natural dilata el contorno de su encierro y se calza una silueta identitaria instrumental para su ingreso en la ciudadanía urbana.

Si Timoleón se quejaba del encierro escolar y anhelaba la libertad del campo, esta nueva silueta identitaria celebra constantemente la expansión de su ámbito de acción: la libertad que la naturaleza le brinda a su espíritu de niño. Con la reiterada mención de la amplitud del horizonte que acompaña a este relato de infancia se pretende proponer que la identidad infantil, aquella que germina y florece en el campo, es espontánea, innata en cuanto permanece intocada como las otras criaturas de su entorno. Por lo tanto, su conducta y sus tendencias estarían predeterminadas por la filogénesis que rige en el mundo natural.

Sin embargo, como veremos, no son los muros ni las horas estrictamente asignadas lo único que impone normas disciplinarias e inducen hacia una silueta identitaria en lugar de otra. Si la disciplina impuesta por la escuela y los maestros modelaron la silueta ciudadana de Timoleón Coloma, en esta nueva narrativa de crecimiento son otras las guardas que definen la silueta de un futuro patrón del campo

chileno. Tanto las paredes de la escuela como el horizonte en el campo erigen muros en la imaginación infantil dentro de los que el niño elabora realidades que lo constituyen. Si consideramos la propuesta de Lacan según la cual la percepción de lo real está condicionada por la fantasía, admitimos la posibilidad de que la fantasía decide lo que es la realidad. El niño, en las sucesivas instancias de su crecimiento, asimila la realidad externa elaborándola como una narrativa en torno a una identidad. Esa identidad le es necesaria para insertarse como protagonista en las sucesivas coordenadas fantasmáticas con las que descifra el mundo.

José Pedro Valverde, protagonista de Gran señor y rajadiablos (1948) del chileno Eduardo Barrios ilustra el proceso identitario de un niño, futuro patrón terrateniente en el Chile de la segunda mitad del siglo XIX. Gran señor pretende un cuadro completo de la vida del huaso chileno, su aspecto doméstico y heroico a la vez. Si bien la novela insiste en la voluntad como impulso de confección identitaria, al revisar con suspicacia algunos episodios de transición, veremos que José Pedro, libre de correr por el campo chileno, que es la escuela que lo moldea, es un sujeto tan disciplinado como Timoleón al interior del internado jesuita de los finales del XIX en Quito.

### **Un territorio feraz**

Gran señor arranca en el período de formación de Chile denominado la Época de Expansión. Durante la segunda mitad del siglo XIX el país se debate entre posturas conservadoras que apoyan la tradición del fundo patronal y otras tendencias progresistas que pretenden limitar el dominio de las familias terratenientes. La postura tradicionalista argumentaba que las grandes extensiones del territorio de esta nación en construcción

requerían de la mano férrea y civilizatoria de un patrón chileno (por patrón chileno se entiende el terrateniente blanco y católico emparentado históricamente con el poder). Su dominio, según esta postura, estaba legitimizado por su ascendencia criolla ligada a los primeros fundadores europeos. Sin un patrón chileno, argumentaban los conservadores, campos y gentes podrían ser apropiados por aventureros de paso, amenazando así integridad de la Nación dentro de sus fronteras.

La novela arranca en 1842, fecha en la que el protagonista recuerda haber escuchado que sus mayores hablaban de la muerte del “huacho Riquelme”. Con esta mención a Bernardo O’Higgins (1778-1842), motejado por el clero realista y los terratenientes como el “huacho Riquelme” –por su condición de hijo bastardo-, la novela ubica a la familia del protagonista dentro de esos sectores cuyos privilegios O’Higgins intentó constreñir. Con la muerte de O’Higgins se suspende el afán oficial por limitar los privilegios terratenientes. Durante los sucesivos gobiernos del General Manuel Bulnes y luego el de Manuel Montt, Chile emprendió una campaña de expansión, cuyo propósito ulterior era la dominación de la Araucanía.

En 1866 ocurrió un incidente de tintes delirantes que alarmaron al poder central. Entre los indígenas de la Araucanía apareció un aventurero de nacionalidad francesa quien, luego de comerciar con los araucanos por algunos años, aseguró su prestigio entre ellos para luego proclamarse rey de la Araucanía. Alegaba querer libertar a sus súbditos de la tiranía del gobierno de Chile. Esta aventura duró pocas semanas ya que muy pronto entró la fuerza pública, apresó, enjuició y expulsó del país al autoproclamado monarca Orélie Antoine I. Considerando la inabarcable condición del territorio, los gobiernos centrales vacilaron entre apoyar o tolerar la empresa expansionista del patrón

terratiente. Su presencia recuperaba para sí mismo tierras aledañas, a la vez que controlaba para la Nación extensos territorios despoblados (de hombres blancos se entiende) en los límites del suelo nacional. La ciudad se debatía entre considerar al huaso terrateniente como un lastre del pasado colonial o como un instrumento necesario en la empresa civilizatoria que colocaría a Chile en camino de un futuro modernizador.

Gran señor y rajadiablos se erige como homenaje a la iniciativa de los individuos cuya sola voluntad recuperaba territorios y fortunas para sí mismos, y para la Nación, la novela desarrolla el prototipo del héroe nacional en el Chile de la segunda mitad del XIX. El protagonista crece dentro del molde identitario que su clase y tradición le asignan, aunque en un momento de rebelión alcanza a vislumbrar lo premeditado de su condición. Enseguida activa los recursos necesarios para imprimir su individualidad en el lugar escogido para él.

El poder de las familias criollas es visible en esta etapa de la historia chilena, así como en la novela de Barrios que se ocupa de la infancia y desarrollo de José Pedro Valverde y Aldana. La novela señala la presencia de los Valverde en Chile desde la llegada del dominico Vicente Valverde -aquél cura que acompañó a Pizarro en la toma de Cajamarca y prisión de Atahualpa. Con la mención de su antepasado conquistador, la novela quiere fundar los privilegios del nombre en el origen hispánico de la nación. Desde este estatuto fundacional los Valverde, sobre todo José María, el tío cura del protagonista, mira por encima del hombro a la figura libertaria de O'Higgins a quien llama el "huacho Riquelme" aludiendo a su bastardía, ya que O'Higgins tomó el nombre de su padre únicamente cuando éste murió.

La novela alaba el valor patriótico del huaso de sangre azul que conquista la empresa civilizatoria al dominar y poner orden en el campo chileno. En paralelo con la historia nacional, el relato ficcional de Barrios obedece al imperativo de expansión civilizatoria que el momento exige. La familia Valverde intenta recuperar unas tierras sureñas ubicadas en la zona que están siendo pobladas, a instancias de Pérez Rosales –el promotor de la inmigración alemana en el sur de Chile –con agricultores alemanes. Los Tréguiles, fundo ubicado en el sur, hacia la Araucaria, se pierde por las querellas legales de nuevo cuño. Es por esto que la familia se traslada hacia La Huerta, el fundo cercano a Melipilla. Así como se menciona la muerte de O'Higgins, con el propósito de fechar los acontecimientos narrados, la novela incluye referencias a personajes como Benjamín Vicuña Mackenna<sup>6</sup> para ilustrar el proyecto nacional que su personaje emprende:

Que así como a Vicuña Mackenna le permitieron disponer de los presos de la cárcel para transformar el Santa Lucía, se me faciliten a mí esos malhechores encarcelados en Melipilla, algunos de los cuales he apresado yo, con riegos de mi vida. ¿Te parece mucho pedir? En tres o cuatro meses me comprometo a convertir en campos de regadío, en fuente de riqueza nacional muchas tierras sedientas. Y sin costo alguno para el Fisco; al revés, con economía porque durante esas faenas entre misia Carmela y yo mantendremos a los reos. (...) te veo con cara de duda. –No. Pienso únicamente que allá se atienen por lo general a un estricto concepto del uso legítimo de la autoridad. –¡Pamplinas! Así no se hacen países. (244)

Según esta visión la voluntad del líder autoritario que no se arredra ante la indiferenciación de lo privado con lo público es la fuerza que construye la Nación. José

Pedro Valverde encarna esta voluntad, con lo cual se coloca en el centro del debate de su época.

### **Un huaso de pura cepa**

José Pedro Valverde personifica la individualidad criolla sometida a distintas pruebas en las que demuestra su hombría y capacidad de mando sobre el territorio y la gente que la tradición le ha encomendado. El niño, cuya madre muere al nacer él, es criado por su padre y un tío cura en medio de un ambiente masculino y feraz:

De su madre jamás tuvo figuraciones precisas: había muerto ella mientras en el infante nada se graba. Como que le hubieron de amamantar primero con una burra, con una cabra después, para recurrir al cabo a los “ñacos”, auxiliados por la leche de una perra negra “para hacerle buen estómago”.

(15)

Los Valverde, tres *hombrazos* -como serán conocidos en la región- levantan la riqueza agrícola del país a la vez que sostienen la tradición criolla de su apellido. Cabe señalar la insistencia en la tradición de la sangre. Esto se evidencia en esta escena en la que el tío cura le indica al niño su lugar en la escala social:

Yo quiero enterarte de algunas cosas. Escucha. ¿Sabes tú quién eres?  
¿Sabes quiénes somos los Valverde? Descendemos de aquel fray Vicente Valverde que acompañó a Francisco Pizarro en la conquista del Cuzco. Este dominico fue quien, tras de presenciar y atestiguar ante el escribano el deceso del inca Atahualpa, proclamó ante los trescientos mil indios de la capital incásica que si la soberanía de Carlos V reemplazaba desde

entonces a la del inca, se ponía también el dios sol en el imperio indígena, para que sólo resplandeciera en él Jesucristo Nuestro Señor. Hermano fray Vicente tu tatarabuelo, don Joseph. Tu padre llevó ambos nombres, José y Vicente. No podría yo entrar en muchos pormenores de la heráldica, ciencia tan historiada, pero sí agregar que los Valverdes, en España moneros del rey, nos legaron escudo: seis galgos atigrados se tienden a carrera sobre campo de sinople.

-¿Sinople?

-En heráldica, sinople se llama el verde. Todavía sobre este escudo, un yelmo con cimera. ¡Hem, espléndido blasón!

Fueron encendiendo al cura los ecos de sus palabras, a las que voluntariamente imprimía cadencias y estilo de infolio. De los Valverdes pasó a la línea materna, a los Casaquemadas, vástagos de cierto hidalgo castellano que con sus seis hijos varones y un puñado de siervos batió a los moros después de incendiar la propia mansión, en lúcida estratagema. Por esta rama, de no hallarse ahora Chile constituido en república, al blasón de la familia se añadiría nuevo cuartel, con la casa en llamas bajo arco de siete estrellas –los siete varones cristianos- en lo alto del cielo, y entre la mansión y el arco, la media luna ora despeñándose a la hoguera.

-¡Caballo Pájaro! –exclamó José Pedro entretenido.

-Deja las interjección risueñas. Estás llamado a ser siempre gran señor.

(87)

Con esta anacrónica explicación de “quién eres” el tío le ha entregado ya una identidad confeccionada en la que José Pedro tendrá que encajar acciones, sentimientos y tendencias acordes. Es necesario contrastar la reverencia con la que este niño recibe su identidad de la suspicacia burlona con que Timoleón se va probando una tras otra sus poses y pretensiones identitarias, como si de sombreros para disfraz se trataran.

José Pedro crece en la libertad del campo. Su padre y tío lo alfabetizan y le enseñan las aritméticas. Al igual que Timoleón, se aleja de la casa paterna para ir a la escuela. A los diez años ingresa como interno en el Seminario Conciliar, fundado en 1584, y consigue dominar las letras, números y los fundamentos de la fe. Aprende teología y humanidades, conocimientos que le serán de utilidad únicamente durante ciertos períodos de crisis y soledad. Si antes en el campo había sido feliz y libre, en el colegio continúa su felicidad. Es popular y aprovechado como estudiante. Todos lo quieren y admiran:

Nos recuerda tu padre que vas a cumplir los diez años, Caballo Pájaro. ¿Y sabes lo que esto quiere decir?

-Sí, tío.

Quería decir colegio. Sabía él que a esa edad ingresaría en el Seminario.

Y hecho a la idea estaba.

De suerte que viajar a la Huerta primero, y luego, de allí con sus mayores, ir a presentarse en el Seminario Conciliar de Santiago le resultó paso natural.

Por lo demás no era él criatura pusilánime que la vida escolar le acoquinara. Acostumbrado a clérigos vivió siempre, amas y regazos jamás

haríanle falta. Lógicamente, pues, la novedad del ambiente seminarista le causó más placeres que nostalgias. Había tanto niños allí... y que conocían juego nuevos, hacían volantines, bolas, cometas y estrellas. .. y niños a los cuales él caía en gracia... porque “el huaso Valverde” fue para educandos y monitores desde el principio personaje pintoresco y querido.

¿Los estudios? El estudiaba, sí, lo necesario. ¿Por qué? Porque había que estudiar, como hay que levantarse y comer y lo demás. Para desasnarse, como sentenciaba el rector, no; que bien decía su padre: hay burros sin letras y con letras. Estudiaba, pues, aunque sin aplicarse mucho. Tenía buena memoria. Los amigos le “soplaban” siempre...El fue aprobado en todos los exámenes” (46).

Es evidente el contraste de la experiencia escolar: mientras que a José Pedro la escuela le resulta casi familiar - “la novedad del ambiente seminarista le causó más placeres que nostalgias”- a Timoleón la separación de “regazos y amas” le resulta dolorosa. Con esta instalación espontánea en el mundo masculino de clérigos, la novela de Barrios, marca nuevamente la impoluta virilidad de José Pedro a quien no desea apartar demasiado del mundo que le es natural. La educación es necesaria, pero no en exceso, sin mucha aplicación. La referencia a su rudeza de huaso es la médula de su identidad y la escuela apenas imprime una pátina para *desasnar* su personalidad, pero no para cambiarla radicalmente.

Quiero detenerme en la doble mención que se hace del asno en esta confrontación entre el campo y la escuela. Si a la escuela hay que ingresar para dejar fuera al asno, al

parecer esa exclusión sólo es cosmética ya que “hay burros sin letras y con letras”. Viene al caso recordar el castigo de las orejas de burro que la escuela de Timoleón imponía a los niños desatados como “La pulga” y la relación del burro con lo instintivo de la sexualidad. A la salida de la escuela ya sea en vacaciones o definitivamente, José Pedro se presenta casi siempre caballero sobre su montura. Es un jinete redomado con dominio del instintivo animal que sostiene su humanidad. A los trece años, durante unas vacaciones escolares, encara un suceso que pone fin a sus años infantiles enfrentándolo con algunas pruebas a las que volveré más adelante y que buscan medir su mérito para ocupar el lugar de privilegio desde donde ejercerá el señorío de las tierras heredadas.

José Pedro, erguido sobre su montura, atraviesa el campo que algún día será suyo y su estampa anuncia al futuro patrón Valverde. Su dominio de patrón incluye a los cuerpos de las mujeres del fundo, al punto que la gente le ha puesto el sobrenombre de potrito de campo: “Le hizo gracia el mote a José Pedro. Compararlo a los potros que se sueltan con las manadas de yeguas chúcaras y se reproducen sin registro...” (70). La narración justifica esta situación en la costumbre atávica del derecho de pernada y en la exaltación de una supuesta pureza de la sexualidad silvestre. Así leemos la noción que José Pedro tiene del deseo femenino: “su teoría de que las huasas quieren a través de la sangre, del celo alzado por el mirar del macho” (223). Es significativa la ensoñación naturalista de José Pedro con la que ficcionaliza una sexualidad libre, no inhibida en las mujeres del campo chileno. Con este gesto el personaje ilustra lo que el psicoanálisis define como “negación abstracta” al proyectar en el *otro* espacial e histórico –en este caso las mujeres de su fundo- lo que no cabe dentro de las coordenadas socio simbólicas de su propia sociedad. Es decir, el sujeto contenido en una serie de interdicciones y

negaciones que establecen su pertenencia socio simbólica proyecta, ya sea para alabar por su exotismo primitivo, o censurar por su crudeza, la conducta que inscribe en el otro, con lo que refuerza doblemente sus propias interdicciones.

Sin embargo, a pesar del embellecimiento de una supuesta libertad natural que acoge agradecida el dominio sexual del patrón, la juventud y vida adulta de José Pedro Valverde se debatirá entre el instinto representado por su caballo, y el intento de supremacía del caballero. Su condición de patrón le permite demostrar su poder sobre tierras y cuerpos, pero este privilegio termina por ser la manifestación de una debilidad: su deseo incontinente. Si bien su estampa de jinete quiere dominar campos y gentes, es la fuerza de los débiles, léase los cuerpos de las mujeres jóvenes que habitan el fundo, la que revierte su dominación en debilidad y dependencia. Su sensualidad indómita amenaza el dominio de sí mismo. Bajo este signo se puede leer la simbología de su sobrenombre: “Caballo Pájaro”.

La representación nefasta del caballo se transforma de símbolo ctónico y fúnebre, como era la montura de Hades y Poseidón, en luz reproductiva y ascensional con la que se proyecta el mito de Pegaso. Esta criatura brota de la sangre que arroja la cabeza cercenada de la monstruosa y ctónica Gorgona<sup>7</sup>. Pegaso, el caballo pájaro representa la dicotomía esencial que jalonea a José Pedro desde pequeño. Si por un lado su impulso de muerte lo lleva a destruir y arrasar con lo creado, su afán por encumbrarse sobre la tierra lo eleva en la dirección del pájaro o la flecha. En esa dicotomía se da el caballo alado.

Al ejercer sus privilegios en las relaciones de vasallaje feudal, José Pedro compromete su ingreso en el futuro. Su derecho sobre las mujeres de su hacienda revela un vicio de su época en los términos en que Lacan concibe a la mujer como síntoma del

hombre. Sabemos que todo síntoma demanda su satisfacción pulsional, de este modo la mujer, anónima y sometida, que José Pedro desea está atrapada –y él junto a ella- en la estructura del vasallaje. El deseo de José Pedro lo inmoviliza de manera anacrónica en las coordenadas de tiempo y espacio que persisten en el campo chileno. Las relaciones de poder prescriben tanto el lugar como el valor de su goce: “Esta lo quiere calladita y romántica, y ha pretendido que, así como él tiene varias sirvientas en la casa, la lleva a ella también a su lado” (223). Es así que las atávicas costumbres del campo determinan la modalidad del goce y atan tanto al patrón como al objeto de su deseo en una circunstancia y momento histórico diferente a la modernidad que sobreviene. Al final de la novela, José Pedro sufrirá las consecuencias de su síntoma, ya que debe morir como el último de su linaje sin ver la sucesión de su obra. El único hijo varón de José Pedro, concebido fuera del matrimonio, al igual que el padre de la nación,<sup>8</sup> sólo podrá reclamar su linaje sin comprometer la honra de su nombre, una vez muerto el padre. De esta manera la novela parece decir que el pasado debe enterrarse para dar paso al nuevo régimen. En la correspondencia que el relato establece entre el sometimiento animal de la hembra al macho y de las campesinas al terrateniente, se evidencia la fatalidad con que el vasallaje se reproduce y deleita en la naturalización de su síntoma en la conducta animal.

Si bien la violencia, legitimizada como ejercicio natural del poder, fue operativo fundacional durante las décadas de organización de la nación que la novela recoge; al final de su recorrido este régimen ha llegado a su fin. Así también, la imagen del huaso criollo, cargada de historia hispanista, honor y linaje ya no es funcional en la realidad modernizadora que sobreviene al final de la narración. Al igual que el patrón en su

fundo, el Estado ya no puede constituirse sobre la fuerza subyugadora que ejercía sobre inquilinos, peones y comunidad.

Esta novela relata la vida de José Pedro Valverde y Aldana como representante último de una época: transformó un campo en fundo productivo, sometió el bandolerismo de su comarca, introdujo la mecanización y además colaboró con el ejército nacional en contra de la coalición peruano-boliviana. Sin embargo, el héroe muere derrotado: su primogénito, a pesar de poseer todas las cualidades necesarias, no puede socializar sus derechos. El correlato agrícola de su vida truncada es la erradicación, al final de la novela, de todas las parras y siembras del viñedo, que alguna vez fueron su proyecto vital. Cuando la autoridad regional quiere imponer impuestos y sellos en su fundo, José Pedro destruye el viñedo que tanto trabajo le había costado; instantes antes de morir le recomienda al hijo que algún día cambie el nombre del potrero donde debe reiniciar la cepa; el que antes se llamó *El infiel* -léase el ilegítimo- debe rebautizarse como *El fiel*, con lo que cierra su tiempo e inscribe su nombre y trabajo bajo el régimen legal nacional.

### **Las pruebas del héroe.-**

Al igual que en la infancia de Timoleón, la escena que precipita el pasaje simbólico y marca un evento en la vida de José Pedro ocurre durante unas vacaciones de la escuela. Es el primer verano en que José Pedro regresa al campo y pasea libre de la mirada y control de sus tutores. Durante el receso de verano va con Rosamel, un sobrino del fundo vecino, en excursión al estero. Los jóvenes, montados sobre sendos caballos, representan el futuro de la nación: “Chilenitos. Pequeños, pero `reforzados’” (51). Contraviniendo las recomendaciones del tío deciden vadear el río para llegar a una isla

que ofrece provocativas granadas. Esta contravención provoca el accidente en el que muere Rosamel. En medio del alarde adolescente y el mutuo desafío Rosamel azuza la soberbia de su amigo:

¿Cruzamos a la isla?

– ¿Tú conoces bien el vado? Debe ser cierto que es peligroso.

Hay harta piedra y harta corriente...

-Y hartos miedo.

–Yo no tengo miedo, ¡mierda! (55)

Esta es la prueba inicial que el héroe sortea para mostrarse digno de la superioridad que su herencia pregonada: en iguales condiciones de pericia y edad –ambos tienen trece años– Rosamel y él deben superar un primer trabajo que demuestre su dominio sobre el caballo y el río. Rosamel sucumbe y José Pedro, montado sobre su corcel, salva la dificultad. Esta prueba temprana ante la violencia natural y la muerte es uno de los episodios que marcan el pasaje identitario en esta novela. Instantes antes de la tragedia, los amigos han contemplado la iniciática lección de vuelo de un aguilucho, se han asombrado de la riesgosa y violenta prueba con que la naturaleza preserva la vida, aún a su propia costa. La réplica de la lección darwinista se presenta en la inmediata escena en la que los dos amigos intentan vadear el río con diferente suerte:

...al regreso, de pronto le parece a José Pedro que ha sentido, en medio del estruendo sostenido de las aguas, un grito. Más bien ha sido una voz estrangulada que la masa líquida se hubiera tragado en el acto, y aún más que voz, el sonido de un presentimiento súbito y pavoroso. Aunque la corriente oblige a seguir bregando, mira en torno. ¡Virgen Santísima,

Rosamel no está junto a él ya! Únicamente el instinto lo sostiene y lo enardece. Espolea, sujeta las riendas en alto, para que se apoye en ellas el caballo y salga. Apura, en fin, los esfuerzos al máximo y sale.

Pero en la orilla mide toda la tragedia: un bulto informe voltea y da tumbos en torbellinos, allá en lo más hondo y tumultuoso del torrente.

-¡Rosamel! –clama.

Mas la voz se ha deshecho en el viento. Sólo permanece la angustia latiendo, como una onda entre el corazón y los borbotones del agua.

Corre, riberas abajo, desatentado.

-¡Rosamel!

Inútil.

Y ha oscurecido mucho. (57)

A pesar de la turbulenta emotividad que esta escena describe su desenlace era previsible.

Ya se anunciaba que en tal desafío tendría que haber vencidos y vencedores. José Pedro sale como héroe esforzado y varonil de la aventura: “Únicamente el instinto lo sostiene y lo enardece” (57). Este episodio de pasaje está lleno de imágenes simbólicas: minutos antes los amigos han asistido a la caída de un débil aguilucho y el rescate triunfal en el que impera la templanza y dominio de la fuerza representada en el águila adulta.

“Parece imagen para un escudo, blasón en que un rey llevara sobre un hombro el azor” (53). De esta manera José Pedro se apropia de esta imagen para su *persona* social: él será el “rey que lleva sobre un hombro el azor”. Con esta escena imaginaria en la que él, a través de la imagen de un águila en vuelo salvador, guía y domina el vuelo inicial del aguilucho –representación de sus impulsos infantiles- José Pedro fragmenta y por lo tanto

aísla los elementos de Pegaso, su animal emblemático. Por un lado están los elementos ascensionales: ave, alas, vuelo con los que conquista las fuerzas teriomórficas del caballo, símbolo con el que se representa su libido. En la escena que antecede a la muerte de Rosamel, el aguilucho se atreve a tomar los riesgos extremos justamente porque cuenta con la fuerza potencial que lo detendrá en su caída. Es un pasaje en el que el ejercicio de la libertad representada en los imprudentes excesos del aguilucho es posible, justamente porque cuenta con los diques o límites que lo contienen con la entereza suficiente para enfrentar y enmendar las consecuencias de su insensatez. José Pedro se ha probado capaz de sostenerse a sí mismo en la caída y en este despliegue dual demuestra su fortaleza. Así también el relato del zorro que, cogido por la pata en una trampa, se mutila para sobrevivir, se ha mencionado minutos antes de la tragedia y una anticipación a la reacción darwiniana en la que José Pedro, al igual que el zorro de la historia, no se detendrá ante nada ni nadie para sobrevivir: “la corriente oblige a seguir bregando” (57). Finalmente, todo este episodio es coronado con la conquista triunfal del objeto prohibido: la granada, símbolo de la sensualidad con la que José Pedro batalla durante su vida adulta.

Una vez superada la prueba debe enfrentar las consecuencias de la fatal impericia de su compañero y sólo ahí contempla la terrible consecuencia de su aventura:

Comparece José Pedro dueño de todo su temple. A toda pregunta responde, sin atenuar faltas, sin excusas infantiles. Le son indiferentes las recriminaciones. En el fondo, hasta querría él purgar la desgracia, cual si fuera el victimario de su amigo (58).

El ánimo que este niño de trece años ha sostenido durante todo el episodio es inusitado para su edad y se aviene a su condición de heredero de un linaje esforzado. En el anhelo de recibir castigo como “si fuera el victimario de su amigo” se insinúa, más que el sufrimiento de quien lleva encima el peso de una culpa inabordable, el desplante de quien se planta con gesto altivo y responde por sus actos, como quien dice: “sí, yo lo hice y aquí estoy para responder por mis actos”. En el fondo, sabe que el fracaso de su par: un “chilenito reforzado” como él, significa su propio triunfo. Aunque esta satisfacción aún esté silenciada en su interior, sale a flote ante la evidencia de su ejecución. Toda competencia requiere engrandecer la estatura del vencedor sobre el derrotado rival que le sirve de podio. Siguiendo en esta línea de rivalidades y medición de fuerzas, al tío cura se le ocurre que el mejor castigo para José Pedro es obligarlo a presenciar la autopsia del vencido:

Para escarmiento ha decidido que presencie la autopsia del cadáver.

-Yo lo conozco mejor que ustedes –arguye al médico, cuando éste habla del sistema nervioso-. Caracteres como el suyo –y como el mío, tiene deseos de agregar en un paréntesis- necesitan lecciones así, hasta crueles, para correctivo eficaz.

José Pedro no rechaza el castigo. Erguido pues, va y asiste a la autopsia del médico legista.

Cuando la escena horrible concluye, una cólera sorda le arrebató. Una molestia rabiosa que le hace ir derecho a su cuarto, a encerrarse. Algo hay en él que le causa siempre tales reacciones; ese algo que le endiablo el genio, como de sí mismo suele confesar también el cura. ¡Ah qué

horrorosa escena! No tanto por el cadáver, no por la imagen de la muerte, ni por la piedad, no: lo cruel y desesperante ha sido para él la desnudez de su amigo, ese desnudo tratado con irreverencia, deshonesto, injuriado en el pudor. Este sufrir de una injuria, de algo semejante a una profanación, a una violación casi, es lo que oscura y turbulentamente le persigue y le retuerce el alma (58).

Hay algo en el castigo que va más allá de la falta, algo que delata la obscena medición de fuerzas que el tío silencia: “-. Caracteres como el suyo –y como el mío, tiene deseos de agregar en un paréntesis” (58). Si bien el cura no confiesa el paralelismo que busca y ha buscado siempre con el sobrino, la narración se encarga constantemente de medir y empatar a tío y sobrino en una intimidad insoluble: “ese algo que le endiaba el genio, como de sí mismo suele confesar también el cura” (58). Este episodio es significativo no sólo por la confrontación temprana con la iniquidad de la materia despojada de toda dignidad, sino por la repentina desestabilización de la autoridad del padre, de su Ley.

En un principio, la reacción de José Pedro ante al cadáver de su amigo es la de quien retrocede ante un empujón: ese despojo desarticulado lo rechaza a él como ser humano, lo desnuda de su dignidad y lo empuja hacia la inerme materialidad del hombre. Lo que más impacta a José Pedro es la vulnerabilidad de un cuerpo igual al suyo, con el que hace poco había compartido atributos. Le escandaliza la extrema orfandad de Rosamel, quien se ha quedado sin el resguardo de la voluntad: “! Ah qué horrorosa escena! No tanto por el cadáver no por la imagen de la muerte, ni por la piedad, no: lo cruel y desesperante ha sido para él la desnudez de su amigo, ese desnudo tratado con irreverencia, deshonesto, injuriado en el pudor” (58). A José Pedro le horroriza lo que

los otros, léase los adultos, han hecho con quien no tiene defensa. La imagen del amigo profanado ha despertado en él un dolor dormido: “Este sufrir de una injuria, de algo semejante a una profanación, a una violación casi, es lo que oscura y turbulentamente le persigue y le retuerce el alma” (58). Lo que lo ofende hasta la furia es la íntima contigüidad que los adultos, aprovechando la carencia de resguardo, han cometido con el adolescente inerme.

En este episodio ocurre aquello que Lacan señala como la “crisis de investidura”, según la cual el valor simbólico del Padre, la resonancia atávica de su Nombre, se desestabiliza al efectivizar con brutalidad su autoridad. La infancia de José Pedro ha transcurrido en la rivalidad ambigua con la figura del padre, que en su caso encarna el tío cura. Las cualidades del tío lo erigen como el prototipo de hombría que el niño admira, imita y frente al que se mide. Esta admiración imitativa, si bien genera las condiciones psíquicas para el individualismo fuerte y creativo del niño, también es el lugar donde germina obscena, la competencia que sale a la superficie en el desenfreno de este castigo. La autoridad simbólica persiste como tal en cuanto permanece admirable y distante, pero en este caso delata la mezquindad de su poder al responder a la competencia y medirse con el hijo/sobrino. En la actualización de su valor simbólico desinfla su poder y con ello su prestigio intangible se resquebraja y cae. La prueba del tío tiente el extremo de resistencia del joven sobrino: “Caracteres como el suyo –y como el mío, tiene deseos de agregar en un paréntesis- necesitan lecciones así, hasta crueles, para correctivo eficaz” (58). Esta escena atisba el develamiento fugaz de una ambigüedad ominosa: la ilusión subjetiva que ha sostenido la realidad de José Pedro. En tanto ilusión constructiva de su identidad, la figura monumental del tío no sólo era una visión distorsionada de la

realidad, era la realidad que lo sostenía. Al desestabilizar esa perspectiva ilusoria, se arriesga a perder la adscripción a la propia realidad, es decir, lo que de sí mismo cree y sostiene: su identificación con el apego anhelante. Al ponerse en evidencia, al entrar en contacto íntimo con la subjetividad del otro, el tío ha evidenciado que no se trata de un castigo por un fracaso, porque en el fondo, José Pedro ha salido airoso de la prueba. El cuerpo inerte de Rosamel es un instrumento de una nueva prueba, una más en la que entra en íntima contigüidad con el valor y la hombría del sobrino. José Pedro siente –sin saber elaborarlo verbalmente- la cercanía agobiante de esa figura que lo abraza constantemente, en un cerco en el que ha crecido sin respiro. Detrás de la figura monumental del tío, de repente se revela la asimilación que lo ha llevado al extremo de una intimidad exasperante. La figura totalizadora, orgánica, del tío le ha negado el derecho infinito a la subjetividad; le ha desposeído de lo fundamental de su individualidad. Como identidad naciente José Pedro se agita al intuir su inmersión total, no sólo en el rol social particular asignado por el tío; sino, más aún, en la coyunda subjetiva en la que la posesión del tío ha logrado encastrarlo. Las maneras de su afinidad le fueron impuestas con sobria precisión para que cincelaran una identidad prevista de antemano: “criado entre hombres, sin mimos de madre, sin más acogedora falda que la de una vieja “contra todo pecado” ama del sacerdote” (18). El entorno rigurosamente viril fue llevado al extremo que el niño, huérfano al nacer, no tuvo más nodriza que las bestias de su campo: “Como que le hubieron de amamantar primero con una burra, con una cabra después, para recurrir al cabo a los “ñacos”, auxiliados por la leche de una perra negra “para hacerle buen estómago” (15). Sin afinidades ni raíces ni recuerdos con el mundo femenino, su infancia ha transcurrido inevitablemente

magnetizada: “sus pasitos de párvulo revoloteante lo conducían al dormitorio de su tío” (13). El tío reemplazó no sólo a la madre muerta sino al padre, que apenas es una sombra al lado de la estatura que el cura omnipotente asume: “entre sus risotadas y ternezas de célibe obligado a oficiar de padre por designio del cielo” (13). Un padre totalizador que controla el entorno y condiciona las necesidades del hijo: “Sólo de varones, cierto: tampoco había en estas casas más hembra que una, la enormemente gorda mujer de Pacífico” (23). Canalizada así, su identificación se dirige, inevitablemente, hacia el tío que se presenta como la figura del proto macho: “Lo bravío no veníale al retoño del padre, en realidad. Veníale del cura, su tío” (15). “Si en algo se parecían tío y sobrino era en unos ímpetus que de repente les poseían” (16). Es el tío, más que el propio padre, quien ha ocupado hasta el límite de la invasión el espacio fantasmático del niño, le ha inducido a idealizar sus orígenes y ha prescrito su futuro como la encarnación dogmática de un pasado glorioso.

En el episodio en el que, bajo la pretensión de un castigo, el cura le lanza un desafío de rival, José Pedro retrocede aterrorizado por lo que alcanza a adivinar. El tío en tanto representación simbólica de Padre disipa su poder al efectivizarlo. La intensidad de los acontecimientos pone sobre la mesa de disección no sólo el cuerpo inerte del adolescente muerto, sino la adherencia impregnante de una subjetividad que ha sostenido, hasta ese instante, la silueta identitaria de José Pedro. Irónicamente la muerte trágica de su amigo Rosamel sirve de anécdota exterior a una tragedia que ocurre por debajo, entre José Pedro y su tío.

Hasta ese momento, Rosamel no significaba tanto para José Pedro, tampoco era una figura especialmente elevada ni valorada por él, pero era su igual. Si en lugar del

cuerpo adolescente de Rosamel, sobre la mesa de disección hubiera estado el de un peón o un animal de la hacienda, José Pedro no hubiera proyectado su propia vulnerabilidad inerte frente a la medición obscena que acaba de evidenciarse ante sus ojos. Hasta entonces, la había aceptado, dentro de su paisaje interior, como el resplandor de una superioridad inalcanzable, desprendida y remota.

Aquí cabe detenerse un instante junto a José Pedro bajo el umbral que va a pasar, no sólo como portador de su destino individual, sino como representación histórica del drama atávico con el Nombre del Padre. Este drama se proyecta desde el pasado mítico de la especie en lo que el psicoanálisis define como la crisis de investidura de la autoridad paterna. En la comunidad humana, anterior a la familia nuclear, el niño ponía en distintos lugares las funciones del padre: por un lado ponía al agente feroz de la prohibición en la función simbólica del tótem; y colocaba en otro lugar, casi siempre un padre biológico o pariente, la función apaciguadora con la que construía su relato de identificación ideal. Este drama se complejiza aún más con el advenimiento de la familia nuclear y la fusión de estas dos funciones de padre en una sola persona. La función dual de Padre opera “normalmente” en tanto su autoridad simbólica permanece latente. Es decir, la funcionalidad del complejo de Edipo logra integrar al niño en el orden socio simbólico siempre y cuando esa autoridad permanezca oculta. En cuanto esa fuerza se desborda en furia y desafuero, delata su obscena e imaginaria rivalidad con el hijo. El tío cura una y otra vez ha ido reconociendo, o impregnando, en el pequeño rival sus rasgos y características. En este episodio José Pedro, sin saberlo directamente, y entremezclando el rechazo por el desecho humano con la rabia y la desilusión ante la autoridad desenmascarada, asume la competencia que lo alienta y se retuerce furioso: “ese algo que

le endiaba el genio, como de sí mismo suele confesar también el cura” (58). Aún en este momento de íntimo arrebató en el que se está debatiendo en los límites de lo soportable, la narración incluye al tío al interior de esa intimidad donde no es posible escapar de la coyunda inseparable con él.

En otro orden de cosas, la mirada de José Pedro sobre el cadáver de su amigo es cándida, sin la protección de una narrativa moral o trascendente, en cuanto está exenta de la asociación ética o religiosa, que casi automáticamente hacemos ante la visión de la muerte. José Pedro no relaciona ese grupo inerte de órganos con noción religiosa o moral alguna. Su mirada le confronta con la realidad física de una masa de órganos caducos. En la instantánea perplejidad frente a esta imagen chocante, se produce un corte en la realidad. José Pedro atisba una herida en la superficie de lo visible, ingresa en un plano que lo precipita a la sangre, el pus, la mierda: realidades corporales que sabemos existen, pero que escamoteamos con insistencia. El cadáver, cuerpo caído, desasido de la vida que lo sostenía, se derrumba en cáscara vacía y exhibe de manera sicalíptica la sustancia, el olor y la putrefacción de su materialidad. Esta realidad inapelable arroja a José Pedro, testigo involuntario, hacia la irracionalidad de la vida. La mirada de José Pedro aprehende esa realidad silenciada que no tiene explicación, su mirada cándida, en cuanto no busca explicación para lo que ve, logra aprehender la escena. Justamente por su por su inmediatez desprotegida, la escena obtura la realidad y por lo tanto es traumática. Es decir, es la ocasión de una ruptura: hay más verdad en su mirada perpleja que en toda la racionalización posterior. Esa mirada instantánea y traumática accede a una verdad que no se cuela por entre la simple oposición entre mirada subjetiva y objetiva; el ingreso se da en el violento choque con el que la mirada cándida irrumpe y

rotura la superficie elusiva de la realidad. El instante lúcido ha sido el de la perplejidad, la primera mirada es la que comprende. En una segunda mirada, en la que se busca sentido a la escena, éste lo evadirá. Ese instante no le ha dado tiempo a José Pedro para protegerse, y esa temprana constatación de la caducidad de la materia lo acompañará. Con esta experiencia temprana de lo abyecto asiste al aterrador espectáculo del avance activo de la muerte atisbado desde un resquicio desprovisto de una narrativa conciliatoria.

La escena del cuerpo, cosificado por la muerte, o animalizado fuera de la cultura, es vista sin la narrativa de la ciencia o de la religión. Esta experiencia lo pone al alcance del adherente contagio de lo abyecto. José Pedro asiste a la constatación última del contagio. Pretende, sin conseguirlo, rechazar el desasosiego indefinible que lo invade. Pero lo abyecto no admite antídoto ni protección: con su propia mirada se ha contagiado, ha incorporado esa imagen y lo constituye.

Lo abyecto, ha dicho Kristeva constituye una “Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos. (11) El cuerpo muerto, objeto que existe en un plano subterráneo al de la realidad manifiesta, al exhibirse así, irrumpe y perturba la propia percepción y relación simbólica con el cuerpo. La materia humana deshecha, desasida de vida, es decir, de voluntad, es objeto de vejamen y humillación sin respuesta. Exenta ya de recursos para reinstaurar su dignidad, aparece como una cosa que se manipula y desecha.

El conflicto de José Pedro ante la muerte no es la pérdida o la ausencia; su desasosiego proviene de la asombrosa revelación de su invadida identidad junto con la estúpida indiferencia de la naturaleza. Se debate, rabioso, por soltarse de alguna de estas imposiciones y busca imperar con su voluntad. Su respuesta será someterse nuevamente

a la prueba en la que perdió la vida su compañero Rosamel. Con la reiteración de la prueba no sólo enfrenta victorioso el desafío obscuro del tío. Y al hacerlo acepta su condición de íntimo pareado. Si bien no puede liberarse, ahora, consciente del desafío de su pareja o alter ego, exige ser el más fuerte en esa yunta: “Sería un loco. Bien. Así era él” (60). La competencia, que en su infancia había pasado por admiración, sale a la superficie ante lo manifiesto de la prueba. Y ahora José Pedro redobla el desafío al ponerse por segunda vez en el peligro mortal que abatió a su amigo. Con ello acepta la inevitable e íntima rivalidad con el tío, mientras obtiene la confirmación de su naturaleza superior. Al día siguiente de la tragedia José Pedro baja, con un criado, al río con la intención de encontrar los aperos de Rosamel. Es la ocasión que él encuentra para presentarse nuevamente ante esa prueba:

-Me callaré. Pero es preciso que reflexione, patroncito, por Dios. ¡Tirarse así! ¡Zas! No. Hay unos hoyos, unas honduras, unos remolinos de fondo donde menos se piensa. Falta piso y...cataplún!

-¡Cállate!, Nicolás. Me estás cargando.

-Yo lo digo porque...

-Porque eres un cobarde. Me revientan los cobardes, bien lo sabes.

En verdad, ante la cobardía tal vez como ante fenómeno alguno irritábasele a José Pedro el carácter.

-Ser valiente, sí, muy bonito, cuando...

-Siempre se debe ser valiente. Tú no pasas de ser un indio de mierda.

Cobarde. Mira. Así se hace.

Y enfurecido, ante el asombro y los aspavientos de Nicolás, descargó las espuelas sobre los flancos de su caballo, se lanzó al agua, por el mismo paso de la tarde anterior, trepó a la isla, volvió *ipso facto* grupas y vadeó el torrente de regreso.

-¡Caballo Pájaro! –exclamó al pisar de nuevo la orilla.

-¡Jesús! Está loco.

¡Ah! Entonces pudo, ¡al fin!, lanzar José Pedro un suspiro. El primer suspiro de alivio. Aquel acto le volvía de veras en sí, le redimía de penas, de remordimientos, de todo. Sería un loco. Bien. Así era él. (60)

Es importante señalar el despliegue tríptico de este episodio: primero la muerte del amigo lo enfrenta a la violencia darwiniana que impone el dominio del más fuerte; luego, frente al cadáver, el tío manipula las condiciones del castigo para desafiar su reacción y, finalmente, -y aquí está el cierre con el que interioriza el resultado de estas pruebas-: la demostración secreta de su superioridad viril lo hace prevalecer al interior de la coyunda subjetiva en la que hasta entonces lo ha sometido el tío.

En este sentido asistimos al instante en que José Pedro decide plasmar una fantasía y perpetuar una identidad funcional: “aquel acto le volvía de veras en sí, le redimía de penas de remordimientos, de todo. Sería un loco. Bien. Así era él” (60). Resulta significativo detenerse en los tiempos verbales de esta definición identitaria. En la proyección de una fantasía hacia el futuro el *sería* marca el gesto de apropiación individualizante de una construcción identitaria, hasta entonces, ajena a su voluntad. El imperfecto *era* designa un tiempo indefinido que enlaza un pasado fundacional con la reiteración en el presente de una identidad continua y fija. Con estas dos frases

ensartadas por la aceptación contundente del “Bien”, José Pedro verbaliza la construcción imaginaria de su identidad. A pesar de ser la que el tío ha ido confeccionando detalladamente para él, con este acto de apropiación consciente de la ficcionalidad elaborada por otro, no sólo acepta el juego sino que ajusta a su medida el traje identitario confeccionado de antemano. Con la intervención consciente en esa ficción que será su identidad “sería un loco”, participa en su propia creación y logra reintegrar la dispersión ocasionada. Este acto lo “volvía de veras en sí” (60). Tras enfrentar la violenta mudez de la naturaleza se ajusta el contorno de una silueta identitaria hasta hacerla calzar. Este recurso será empleado una y otra vez por el personaje a lo largo de la persistente fragmentación adulta. Tras el exitoso cumplimiento de estas pruebas José Pedro ha obtenido su futura definición social. Si lo tildan de loco –al igual que al tío- él asume el epíteto compartido a condición de ser el miembro triunfante de la pareja. Por lo pronto basta con que él lo sepa:

-Yo voy a tener que decírselo a su tío. –Tú que abres el hocico y yo que te lo parto a pencazos. ¿Oyes? Y muy capaz de hacerlo creíalo Nicolás. Bien sabía los puntos que calzaba el muchacho. Como conocía también los del señor capellán. El suceso mantendríase, pues, en secreto. Y en secreto se mantuvo. (61)

Con este nuevo silencio, José Pedro ha ingresado en la rivalidad imaginaria a la que el tío le había sometido sin él saberlo; ahora la conoce, la acepta y es él quien guarda un secreto. Ha resuelto el conflicto de cómo ser dentro de la coyunda subjetiva y ante los demás. Si bien no puede escapar esta alianza identitaria en la que el tío lo ha cercado, el saberse encabezando la competencia, a través de la manifestación de su virilidad

naciente, le permite abrazar la idea de su propia emancipación. Le permite crear, de cara a los otros, y creer junto con ellos en la soberanía de su identidad:

Aunque no lo pudiese razonar bien, José Pedro se reincorporó a sus cursos aquel año con todo ello dentro. Cierta revolución lleva su alma. Dolor, intrepidez, locura, temple... y poesía, también, sí... algo unido en humana mixtura iba en su pecho, hacia el porvenir. (64)

Este primer triunfo dentro de la rivalidad imaginaria que lo encastra no será el único encuentro del que sale victorioso. Poco después de la muerte de Rosamel, es el padre quien muere. Esta sombra de padre, muy distinto a su hermano cura, se distinguía por su carácter reposado y sereno. Muere a manos de bandoleros que lo asaltan en su propiedad. Siguiendo el darwinismo del relato, parece que las maneras cálidas y suaves del padre no logran sobrevivir en el Chile indómito que hay que civilizar. Cuando llega la noticia de su muerte, el tío no indaga ni busca justicia frente al crimen. Su actitud es la de quien entiende el porqué de su extinción, y no sólo la acepta, más aún, con su silencio lo aprueba. La reacción de José Pedro es igual a la de su tío: no se impacta demasiado y su personalidad no sufre cambios ante esta pérdida.

Si se mira desde la perspectiva del psicoanálisis, la muerte del padre es profundamente significativa en el crecimiento. Si partimos de la aceptación de que el deseo no es articulable en la cadena lingüística, podemos explorar la posibilidad de que José Pedro, al igual que todo hijo, en la profundidad no formulada de su deseo, fantasea con la desaparición del padre. Después de todo, es el padre el que lo aleja del campo y la bravía libertad que le ofrece la vida junto al tío cura; es el padre el que le da las lecciones de contención y protocolo para conducirse aún frente a las bestias: “-Se sube despacio.

Ya se lo he dicho. Bájese. Suba de nuevo...No le voy a dejar salir más con Segundo”  
 (38). Además de estas breves lecciones de contención, la influencia del padre es mínima, al igual que muy tibia es la reacción frente a su muerte. Como ya se ha dicho, es el tío cura frente a quien José Pedro debe definirse. Es el tío quien se presenta como el padre primordial, excesivo y obsceno en dominio de las mujeres que el hijo deberá disputar. En este diálogo el tío le transfiere un consejo inicial que, a su vez, un tío suyo, también clérigo, le había pasado cuando él era joven:

Sobre todo, hijo, no caer en pecado mortal con una confesada. Jamás.

Porque... “se ceba uno”. ¡Oh! No te rías.

–Y usted... cumplió por supuesto.

–No te rías, repito. Y te digo yo ahora lo mismo: no caigas en pecado con el mujerío de la hacienda. Jamás.

–Porque se ceba uno.

Habían reído entonces los dos de buena gana.

Y nada más. (69)

Es evidente que el consejo, disfrazado de norma restrictiva, es una invitación del padre a desafiarlo en su coto sexual. Es necesario anotar que en la formulación del complejo de Edipo Lacan no se enfoca en el deseo por la madre, le presta atención más cercana al goce primario por el asesinato del padre. Según esta fórmula, el niño rivaliza con el padre, no por el objeto madre, sino por el objeto falo imaginario. La metáfora del padre al prohibir al niño detentar lo que él posee, le otorgar al niño el yo-ideal o falo simbólico. Ya se ha mencionado la proverbial fertilidad de José Pedro hizo en su dominio de patrón. Sin embargo, es en otro redil donde su sexualidad reta y vence al padre.

### **De los que destrozan cosas, para hacer cosas**

También es oportuno señalar que este conflicto simbólico se reitera y resuelve una y otra vez a lo largo de las reinenciones identitarias. Como ya se ha señalado, la infancia de José Pedro transcurre sin imagen de madre. No se guarda su memoria y, más aún, su parentesco no se valora. El tío desprecia la filiación materna del sobrino por cuanto sostiene que son los hábitos dispendiosos el vicio que ha llevado a la miseria a esa rama de la aristocracia chilena. José Pedro, desoyendo una vez más los lineamientos del tío, se casa con una prima Lazúrtegui de la que pronto enviuda. Sin embargo, su deseo no muere y lo lleva hacia la hermana de su mujer. Con ello, no sólo reitera el desafuero, sino que tienta la posibilidad que éste ofrece:

No; aquello no podía imaginarse siguiera. ¿Otra Lazúrtegui? ¿Y su tío?

Habría perdonado, muy arrepentido se confesaría...; sin embargo, por segunda vez una Lazúrtegui, no: aquello sería demasiado fuerte, lo mataría. Bien que no se contara la repulsa vengativa de misia Jesús; esto más bien resultaría estimulante; pero el pobre viejo, el Valverde indomable, quebrantado ya por la vejez y la enfermedad... Sería como ultimarle en el suelo. No. Jamás.

Riéndose por último de sus figuraciones, y un poco también de su desvergüenza, pasó al sueño.

A la mañana siguiente, al salir de su pieza, tropezó con Sebastián.

-¿No eres tú medio albañil también?

-Me aplico no más, patrón.

-Bien. Eso basta. Porque agrandamos las casas, es un hecho, y quiero ponerte al frente de los trabajos. Mi tío me urge tanto...

Amanecía con tiempo espléndido. (162)

Sólo esa mujer Lazúrtegui, sintomática, en el sentido de avivar una pulsión, lo liberará de la potestad del tío. Es necesario seguir la secuencia en la que se desarrollan sus planes. Si por un momento cree que casarse nuevamente con una Lazúrtegui es mala idea, porque mataría al tío; enseguida le divierte la posibilidad de incordiar a su suegra por segunda ocasión. Junto a la malquerencia confesada se adhiere el goce secreto de “Sería como ultimarle en el suelo. No. Jamás” (162). Al verbalizar su acción con una imagen tan descriptiva se delata su verdadero deseo. Una vez que lo ha verbalizado en su interior, se despierta rozagante y lleno de planes para un futuro que demanda responder a la *exigencia* del tío. La innecesaria mentira que ofrece a Sebastián, su capataz, es la coartada que mal encubre su propósito, porque en primer lugar no necesita dar esa explicación al sirviente y delata la urgencia de deshacerse de la sombra paterna. Sólo así podrá desaparecer la imagen que él replica. Resulta irónico que entre todos los motivos por los que resuelve casarse no se mencione a la futura esposa. ¿Será acaso éste uno de los rasgos dictados de antemano en su identidad?

José Pedro se ha sometido a la identidad prescrita por su tradición familiar: es el huaso esforzado que trabaja por la causa de las familias criollas. Ejerce la potestad del patrón en su campo por sobre el poder del Estado y la Iglesia. En la anacrónica adherencia a la tradición que le ha sido dictada radica su condición trágica. Si bien el cumplimiento de su deber, a cualquier precio, le brinda un aura sublime monumental; al igual que los monumentos es una efigie del pasado. Ruge y se debate ridículamente

resistiendo el advenimiento de una modernización que no lo incluye. Su vida ya no se inscribe como ejemplo a seguir. Su figura entra en la paradoja moderna en tanto que debe ser destruida –de la manera que él ha desaparecido al padre- para que su hijo reclame su propio tiempo. Es así que ingresa en la economía del sacrificio. Acorralado por la tradición se ve obligado a demoler el resultado de su labor. Tras el largo asedio de las autoridades nacionales para reglar la producción vinícola, José Pedro tiene la última palabra emulando el gesto de su antepasado de “Casa quemada” quien, ante el avance indetenible de los moros, había incendiado su casa y sus campos. Imposibilitado a renunciar a unos privilegios que ya no existían sino en la reminiscencia, choca con un tiempo en el que no tiene cabida:

-¡Ajá! Una orden judicial en regla, y en cuyo cumplimiento debe don José Pedro Valverde Aldana facilitar al inspector de alcoholes la selladura del alambique y de la correspondiente vasija. “Lo que se cumplirá, pone por último el juez, ante ministro de fe y con el auxilio de la fuerza pública si fuere menester”.

-Yo –adelantó un vejete raído- soy el receptor...

-... de menor cuantía, sí. Así lo llama la orden. No se me afarole.

-Ministro de fe, señor.

-Cállese, hombre. Nada tiene que hablar usted. Viene a presenciar tan sólo. Por lo demás, será todo breve y rápido. Ya lo verá. Y sin meditación previa, como acto muy de antemano decidido, invitó al caballero en seguida.

-Adelanto conmigo, inspector. Pase usted también, señor ministro, y presencie la conclusión de este asunto que ya dura...

Se interrumpió ante cierto movimiento de los policías. Su diestra velluda, tendida y con la palma abierta, los contuvo:

-Alto. Ustedes no. Pacos no pisan mi casa. ¡No faltaba más!

En el acto los mozos del pelotón, como quien ejecuta previsión militar, se interpusieron entonces entre su señor y los polizontes. Y trémulos, el empleado de impuesto y su ministro de fe siguieron a don José Pedro.

Desde aquel momento se sintió ya vibrar la violencia en la atmósfera.

En cuanto se hallaron delante del alambique, sin que mediaran pausas, el patrón puso en práctica sus determinaciones:

-Pascual, el hacha. La grande, la de monte.

-¿Hacha? –murmuró extrañado el inspector, que sacaba ya de su maletín sellos, lacres y ligamentos.

Por toda respuesta, le clava la vista el caballero. Su mirada es terrible: fulgura, cambia, se aguza, se enfría, se reenciende. Cuando el hacha llega, la nariz del anciano se afila, blanca de cólera, y los ojos la llena de reflejos. Diríase un hacha todo aquel perfil tajante. Todo fue ya cosa de momentos. De pronto, cogida la herramienta con ambos puños, se alza con los brazos formidable y cae, corta, insiste, golpea, derriba, muele, hace añicos serpentín, caldero, tinajas. Sin tregua ni respiro, se descarga una y otra vez. Minutos bastan para que la furia demasiado tiempo reprimida

convierta en virutas de cobre, cascotes de greda y escombros, dentro de una nube de polvo y hollín, cuanto fuera fogón, vasija y alambique.

-¡Servidos! Cuenten a sus amos ahora que ya don José Pedro Valverde no destila más y que pueden por lo tanto guardarse sus sellos y sus lacres donde... menos les incomoden. (418)

Incapacitado para renegar de la tradición que representa, es decir, del núcleo de su propia identidad, la situación de José Pedro es inexorable en cuanto está obligado a destruirse para demostrar así la absoluta fidelidad a sí mismo. José Pedro sacrifica el resultado de su esfuerzo y su huella en el campo chileno por aquello que a él le importa más que esa vida de trabajo; lo sacrifica precisamente por lo que en él es *más que él mismo*. Sobrevive los últimos años de su vida como una entidad sin contexto, mondado del marco que le daba sentido.

De este modo el proceso identitario de José Pedro Valverde lo lleva a una fijeza inflexible que la narración coloca sobre el pedestal del heroísmo. La fidelidad, o fijeza, a una identidad prescrita lo lleva a borrar las huellas que marcó en el mundo para evitar que una nueva lectura las descifre o aproveche. Además derriba los puentes que habilitan su ingreso al futuro para erigir su figura por encima de sus pares y contemporáneos. Con su gesto heroico pretende preservar hasta el final la autonomía de una identidad supuestamente impoluta de toda injerencia: “Yo, José Pedro Valverde, soy yo y nadie más que yo” (248). Con ello persiste en la fe de que ha sido su propia voluntad la única norma que acata. Esta identidad tautológica se empecina en el desconocimiento de su propio fundamento. Aquellas condiciones impuestas que aceptó en el segundo cruce del

río a los trece años lo sujetaron al constante pugilato con la sombra modélica e inscribieron las condiciones de existencia que lo rigen.

Si bien durante la infancia de José Pedro, la escuela apenas incidió en su crecimiento y sus lecciones las tomó en la ilimitada extensión del campo; no por eso su formación ha sido menos constreñida. Los atributos del futuro patrón chileno le han sido dados de antemano. José Pedro, al igual que Timoleón, ha debido, no sólo sujetarse a una férula formativa, sino también desear y alabar esa sujeción. Tanto las paredes de la escuela como el horizonte en el campo erigen muros en la imaginación infantil dentro de los que el niño elabora realidades que lo constituyen. José Pedro ha creado historia en el campo chileno pero no a partir de la nada, como se insinúa al mencionar a las bestias de su fundo como nodrizas. La ficción identitaria que lo encapsula cree elegir las condiciones que le fueron impuestas y, la ficción más grande que vive es creer que se actualiza pro sí mismo sin que lo limite ningún presupuesto externo. No logra ver que eso que es *más que él mismo* es la sombra modélica impuesta que lo lleva a ser el eslabón de una tradición heroica que lo guarda. ¿Como subsistir dueño de su voluntad en un régimen judicial nacional que no se arredra ante su decadente autoridad? Su respuesta es dramática pero fácil. Finalmente, es más fácil vivir, o creer vivir, bajo una identidad prescrita, cuyo sentido viene impuesto desde arriba: Dios, la tradición, el apellido, lo que fuera para alejar el imperativo, incesante, que demanda crear sentido y reacomodar la identidad frente a lo que aquí se reconoce como evento. Sólo así, siendo la víctima de su propio límite, José Pedro Valverde conserva la dignidad y capacidad de recomponer el relato de su vida.

## **Exilio y errancia identitaria en el Perú.**

*Durante este período fui protegido  
y muy amado por los indios.*

**José María Arguedas**

Este recorrido por las identidades en construcción hace una nueva posta en otra narrativa de crecimiento en los Andes, la novela peruana Los ríos profundos (1957). La novela, de José María Arguedas (1911-1969) retrata la dramática belleza de la región meridional andina del Apurímac, inserta entre inmensos cerros y profundos abismos en la cordillera de los Andes, y la tierna delicadeza con la que un niño mestizo, criado entre indios, se aproxima a ese mundo natural. Las distancias raciales y culturales captadas en la novela de Arguedas son producto de siglos de incomunicación signados por las relaciones de dominación que entorpecen el complejo proceso de mestizaje en la sierra peruana. Siguiendo esta línea, mi lectura busca rastrear el miedo como factor que define las relaciones interraciales retratadas en esta novela. Indagando más allá de lo evidente, ésta será la clave que guíe mi análisis. No quisiera escamotear la fuerza activa que ejerce el miedo sobre la historia de las naciones, de lo cual el Perú no es excepción. El desasosiego en la historia peruana es el elemento que cohesiona a facciones divididas para enfrentar una amenaza común, una amenaza que pulula en el interior de la nación. Esta es una más de las huellas coloniales que perviven en la organización de la república<sup>9</sup>. Durante la colonia, si bien la amenaza pirata era una realidad que visitó con frecuencia las costas peruanas, es decididor que las autoridades hayan hecho más bien poco, o lo estrictamente necesario, para fortalecer puertos y embarcaderos. El verdadero

temor de las autoridades virreinales estaba tierra adentro. Vivieron en constante zozobra rodeados por la oscura mayoría de otra piel, temiendo siempre un levantamiento. Esto fue un motivo para aumentar y legitimar la rigidez del control y la distancia social. El miedo al negro y al indio encuentra su correlato en el pánico a la fuerza de la naturaleza desatada en los eventos de 1746. Los cronistas del flagelo de la naturaleza durante el terremoto de Callao y Lima suman a su relato el terror frente a una fuerza más siniestra aún: la posibilidad de que las masas de esclavos negros, aprovechando el desorden, saqueen y asuelen las ciudades.<sup>10</sup>

Siguiendo esta línea de temores contiguos brota el pánico irracional que asocia y confunde el miedo a las fuerzas de la naturaleza con el recelo a la masiva proximidad del otro. La sociedad colonial limeña de ese momento respondió con medidas punitivas de orden legal y espiritual. El terremoto de 1746 marca el inicio de las procesiones y devoción del Señor de los Milagros, figura que se erige subliminal y eficaz para someter a humildad y obediencia a las temibles masas. Sin embargo, la sociedad mestiza nunca perdió el miedo a la fuerza de las masas sublevadas y su potencial de violencia. Las procesiones multitudinarias, en las que los indios demostraban su adscripción a la religión católica, no garantizaban el sometimiento precedero de las masas y su potencial de violencia expansiva. En 1747, durante las celebraciones por la coronación de Fernando VI, los orgullosos herederos del Incario habían desfilado luciendo la parafernalia Inca en honor al rey coronado y, en 1750 se sublevaron ocasionando gran mortandad. Así también hay que recordar las insurrecciones encabezadas por Tupac Amaru a finales del siglo XVIII. Sus estrategias de asedio incluían cercar ciudades, destruir aduanas, liberar presos, quemar iglesias y asesinar corregidores y otras

autoridades. Su detención, tortura y muerte por descuartizamiento en 1781 hicieron de él un mártir legendario. Durante el cerco de La Paz, Tupac Amaru, junto con Tupac Katari, aunaron fuerzas en el levantamiento indígena más extendido y fuerte del siglo XVIII. El poder virreinal respondió de inmediato con represalias sangrientas y aún así le tomó dos años sofocar la fuerza de este levantamiento. La tradición oral atribuye a Tupac Katari la premonitoria advertencia: “Solamente a mí me matan... Volveré y seré millones”.

Efectivamente, en 1885, durante el levantamiento de Ancash, el alcalde indio Pedro Pablo Atusparia, al frente del sitio de la ciudad de Huaraz, extendió la rebelión hacia el vecino departamento de Huanuco. Durante los meses de resistencia la figura de Atusparia creció en la celebración de la Semana Santa cuando el párroco católico, simpatizante con su causa, estableció un paralelo entre la pasión de Cristo y los tormentos sufridos por Atusparia durante su cautiverio. En su sermón exaltó la actitud indulgente de Astuparia frente a sus enemigos, a los que éste había protegido. La multitud india lo aclamó como Apu Inca: el nuevo Inca. Si bien podríamos extendernos en el detalle de otras insurgencias indígenas, basta anotar que este conflicto reiteradamente reprimido y sofocado con la narrativa religiosa durante la colonia recibe el mismo tratamiento durante la República. Con ello, el miedo se acrecienta junto con las causas que lo alimentan.

Los ríos profundos se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX durante la dictadura de Manuel Odría. Este militar aparece en la escena política luego de que el presidente electo José Luís Bustamante y Rivero pierde el apoyo de Víctor Haya de la Torre, fundador del APRA, Alianza Popular Revolucionaria Americana, y reemplaza a sus colaboradores apristas por un gabinete mayoritariamente militar en el que incluye a

Odría al mando del Ministerio de Guerra y Policía. En 1948 los militares, encabezados por Odría, deponen a Bustamante, a pesar de que éste se niega a renunciar. Finalmente, Bustamante se ve obligado a salir del país. De esta manera la “primavera democrática” del Perú termina, y nuevamente se instala una dictadura militar. El poeta Martín Adán, declara con ironía y desaliento: “Hemos vuelto a la normalidad”.

Manuel Odría nació en Tarma en 1897, se destacó en la guerra contra el Ecuador en 1941 y allí fundamentó su prestigio militar y político como figura autoritaria y firme. La coyuntura política de la presidencia de Bustamante y Rivero le sirvió para convertirse en figura nacional. El “ochenio de Odría”, como se conoce este período, transcurre entre 1948-1956. Bajo el decreto de “Seguridad Interior de la República”, Odría gobernó con firmeza y sofocó todo intento de subversión a su autoridad. La policía y sus agentes dominaron el poder judicial, la oposición fue encarcelada o desterrada como es el caso del general Montagne, único candidato opositor en las elecciones convocadas por el gobierno en 1950, en las que irremediablemente ganó Odría: el Presidente-dictador. También se estableció la pena de muerte a los opositores del régimen llamándolos “terroristas”.

Otro elemento clave para entender los conflictos sociales en los Andes peruanos es la lengua. El mestizaje con fuertes raíces en el mundo y la lengua quechua se evidencia en algunas cifras del censo de 1940, citadas por José María Arguedas en su ensayo Formación de una cultura nacional indo americana. Según el censo de ese año, el 45.86% de la población peruana es india. Además, en los departamentos de Ancash, Apurímac, Ayacucho, Cuzco, Puno, Huancavelica, Huáncayo y Junín 2'330.324 habitantes hablan quechua y sólo 167.324 son monolingües del castellano. Refiriéndose

al mismo censo de 1940, Enrique Chirinos en su Historia de la República del Perú señala que el 35% de los 6'000.000 (2'100.000) de peruanos no hablaba ni entendía español, el 57% era analfabeto y sólo el 11% superaba el quinto año de escolaridad. Es interesante observar la distinta perspectiva que toma Chirinos, para quien los monolingües eran los que no hablaban español: este dato, desde la perspectiva mestiza, es asociado inmediatamente con las cifras de analfabetismo y escasa escolaridad, mientras que para Arguedas estos datos subrayan la riqueza bilingüe de la serranía peruana. La ambivalencia en relación al bilingüismo español-quechua es una de las muchas aristas que atraviesa el conflictivo proceso de mestizaje en la novela de Arguedas.

### **La turbulencia bajo las aguas**

Esta es la tensa calma bajo la que fluye la narración de Los ríos profundos. El protagonista de esta novela es Ernesto, hijo y sobrino de blancos, criado por los indios. Es él quien relata la historia de su pasaje escolar como pupilo internado en Abancay. Ernesto tiene catorce años, la misma edad en la que Arguedas dice haber aprendido el español. El padre, un abogado peregrino, lo ha dejado en una aldea hostil a cargo de unos indios viejos y sabios -a los que Ernesto, en tiempos de crisis, invoca-.

La narración se abre, y cierra, con los pasos de Ernesto dirigidos hacia el Cuzco - capital del incario- y espacio de poder terrateniente de un tío viejo y avaro a quien, tanto el padre como él, odian. Siguen camino y llegan a Abancay, capital del Departamento del Apurímac, donde Ernesto es colocado como interno en el colegio del cura Linares, a quien toda la ciudad y los colonos en el campo consideran santo.

Ernesto, al igual que Timoleón en su internado quiteño, sufre la estrechez de la escuela en oposición a la amplitud del campo y la libertad de la primera infancia. La escuela del cura Linares es el lugar de reclusión de los cuerpos jóvenes en donde el tiempo está reglamentado entre estudios, rezos y recreación. En el internado los espacios acotados para cada actividad permiten la vigilancia constante de los educandos. Sin embargo algunos pasillos y un patio interior son espacios no vigilados donde los compañeros más grandes se inician sexualmente frente a la mirada culposamente vicaria de los más pequeños.

El padre de Ernesto sigue camino en busca de un hogar para algún día mandar a llamar al hijo. En el colegio Ernesto conoce a una diversidad de niños y jóvenes de distintas procedencias, entre los que él se destaca como “forastero, tocado, poeta”. Hasta este momento de su infancia Ernesto ha caminado por valles y quebradas con una percepción de sí mismo como entidad integrada con el universo:

Yo que sentía tan mío aun lo ajeno. ¡Yo no podía pensar, cuando veía por primera vez una hilera de sauces hermosos, vibrando a la orilla de una acequia que esos árboles eran ajenos! Los ríos fueron siempre míos; los arbustos que crecen en las faldas de las montañas aun las casas de los pequeños pueblos, con su tejado rojo cruzado de rayas de cal; los campos azules de alfalfa, las adoradas pampas de maíz. (66)

Esta integración en la que el yo del personaje se extiende a los objetos naturales hasta percibir la unicidad con el todo se fragmenta ante el descubrimiento de la sexualidad. El lazo natural entre el yo y el mundo es tan estrecho que parece haber una afinidad natural entre ellos. O por lo menos a Ernesto le parece así, ya que se busca a sí mismo en la

vibrante fulguración que ese mundo le ofrece. Así, el mundo no es únicamente el fondo sobre el cual el yo se mueve, o la arena en la que actúa. El mundo está esencialmente conectado con su proceso formativo y por lo tanto el yo individual se busca en la relación trascendente y armónica con él.

### **El deseo de los otros**

Ernesto asiste, jalonado por la fascinación y el horror, a los preámbulos del encuentro sexual entre los compañeros más grandes y Marcelina, una mujer demente que es ayudante de cocina, a la que llaman opa. Su presencia se anuncia como la de una rata que merodea por los muros hediondos y húmedos de las letrinas: “apareció la demente en el patio; pegada a la pared, rechoncha y bajita” (90). Los niños, según Freud, saben de manera filogenética sobre el coito de los padres y el nacimiento de los bebés. Estas nociones, si bien confusas, están pobladas por fantasías de bestialismo, mutilación o canibalismo en las que el niño escenifica los terrores que lo seducen. El recuerdo yace natural e inocuo en la pre conciencia infantil hasta que un impacto externo lo empuja a la superficie. La escena primigenia, restituida por el impacto, resignifica el horror entrevisto –o imaginado- por el niño. La coyunda entre la opa-rata y sus compañeros adolescentes lo remite a la escena primigenia, entrevista o imaginada, de los cuerpos animalizados en la cópula. Esta escena reinstala en la conciencia de Ernesto el horror fascinante que lo expulsa de la idílica integración trascendente con el mundo natural. Aunque Ernesto no participa directamente de ese inicio sexual, no puede dejar de mirar y, cuando lo hace, esas imágenes lo expulsan de sí mismo, de esa integración simbólica en la que ha vivido su relación con el mundo natural:

Pero yo también, muchas tardes fui al patio interior tras de los grandes, y me contaminé, mirándolos. Eran como los duendes, semejantes a los monstruos que se aparecen en las pesadillas, agitando sus brazos y sus patas velludas. Cuando volvía del patio oscuro me perseguía la expresión de algunos de ellos; la voz angustiada, sofocada y candente con que se quejaban o aullaban triunfalmente (...) Pero a la hora en que volvía de aquel patio, al anochecer, se desprendía de mis ojos la maternal imagen del mundo. (66)

El efecto contagioso y oscuro de la imagen obscena la vuelve impúdica, fuera de lugar y, por lo tanto, irrepresentable. La mirada de Ernesto, a pesar de él mismo y paradójicamente obedeciendo a su deseo, resulta una aproximación peligrosa, amenazante. La estructura misma de esa mirada es la de un acto enajenado, teatral, un gesto escindido, a medias impedido, un gesto desvaído de su intensidad. Es la expresión de un deseo contradictorio y en conflicto consigo mismo.

Al igual que la araña que aterroriza a Timoleón, en esta descripción Ernesto asocia la agitación arácnida con los cuerpos en actividad sexual “agitando brazos y patas velludas” (65) con lo que nos remite a la imagen de esas arañas “feas y negras” a las que tanto teme Timoleón Coloma cuando se aleja del colegio hacia el campo. Siguiendo el rastro simbólico que la araña deja, surge la imagen de nefasta feminidad que su cuerpo sugiere. Según Durand, en la simbología clásica, el cuerpo de la araña suscita una: “imagen donde dominan ‘el vientre frío’ y ‘las patas velludas’, sugestión repelente del órgano femenino” (110). La cercanía de esa feminidad temible, a la que Ernesto aún no sabe nombrar, lo perturba al punto de expulsarlo de ese todo que lo contenía: “todo

parecía contaminado, perdido o iracundo. Ningún pensamiento, ningún recuerdo podía llegar hasta el aislamiento mortal en que durante ese tiempo me separaba del mundo” (66).

La opa –mote que alude a su demencia o irracionalidad- es un cuerpo femenino sin la aureola romántica de las señoritas que Ernesto ve en el parque de Abancay o sin el halo casi religioso que él veía en las niñas indias de las aldeas de la serranía cuando viajaba con el padre. O incluso, en las chicheras cuyos cuerpos adquieren dimensiones épicas durante el levantamiento por la sal. Ernesto ha vivido siempre distanciado del mundo femenino y en esa distancia ha mistificado la imagen de la mujer. La única proximidad con una mujer corpórea ha sido con la opa, lo que le resulta amenazador:

Consideraré siempre a las señoritas como seres lejanos, en Abancay y en todos los pueblos. Las temía, huía de ellas; aunque las adoraba en la imagen de algunos personajes de los pocos cuentos y novelas que pude leer. No eran de mi mundo. Centelleaban en otro cielo (80).

La opa representa la temible opacidad del deseo femenino, es la única mujer sexual que la novela retrata: “la demente quería, y mugía, llamando con ambas manos al muchacho” (58); “pretendían separarlo de la demente con terribles golpes; pero decían que la demente lo abrazaba con terrible fuerza” (62), con la misma y “terrible fuerza” con que la araña atrapa y no suelta a su presa, con que la boa o la anaconda abraza hasta triturar y digerir a su víctima. Es significativo el terror que las arañas provocan en Ernesto cuando el Lleras y el Añuco han colocado una sarta de tarántulas a la espalda del Peluca luego de que éste ha tumbado a la opa:

Una sarta de inmensas arañas velludas colgaba del saco del “Peluca”.  
 (...) Las arañas pataleaban. No con movimientos convulsos y rápidos, sino lentamente. Las tarántulas son pesadas; movían sus extremidades como si estuvieran adormecidas. El cuerpo rojinegro de las arañas, oscuro, aparecía enorme, tras de los vellos erizados que también se movían. (92)

Ernesto no puede desasirse de estas escenas de sexualidad brutal que lo impregnan por contagio, le crean una culpa imprecisable que tiene buenas razones para existir: se siente culpable en virtud de su deseo inconsciente y reprimido. Por supuesto que su yo consciente no sabe nada sobre ese deseo, no puede saberlo. La prohibición internalizada conoce muy bien, no sólo el deseo, sino también el placer culposo de la proscripción.

Slavoj Zizek en Mirando al sesgo reflexiona sobre el ambivalente goce que la prohibición brinda al inconsciente. Propone que el inconsciente no sólo es el depósito de nuestros deseos y pulsiones reprimidas sino la morada de un tirano despótico y gozoso que conserva el placer, reprimiéndolo. Su tiranía nos oprime, impidiéndonos el acceso al propio deseo y haciéndonos responsables de los ajenos. Su opresión es tal que el sujeto no accede a su propio deseo, sin embargo, aunque no los reconoce como suyos, se siente responsable de los deseos de otros. Por lo tanto, el inconsciente es sobre todo un conjunto caprichoso de prohibiciones cuya irracionalidad es gozosa y cruel. Esto lleva a Zizek a sugerir “la proposición paradójica de que el hombre normal no sólo es mucho más inmoral de lo que cree sino también mucho más moral de lo que sabe”. (251)

Ernesto, abrumado por el peso de una carga desconocida, percibe como ajeno el deseo de los otros, por lo que se agobia a pesar de mantenerse al margen y participar únicamente

con la mirada. Así también, la masturbación es una práctica que lo atemoriza y lo aproxima, de manera alarmante, a la pubertad de los otros. Las confusiones que Ernesto enfrenta le sirven más para enrarecer su propia identidad, al batallar con sus demonios interiores, que para distinguir su identidad de otras. Además, la escuela religiosa y mestiza en la que se encuentra como interno contribuye a la ambivalencia moral, sexual, política que lo desorienta. Su pasaje identitario no lleva un movimiento centrífugo procesal, no sugiere una síntesis posible ante las contradicciones en las que vive, más bien tiende a lo fragmentario. ¿Esta dispersión anuncia un futuro en perenne desconcierto? Así ocurre cuando el Peluca, el más asiduo a los encuentros con la opa, acusa de onanismo a sus compañeros que lo han acorralado por lascivo. No parece haber salida frente al dilema del deseo y su proscripción:

-¡Yo te he visto, *k'anra!* -le dijo-. Te he visto aquí, en el suelo, junto a los cajones, refregándote sólo como un condenado. ¡Casi te saltaban los ojos, chanco! -Y tú ¡Anticristo! -le dijo a Montesinos- ¡Tú también en el mismo sitio! Te restregabas contra la pared, ¡perro! Y fue señalando a todos y acusándolos del mismo crimen (...) todos ustedes se han de condenar y revolver en los infiernos. (63)

Ante estas acusaciones Ernesto, con extrema inocencia a los catorce años, recién logra corporizar aquel temor imprecisable que lo rondaba en las noches del internado: “las palabras del Peluca definieron un antiguo presentimiento” (64). Es intensa la culpa que genera en Ernesto el deseo de los otros, a pesar de que su intervención no ha sido más que a través de la mirada.

En un episodio posterior, cuando sube a la torre para ver a la opa, la encuentra dichosamente despiñancada con el rebozo de doña Felipa que ha tomado de la cruz (símbolo del poder femenino de las chicheras frente a los soldados). Ernesto no puede mirar ese cuerpo sin sentir el desasosiego que le produce la escena paradójicamente atesorada, a pesar del rechazo, de esos otros cuerpos revolcándose con ella en las letrinas del colegio. Esas imágenes obscenas –fuera de lugar, en este caso fuera de su cuerpo– son suyas en cuanto la apropiación de lo mirado le genera una culpa que lo traspasa con la tenacidad del deseo conservado.

La violenta irrupción de lo sexual amenaza hacer colapsar su relación con lo real y evidencia la fragilidad del tejido que sostenía ese todo en el que él armoniosamente se incluía. Fragmentación, exilio y soledad culposa son el resultado de esta primera aproximación vicaria a la sexualidad. Ernesto, al igual que Timoleón Coloma, lleva el peso de sus prohibiciones en relación inversamente proporcional, no sólo a la ejecución de su deseo, sino más aún, a su admisión. La prohibición interiorizada por estos personajes los lleva a sentirse más culpables cuanto más huyen de su propio deseo. Al igual que Ernesto, Timoleón llevaba el peso de crímenes no cometidos y se tachaba de mujeriego y protagonista de “sucias aventuras” cuando en realidad sus escauceos románticos no iban más allá de un intento por conversar a solas con una señorita de la hacienda.

## El zumbayllu

Al cabo de estos episodios de inquietante despertar sexual llega al patio del colegio un objeto que marca una dinámica diferente entre Ernesto y sus compañeros. En oposición a la imagen obscena que cosifica la voluntad de Ernesto, en cuanto su deseo es objeto que obedece a fuerzas ajenas a su imperio, el *zumbayllu*, un juguete andino que marca el siguiente episodio, calma su desasosiego. Este objeto aquietta sus temores disolutivos y enajenantes. Es interesante la elevación que la narración busca al presentar un juguete etéreo, suscitador y bello: el *zumbayllu*. Luego del episodio en que se presenta la violenta carnalidad de los adolescentes con la demente, aparece el juguete mágico: un *zumbayllu*, un trompo cuyos orificios al girar a gran velocidad emiten un canto que apacigua la ira y comunica a grandes distancias los mensajes encomendados a su voz.

En quechua la terminación *yllu* es una onomatopeya que alude al sonido que produce el agitadísimo batir de las alas de picaflores o mariposas. En los valles cálidos del Perú hay un tábano llamado Tankayllu, cuyo pesado cuerpo adquiere sorprendente ligereza y elevación al batir agilísimo sus alas. Así mismo, la terminación *yllu* está muy próxima a la terminación *illa* que alude a lo imperfecto, lo distorsionado o monstruoso con que la naturaleza parecería destacar su asimetría. Estas dos condiciones se conjugan en el *zumbayllu winku* que Antero confecciona para Ernesto: es un trompo elaborado en un coco apenas deforme en su esfera. A través de los cuatro ojos que se le abren con clavo candente pasa el aire con el que produce un silbido que canta en tonos silvestres. El *zumbayllu* gira veloz y su cuerpo mínimo parecería no tocar el suelo hasta cuando termina y detiene su baile. La relación metonímica que Ernesto establece con el

*zumbayllu* hace que el juguete sea una extensión de su propio cuerpo, que anula la materialidad, supera distancias y concilia diferencias. El *zumbayllo* ingresa en la narración inmediatamente después de los episodios en que la rijosidad adolescente de los internos se extiende como una mancha invasiva. Y más aún, funciona como puente entre el mundo femenino –sobre todo la temible sexualidad de la feminidad desatada que representa la opa- y la relación casi religiosa con la naturaleza cuyo portavoz es este pequeño y misterioso cantor.

Junto con su amigo Antero, Ernesto compara al, apenas imperfecto, *zumbayllu* con la encantadora imagen de la niña adorada por Antero:

Cuando están quietos sus ojos parecen un poco bizquitos; no se fijan parejos; uno de ellos se queda sin haber llegado al centro. En esa desigualdad hay una duda de su alma; su hermosura queda como pensado, atrayéndote. ¡Y otra cosa, hermanito! Cuando los ojos de mi reina se detienen así muestran mejor su color. ¿Cuál es? ¿Tú podrías decirlo? -No, “Markask´a. Creo que es del color del *zumbayllu*, del canto del *zumbayllu*. (113)

Ernesto dirige su atención a este extraño y bello juguete y busca seguir su dirección, ignorar el estorbo del cuerpo y trascender sus límites materiales:

Lo examiné despacio con los dedos. Era de verdad *winku*, es decir, deforme, sin dejar de ser redondo; y *layk´a*, es decir brujo porque era rojizo en manchas difusas. Por eso cambiaba de voz y de colores como si estuviera hecho de agua. La púa era de naranjo. (126)

El *zumbayllu* es un objeto conciliador que supera la escisión interna que significó para Ernesto vislumbrar la sexualidad y por ende su expulsión de esa pureza “natural”. A través de este objeto reunificador, Ernesto establece una relación metonímica que le permite alejarse de la turbulencia interna. Una vez que Ernesto, a través del *zumbayllu*, ha logrado su reconciliación con el mundo andino, la narración presenta un nuevo contrapunto. Los conflictos sociales que irrumpen en la superficie serán el correlato político de las contradicciones internas que agitan a Ernesto.

En esta nueva prueba Ernesto experimenta la confrontación entre poderes externos a él cuando surge un conflicto político y cultural entre dos cosmovisiones históricamente enfrentadas en el Perú. Por un lado, está la relación mercantilista e individual de los hacendados con sus tierras y, por otro, la cosmovisión indígena de los colonos cuya tradición cultural los lleva a establecer una relación colectivista y religiosa con la tierra que los alimenta. En el enfrentamiento se definen dos bandos claramente diferenciables: los hacendados, propietarios de la tierra, y las chicheras que toman papel activo para defender a los indios del despojo de la sal. Ernesto opta por seguir a Doña Felipa, la cabecilla de las chicheras –“como un perro” (144) dirá el cura Linares, para banalizar su toma de posición. Este es un episodio definitorio en el que Ernesto rompe su afiliación con Antero, cuyo padre azota a sus colonos para que sus corazones jamás crezcan.

De regreso en el colegio, Ernesto asiste a la pugna racial entre Lleras, Añuco y el hermano Miguel, un religioso de rasgos africanos al que los alumnos han afrentado por su condición de negro. El Director concilia las diferencias en la iglesia animando a los internos a elevar su espíritu –en dirección contraria a la que había dirigido el espíritu de

los indios poco antes-. Lleras se niega a la reconciliación y rehúsa besar la mano del hermano Miguel; Añuco sí lo hace, por eso Ernesto le regala su *zumbayllu layk'a* (brujo) que, una vez más, armoniza las contradicciones. Para Ernesto este objeto-ofrenda crea puentes con lo mítico y natural del mundo andino. El *zumbayllu*, algo así como un trompo que baila y canta enviando y trayendo mensajes del río, los árboles y las montañas, es su pasaje de reinserción hacia el mundo natural que habitó en la infancia y que sucesivamente lo expulsa y recibe.

### **Una clarividencia estrábica**

El *zumbayllu* es un objeto cargado de significaciones, más aún si es *wink'u*, es decir ligeramente bizco. El estrabismo le concede el poder de los objetos apenas deformados por su perspectiva tangencial desde donde ubican la mirada. Su mancha o deformidad abre una fisura para ingresar en la escena desde ese otro ángulo. La mirada que ingresa desde la centralidad para captar el sentido directo, recto, total de la realidad, quizá lo pierde; el sentido sólo se mostrará a la perspectiva apenas deformada o *wink'u*. Ernesto, al igual que el *zumbayllu wink'u*, es un cuerpo descentrado, sin lugar fijo en el tejido social. Su inevitable condición rampante entre dos culturas no le permite posarse. Su posición en el mundo indígena es inestable y, aunque quisiera ser inalterablemente uno con el mundo natural que percibe como indio, sufre el exilio por la fuerza turbulenta del deseo que lo habita. Su ubicación en el mundo mestizo es problemática por su empecinada filiación y proximidad con la cultura vencida.

El choque entre hacendados y colonos marca una disyuntiva clara ante la que no es posible dudar: “yo voy con los indios, yo no soy como Antero o Gerardo” (239).

Habría que observar la urgencia coyuntural de esta opción política que no necesariamente enraíza su identidad y preguntar: ¿con quién percibe semejanzas Ernesto o acaso su identidad *wink'u* se perfila únicamente en las diferencias?

Luego de que el ejército ha sido llamado para castigar el atrevimiento de las chicheras y sofocar un posible levantamiento indígena, Abancay se encuentra muy sensibilizada por la violencia de los acontecimientos. El terror mestizo ante el mundo indígena se expande a manera de rumores, según los cuales Doña Felipa habría vencido la represión militar y regresaría sobre Abancay y todas sus haciendas encabezando huestes de “chunchos” o indígenas de la selva que se encuentran más allá de la cordillera oriental. Estos terrores cobran materialidad en los piojos transmitidos por los indios; que una vez convertidos en plaga asuelan el valle. En algún momento, la narración llega a decir:

...todo lo que se movía con violencia o repentinamente era temible (...). Yo había visto morir con la peste, a cientos, en dos pueblos; en Querobamba y Sañayca. En aquellos días sentía terror cuando alguna mosca caminaba sobre mi cuerpo, o cuando caían, colgándose de los techos o de los arbustos, las arañas. Las miraba detenidamente hasta que me ardían los ojos. Creían en el pueblo que eran la muerte. (216)

Nuevamente la imagen terrible de la araña, antes emblema de la sexualidad desatada, ahora extiende su poder nefasto al asociarse con la muerte. El mundo feminoide-arácnido, el contagio y la muerte parecen ser una asociación imaginaria que subyace en la sensibilidad de Ernesto que encuentra su correlato en la realidad. Repulsión y placer parecen ser los extremos que jalonan a Ernesto frente a la sexualidad que es vista como

plaga invasiva, posibilidad de placer, contagio y muerte. Es interesante traer a colación el temor a la plaga vista como la forma en que la justicia divina ingresa a sancionar los excesos cometidos por los hombres. Se está a salvo del contagio sólo si se es puro. Esto llena de terror al culposo Ernesto, por el cúmulo de imágenes obscenas que conserva. Él ha visto a la opa revolcarse en el suelo con los adolescentes; la ha visto ir con el portero; la ha visto ir a la celda del Padre Augusto; y aún más, ir hasta Nanibamba, donde supone ha cohabitado con los indios, trayendo de regreso los piojos, portadores de la peste. La opa encarna la fuerza invasiva del deseo que traspasa cuerpos indefensos ante su contagio. Su sexualidad no hace discrimen social ni reconoce límites o fronteras.

Junto con el contagio, avanza el terror que mueve a militares, curas, vecinos blancos o mestizos. Todos los pobladores de la ciudad, las haciendas y el valle huyen frente al avance sordo y monumental de los colonos, infestados de piojos, que desean entrar hasta Abancay para oír misa y quizá morir, ya que son los más indefensos ante la plaga. La fuerza pasiva de los más débiles resulta ser la contra respuesta avasalladora que obliga a los mestizos a abandonar Abancay. Es interesante ver cómo el diminuto piojo, agigantado en plaga, trastrueca el poder en Abancay, en el valle y las montañas circundantes. Los colonos, esclavizados en el trabajo y humillados ante el mínimo desafuero, encarnan, paradójicamente, el flagelo de sus opresores. Los hacendados, militares y autoridades civiles huyen de aquellos a los que sometían. Su presencia masiva e indetenible avance se convierten en plaga.

A propósito del oscuro alcance de las plagas, es oportuno traer a colación otro flagelo que exacerbó las tensiones raciales durante el período colonial. Antonio Benítez Rojo detecta una ficcionalización *uncanny* en una digresión histórica inscrita en la

Historia de las Indias de Bartolomé de las Casas. En su ensayo “Bartolomé de las Casas: entre el infierno y la ficción” inserto en La isla que se repite, Benítez empata la plaga de hormigas en La Española con el terror que la minoría blanca sentía frente a la masiva población negra esclavizada en los ingenios. En una digresión, propia de su estilo, Bartolomé de las Casas relata la imparable invasión de hormigas negras que asoló la isla entre 1519 y 1521. En su detallado relato menciona el improbable remedio de una piedra solimán (cuyo olor acre y cáustico ahuyentaría a los insectos) que los frailes franciscanos colocaron en el patio del convento. A este patio (espacio santificado) acuden por millares las hormigas y por obra de un aparente milagro desaparecen. Sin embargo, Las Casas evita mencionar el origen de la plaga: los plátanos o guineos. Éstos eran el alimento principal que los esclavos africanos trasladados al Caribe pedían para trabajar en la boyante industria azucarera. Benítez Rojo argumenta, con bases suficientes, que al levantar el velo que cubre este silencio se encuentra en sus pliegues la reprimida metáfora: plaga de hormigas/plaga de negros. La piedra solimán guarda semejanza con el “azúcar cande”, o piedras de cristales de azúcar, que era la presentación del azúcar de la época. A pesar de que Las Casas en otras muchas ocasiones admitió su error, en este texto su culpa es reprimida. No obstante, se insinúa subrepticia, de acuerdo a la naturaleza de lo *uncanny*.

De manera parecida, la plaga de los piojos que asuela Abancay y sus valles es el correlato al levantamiento indígena que ha brotado luego de la intervención de las chicheras. Este conflicto se minimiza y diluye en medio de la correntada que significa el avance de los colonos *plagados* de piojos que quieren ir a la iglesia –su piedra solimán– para invocar perdón y salvación, o ingresar en la muerte redimidos. La fuerza

incontenible que adquiere el avance de la plaga viene del terror oculto, pero presente, que tanto hacendados como autoridades sienten ante la proximidad y latencia de un levantamiento indígena.

Es importante anotar los levantamientos por reclamos de tierras ocurridos pocos años después de la publicación de Los ríos profundos. La concentración terrateniente y la profundización del capitalismo exacerbaron en forma violenta la expulsión, expropiación y explotación de los campesinos. Esta situación trajo como consecuencia una gran movilización campesina, que ocurrió entre 1963 – 1964. Estos levantamientos rompieron los diques de contención que sujetaban las condiciones establecidas en el campo. Gigantescas masas -se calcula que se movilizaron entre 500 y 600 mil campesinos- iniciaron invasiones de tierras que reclamaban como tradicionalmente suyas. Estallaron enfrentamientos violentos entre comunidades y haciendas del Sur (Cusco y Ayacucho), del Centro (Junín y Pasco) y del Norte (Cajamarca y Ancash). Al cabo de la progresiva sindicalización de los campesinos que pedían, entre otros derechos, la eliminación del abusivo trabajo gratuito y la concesión de tierras, el gobierno de la Junta Militar aprobó en 1962 una ley que pretendía regularizar la posesión de tierras que se había producido mediante las invasiones. Sólo en 1969, bajo el régimen de Velasco Alvarado se aprobó la Ley de Reforma Agraria, que resultó ineficiente por su escasa planificación y apoyo crediticio. Los conflictos sobre tenencia de la tierra persisten endémicos y acrecientan su violencia durante la segunda mitad del siglo bajo el signo constante de represión, sangre y muerte.

Como ya se ha apuntado en este trabajo, la historia peruana está cruzada por el temor racial originado en las condiciones de crueldad y exceso con que se ha fortalecido

el poder terrateniente en detrimento del campesino indígena. Los ríos profundos reproduce, casi sensorialmente, la vibración del terror racial que, enterrado durante siglos bajo la superficie andina, amenaza erupcionar. Esta tensión latente se imbrica y confunde con el relato de los temores y desasosiegos de Ernesto durante sus meses escolares en el colegio del cura Linares en Abancay.

Ernesto no es inmune al ambiente de terror que invade todo el valle. Este terror también logra someterlo y él también debe irse, pero antes baja a Patibamba y espía el interior de una casa de indios:

Arrastrándome sobre el bagazo, llegué al caserío de los indios. Estaba vacío, sin nadie. Lo miré desde la altura del montículo de bagazo. Las avispas zumbaban con sus patas colgantes. No me dejaban ver bien. Las puertas de las chozas estaban cerradas; la malahoja de los techos se alzaba, hervía con el viento. “¡Yo bajo! –dije-. ¡Entro!”

-Me puse de pie y avancé. Llegué a la callejuela.

Toqué la primera puerta. Oí que corrían adentro. Miré por una rendija.

Tres niños huyeron a un rincón. Volví a tocar. -*¡Mánan!* –contestó el mayor, sin que le hubiera preguntado nada.

Se ocultaron en la oscuridad, apretándose en una esquina de la choza.

-*¡Mánan!* –volvió a gritar el mismo niño.

Me alejé. Busqué otra casa. Me contestaron lo mismo. Recorrí toda la calle, despacio, sin hacer ruido. Me acerqué a la choza en que comenzaba la callejuela, del otro lado. Miré por la rendija más próxima al piso,

arrodillándome en el suelo. El sol alumbraba el interior, espléndidamente, por un claro del techo. Era ya el atardecer, la luz amarilleaba.

Junto al fogón de la choza, una chica como de doce años, hurgaba con una aguja larga en el cuerpo de otra niña más pequeña; le hurgaba en la nalga. La niña pataleaba sin llorar; tenía el cuerpo desnudo. Ambas estaban muy cerca del fogón. La mayor levantó la aguja hacia la luz. Miré fuerte, y pude ver en la punta de la aguja un nido de piques, un nido grande, quizá un cúmulo. Ella se hizo a un lado para arrojar al fuego el cúmulo de nidos. Vi entonces el ano de la niña, y su sexo pequeñito, cubierto de bolsas blancas, de granos enormes de piques; las bolsas blancas colgaban como en el trasero de los chanchos, de los más asquerosos y abandonados de ese valle meloso. Apoyé mi cabeza en el suelo; sentí el mal olor que salía de la choza, y esperé allí que mi corazón se detuviera, que la luz del sol se apagara, que cayeran torrentes de lluvia y arrasaran la tierra. La hermana mayor empezó a afilar un chuchillo. (238)

Es significativa la sucesión de eventos apocalípticos que Ernesto parecería esperar o desear para borrar lo que resulta aberrante para él: su corazón cae, el sol se mata y finalmente el agua elimina toda huella de vida. El mundo simbólico de Ernesto se derrumba frente a esta escena a pesar de la distancia física entre él y la imagen observada. El umbral ante el que retrocede es el que fija los límites de su cultura. Según la noción de cultura que Mary Douglas esgrime en su texto Purity and Danger, la cultura extiende un modelo positivo en el que las ideas y los valores están nítidamente ordenados, con lo cual creamos nuestra experiencia individual. Dicho modelo se sostiene sobre los valores

que de antemano sostienen las categorías básicas; léase en este caso lo animal versus lo humano. Estas categorías adquieren autoridad y prestigio en cuanto se acepta y reproduce su valía y al cabo de la reiteración se vuelve tradicional hasta percibirse como naturales.

Ernesto retrocede aterrado frente al abandono en el que viven los colonos de Patibamba. Desde su cultura mestiza la rudeza primitiva de esa escena desestabiliza la frontera entre lo animal y lo humano. En primer lugar, le asalta lo insólito de los cúmulos de gusanos en el cuerpo de una niña tan pequeña. Si aceptamos la noción de suciedad y desorden como aquello que está fuera del orden naturalizado por la cultura, reconoceremos que el gusano, prototipo de lo que se arrastra, es divisa de lo oculto. Así como el pez pertenece al agua, el gusano pertenece al ámbito de la tumba, de la muerte, del caos. La labor silente y sinuosa del gusano, que permanece bajo cubierta, una vez que sale a la luz confronta a Ernesto con su bullente y pernicioso presencia. El movimiento rápido y serpenteante del gusano provoca desasosiego y repugnancia por ser imagen simbólica de la inexorable destrucción del tiempo, asociado también en la repugnancia que provoca el movimiento incontrolado de pequeños mamíferos y roedores. Esta repugnancia primitiva ante la agitación representada por el gusano y la araña, dualidad sexualizada en la imaginería poética, alimentan el mismo tema en sus diversas variantes de animación salvaje: el arquetipo del caos. Como lo observa Bachelard, “no hay en la literatura un sólo caos inmóvil” (77).

Es así que en la choza a la que primero se acerca, previo a la escena de las niñas, Ernesto ha escuchado un movimiento rápido: “Oí que corrían adentro. Miré por una rendija. Tres niños huyeron a un rincón” (238). La conducta de los niños recuerda a la de

ratones. En esta escena Ernesto percibe, bajo una luz distinta y ajena, la cultura indígena que hasta entonces había idealizado como armónica. Aterrado espía, al igual que en el pasadizo de las letrinas del colegio, una escena abyecta. Nuevamente la imagen, a modo de una mancha de aceite, impregna todo y traspasa sus límites; quizá su efecto más inquietante es la ductilidad, esa condición reptante con que traspasa todo obstáculo, se internaliza en el cuerpo, transformado en su proximidad, en tejido poroso, impermeable, abierto.

Julia Kristeva, en Poderes de la Perversión, apunta claramente el alcance y fuerza que posee la imagen abyecta. Una vez más Ernesto se agita en la virulencia de las imágenes que se debaten en su interior, y jaloneado por fuerzas opuestas busca expulsar las imágenes que se le han impregnado. Ernesto se rebela contra una amenaza que ya no sabe precisar si le viene de afuera o se ha incrustado en su interior. En todo caso sabe que le resulta intolerable y que lo arroja al límite de lo decible, de lo pensable. La íntima cercanía de la escena entrevista lo escandaliza. Él, sin poder asimilarla, asustado, se aparta. Repugnado, rechaza la disolución de fronteras y sale corriendo en busca de algo que lo proteja del oprobio, algo que ordene la realidad y la mantenga. Y no obstante, al tiempo que huye, sabe que este arrebato es un salto que lo atrae hacia otra parte, donde a su vez, topará con otra imagen tan tentadora como condenada. De esta manera, incansable, sus pasos lo llevarán de un polo de atracción a uno de repulsión, colocándolo permanentemente fuera de sí. La condición de estar fuera de sí se repite nuevamente en este episodio ante la imagen de los gusanos reptando en el cuerpo de una niña. Una vez más, al igual que ante la imagen obscena de sexualidad primitiva, Ernesto huye ante aquello que le causa una rebelión interna que lo expulsa de su interior.

Ernesto se despidió de Patibamba, desolada por la plaga. Aquí se exhibe la invasión cancerosa de todo el tejido social. El umbral entre cultura y naturaleza asoma en la miseria y promiscuidad del abandono en la que viven esos niños-animalizados. Ernesto rechaza con horror esa condición primigenia atisbada en la oscuridad de la choza de los niños que se comportan como ratones. Este asomarse tras la cortina divisoria entre naturaleza e historia parece haber marcado el cuerpo de Ernesto con una impresión que lo engulle hacia la profundidad de la noche de la especie.

Sin embargo, hay algo en la escena de las niñas que Ernesto no puede ver; algo que en su terror no alcanza a comprender. En primer lugar el corte, o ablación, operada sobre el cuerpo de la niña es ejecutado con un cuchillo que sirve de utensilio, arma civilizatoria, sobre el cuerpo infantil. Este es justamente un gesto de separación, de diferenciación del mundo animal. Así lo señalan los ritos de separación cuyo propósito final es el de la purificación. En este caso, el cuchillo opera como una espada minimizada cuya función es justamente purificar. Muchas de las mutilaciones rituales tienen por objeto quitar la apariencia animal del cuerpo humano. En general estas prácticas, sin que necesariamente signifiquen ritos sacrificiales, son animadas por una voluntad de diferenciación de la animalidad.

Para Ernesto es difícil asimilar el contexto simbólico y la intención purificadora de la escena entrevista, y esa imagen lo expulsa de aquello que durante su pasaje por el colegio de Abancay ha sentido y añorado como el lugar de un orden trascendente. La naturaleza, descubre Ernesto, no tiene orden. Es violenta, caótica y, como la plaga, invasiva. Dentro de la cultura esto no sólo se encuentra fuera de lugar sino que es un “otro lugar”, lejos de lo humano. Tras la prueba a la que se ha sometido, Ernesto queda

nuevamente expulsado del mundo armónico del que pensaba ser habitante. La tierra no ofrece certezas, no hay lugares seguros, la naturaleza no resguarda y la fuga será su condición:

¡No me agarrará la peste! Corrí; crucé la ciudad. Por el puente colgante de Auquibamba pasaría el río, en la tarde. Si los colonos, con sus imprecaciones y sus cantos, habían aniquilado a la fiebre, quizá, desde lo alto del puente la vería pasar arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles. Iría prendida en una rama de chachacomo o de retama, o flotando sobre los mantos de flores de pisonay que estos ríos profundos cargan siempre. El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos. ¡Como el Lleras! (244)

Con la muerte pisándole los talones Ernesto ingresa a la edad adulta signado por la asechanza del tiempo que resulta ser la fuga emblemática de su condición mortal. Al igual que su padre, un destino peregrino marcará su imposibilidad de fijeza. Ernesto repite el gesto final de Timoleón al cerrar su pasaje de crecimiento mencionando al Lleras, el compañero lascivo y facineroso, frente al que busca definirse por la diferencia. De igual manera Timoleón traía a colación al anarquista Esparza para rematar su definición identitaria en el contraste con su antípoda. Al dejar la infancia Ernesto invoca al gran Pachachaca para que se lleve en su ciega turbulencia el rebozo que usaba la opa, último vestigio de quien atrajo la muerte y la sexualidad que corroyó su niñez: “El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos. ¡Como el Lleras!” (244). Este es el último y conmovedor gesto con el que intenta, inútilmente, mantenerse a salvo de la ambigüedad adulta.

Durante los meses en que transcurre el pasaje de crecimiento de Ernesto, él ha vivido experiencias que lo han despojado de la apropiación y unicidad con el universo, “yo que sentía tan mío aún lo ajeno” (66), en la que él sucesivamente pretende reinsertarse. Es así que atraviesa umbrales que lo alejan del mundo armónico en el que vivió su infancia indígena por lo que construye puentes simbólicos como el *zumbayllu* o su opción política por los indios, para intentar un retorno, siempre efímero y frágil. Ernesto llega al colegio sintiéndose parte de un todo que lo contiene y arrulla en lo que él llama “la maternal imagen del mundo” (66), pero una vez que él ha mirado, y sin saberlo, reconocido, su deseo en el deseo de los otros, siente que “se desprendía de mis ojos la maternal imagen del mundo” (66). El espectro de lo sexual lo expulsa de esa pureza que él percibía como natural y en la que se creía inserto. Acto seguido ingresa en su vida el *zumbayllu* que opera como artefacto o puente con el que se eleva de la corporeidad y logra comunicarse nuevamente con los elementos del mundo natural. Pronto encuentra un correlato conflictivo en el que proyecta las tribulaciones internas que lo desorientan. Vive así las oposiciones raciales y políticas claramente definibles entre mestizos e indios, u opresores y oprimidos, y opta por los segundos. Con esa decisión se auto exilia del mundo mestizo de sus compañeros de estudios, el hacendado Antero o los hijos del comandante militar: “yo voy con los indios, yo no soy como Antero o Gerardo” (239). Una vez que la sacrílega afrenta al Hermano Miguel, un religioso mulato, ha sido absuelta, Ernesto, en clara ofrenda simbólica, regala el *zumbayllu layk’a* (brujo) al Añuco, uno de los estudiantes ofensores que antes había sido el promotor de la lascivia de los otros, un chico que torturaba a los pequeños y que despreciaba a indios y negros. Como el Añuco se ha redimido al besar la mano del Hermano negro, Ernesto le regala el

*zumbayllu layk'a* y con este gesto intenta restaurar el equilibrio del mundo y vencer el mal: “¡Qué *zumbayllu* tienes! –le repetí, entregándole el pequeño trompo-. En su alma hay de lo que era *layk'a*; la bendición de la Virgen de la costa” (141). En el pequeño cuerpo del trompo andino se hallan condensados la multiplicidad de razas y fuerzas naturales del mundo que Ernesto quisiera armonizar. Este objeto “brujo” del mundo andino ha recibido la bendición del Hermano Miguel de raza negra, y, por su intermedio, la de la Virgen de la costa que es una virgen prieta; lleva la fuerza del Candela que es pelirrojo; y la imagen de Salvinia, encarnación del mundo femenino y, aún más, la huella de todas estas facetas horadan la tierra en el surco que deja su paso rampante. Este *zumbayllu winku* condensa y armoniza las, de otra manera, insalvables contradicciones de la identidad mestiza de su dueño.

Ernesto ha sido expulsado y sus reiteradas tentativas por un retorno a la unicidad primigenia siempre estarán signadas por la temporalidad de sus intentos, que deberá repetir una y otra vez. Quizá en esto consiste su condición adulta: la continua y siempre nueva empresa de integración con la totalidad primigenia en la que vivía la infancia idealizada en el recuerdo. A pesar de que su intento falla, lo intentará una y otra vez.

Ernesto emprende, al final de su pasaje de crecimiento, el destino ambulante de su padre. Huye de la peste en el Apurímac que llegó con los piojos de los colonos traídos por la opa hasta Abancay. Finalmente, la enfermedad se esparce indetenible por la promiscuidad, la indiferenciación, el desorden y el caos. La opa, en su retardo y demencia, es un cuerpo sin orden, sin lógica, o pertenece a un orden distinto al que no tenemos acceso y por eso es habitante del caos. Su demencia radica en mayor grado en el

desacato al lugar y al tiempo en el que se pueden encontrar los cuerpos, el dónde y con quién.

La opa muere y adquiere, en el recuerdo de Ernesto, el apelativo de Doña Marcelina. Su cuerpo muerto –exento de sexualidad- apaga el germen que ha iniciado el contagio. Ernesto sale de su encierro y arranca las flores que surgen en los resquicios de las letrinas –testigos mudos, como él, de los actos bestiales cometidos ahí- para colocarlas en la puerta de la opa:

El sol mataría rápidamente esas flores amarillas y débiles. Pero yo creía que arrancada esa planta, echadas al agua sus raíces y la tierra que la alimentaba, quemadas sus flores, el único testigo vivo de la brutalidad humana que la opa desencadenó, por orden de Dios, habría desaparecido (...) Yo también, como ella en el cielo, me sentí libre de toda culpa, de toda preocupación de conciencia. (234)

Después que Ernesto ha cerrado los ojos de la opa y ha estado junto a su cuerpo muerto, el padre Linares lo recluye en la celda del Hermano Miguel, aquel hermano que provoca la ira racista del Lleras y el Añuco. Ernesto, en cumplimiento del rito de pasaje, es recluido desde el sábado por la mañana hasta el martes por la tarde. Al igual que el Añuco, quien ha sido apartado de los otros estudiantes para convertirse más adelante en religioso, Ernesto está proscrito para que no vaya detrás de los colonos, para que no se contagie de la peste que éstos traen.

A lo largo de su proceso identitario, Ernesto ha recorrido los distintos motivos de un ritual de pasaje: aislamiento, liminalidad y reinserción. En el período de aislamiento de Ernesto parece ocurrir la purificación de la culpa que, siendo ajena, él siente como

propia. Desde el viernes –como Jesús que muere ese día de la semana- hasta el martes Ernesto escucha los movimientos de la ciudad, aunque no puede ver nada porque en la celda en que está encerrado sólo hay una ventana muy pequeña y alta. En esta celda disciplinante, Ernesto siente que redime a los pecadores limpiándose de una culpa tan fuerte en el nivel imaginario como si él hubiera cometido la falta en el mundo material. Siguiendo esta clave cristológica, Ernesto intuye que, al igual que el *zumbayllu* que enterró, él también puede elevarse por sobre su condición durante breves y privilegiados instantes, para, una y otra vez, tropezar y caer.

### **Pasajes paralelos y ciudadanías distantes**

Al cabo de este primer recorrido por entre episodios de crecimiento en Los Andes, quiero adelantar algunas observaciones que han surgido en este primer tramo. Quiero ver qué intersecciones cruzan los pasajes de crecimiento de estos personajes. Qué coincidencias o diferencias convocan a Timoleón, a José Pedro y a Ernesto; cómo atraviesan los umbrales simbólicos y psíquicos que su edad impone.

A pesar del desorden provocado por la corrupción y el oportunismo de una República naciente, Timoleón confía en la definición de una silueta identitaria cuyos bordes lo preserven del caos. Él ha logrado aislarse de la anarquía, y encuentra en la relación conyugal un sitio en medio de la inestabilidad de un mundo cambiante. Timoleón perfila su identidad de hombre urbano, culturalmente blanco, y ciudadano de una república en la que no cree, pero en la que participa desde el espacio privado de la familia. Ese es su aporte productivo a una sociedad en proceso de secularización y capitalización.

En este sentido Timoleón en el Ecuador de 1888 logra algunas certezas que rehúyen a Ernesto en el Perú de 1957. Ernesto no alcanza a conciliar su condición de mestizo entre dos aguas. Su bilingüismo le confiere no sólo la posibilidad del idioma sino una cosmovisión indefinible por su condición híbrida entre el mundo urbano mercantilista y la cosmovisión religiosa natural de los Andes. Es un comunero sin comuna, un indio sin tierra y una individualidad solitaria y caminante.

Siguiendo la problemática identificación mestiza de Ernesto resulta oportuno traer a colación la formulación de Nelly Richards en su ensayo “¿Cuál posmodernidad y desde cuál nosotros?”. En su estudio Richards propone invertir el signo negativo bajo el que se ha leído las falencias de la historia latinoamericana:

Si los procesos que dieron lugar a la modernidad occidental no ocurrieron en Latinoamérica, ¿porqué no pensar que estas ausencias, quizá obraron a favor de la diversidad y la diferencia de la región? La “heterogeneidad cultural” latinoamericana (mestizaje de identidades; hibridismo de tradiciones; cruzamientos de lenguas) habría incluso conformado- por fragmentación y diseminación- una especie de “postmodernismo *avant la lettre*”, según el cual Latinoamérica, tradicionalmente subordinada e imitativa, pasaría a ser hoy precursora de lo que la cultura posmoderna consagra como novedad: por amalgamamiento de signos, por injertos y trasplantes histórico-culturales de códigos disjuntos, el mosaico latinoamericano habría prefigurado el collage posmodernista.

En tal sentido la “posmodernidad latinoamericana” no sería nunca el “después” conclusivo de una modernidad por lo demás inconclusa. Es la exacerbación translineal de lo que esta modernidad ya contenía de heteróclito y disparatado –el paroxismo figural de su multitemporalidad abigarrada de referencias disconexas y memorias segmentadas. (211)

Desde esta perspectiva podríamos leer el pasaje de Ernesto hacia la vida adulta como una toma de conciencia de la inevitable imprecisión y ambigüedad que marcará su vida; a diferencia de José Pedro, quien se asienta en una identidad fija que lo encadena a la tradición y, de Timoleón, quien se empeña por encontrar una identidad ciudadana en una República en la que no cree.

Ernesto fracasa en la doble tarea de integración identitaria, que en su caso es un intento siempre fallido de reinserción en el mundo simbólico de la naturaleza, y un esfuerzo por discernir su lugar social que resulta especialmente conflictivo por cuanto su condición híbrida a caballo entre dos culturas no le ofrece un lugar estable en la trama social. Dentro de la lógica de las narrativas edificantes o ideales, la integración interna es causal o un primer paso para la integración social: el héroe, al cabo de su periplo juvenil, se convierte en un individuo maduro y en ciudadano útil y satisfecho. Éste parece ser el propósito inicial de Timoleón Coloma, quien aparentemente encuentra en la familia una casilla en la que insertarse dentro del tejido social. Carlos Tobar, en el Ecuador de 1888, escribe una novela fundamentalmente conservadora y edificante, a pesar de su rechazo por la política partidista de su generación. Tobar confía en la validez de la familia como institución y se muestra ansioso por dirigir, tanto al héroe como al lector, hacia la modestia de ese lugar productivo dentro de la nueva nación. En el salto entre una y otra

novela se registra el proceso de erosión del discurso del sujeto occidental, blanco, masculino, heterosexual y letrado. Al parecer, la estabilidad identitaria en la que creen José Pedro, como patrón en su campo, o Timoleón, como jefe de familia, está vedada a Ernesto. Así también, la confianza del texto en la referencialidad y posibilidad de un cierre unívoco son un recurso retórico e ideológico fechado. Timoleón Coloma obedece a una lógica narrativa que se entiende mejor si se la lee dentro de la tradición de la picaresca, ya que el protagonista salta de un episodio a otro, sin mayor profundidad o evolución psicológica. La novela describe un pasaje casi placentero hacia la autoconciencia. Así también la ascensión heroica de José Pedro está prescrita desde el inicio en todos sus pasos, hasta la previsible inmolación épica de su final.

El crecimiento de Ernesto, a diferencia de Timoleón y José Pedro, está signado por sus reiteradas tentativas. La oblicuidad y dolorosa irresolución halla representación metafórica en el efímero posarse del *zumbayllu wink'u*. A diferencia de Ernesto, quien lee en los eventos que marcan su crecimiento el proceso por el cual él, como ente integrado y expulsado por los elementos de una naturaleza trascendente, debe buscar su reintegración, Timoleón es el joven e influenciable lector urbano y mestizo que imita los gestos de los personajes que lee. Sus aventuras remedan una cita libresco; así la novela en sí misma resulta metaficcional por su evidente autoconciencia. Para José Pedro, la evidencia del poder heredado le ofrece una realidad jerárquicamente ordenada en donde se inserta sin conflicto en la cumbre. La escuela para él no significa ningún cambio y el campo es el paisaje imperturbable que lo acoge. La escuela, para el joven Timoleón, a pesar de su reclusión o justamente por ello, es un lugar donde es factible encontrar un sentido a las cosas que ocurren en su interior. La mayor enseñanza que la escuela le deja

es la costumbre adquirida de hallar sentido en las relaciones entre las cosas y los eventos como si siempre se ofrecieran dentro de un todo que los contiene. Así, Tobar emprende su novela bajo el axioma que la escuela es una pequeña república y a través de sus páginas se asegura la demostración de este aserto. La escuela es el laboratorio donde se forman las individualidades cuyas combinaciones interactúan dentro del espacio acotado del aula o el patio de recreo para salir luego a la sociedad a repetir la identidad ya prescrita desde la infancia. Es así que la libertad, con su carga de ansiedad y desasosiego, no le pesa demasiado a Timoleón para quien su identidad e inserción en el mundo están previstas dentro de esta lógica positiva. Ernesto asumiendo todos los riesgos de su libertad, y a pesar de su vulnerabilidad, insiste en buscar un sentido en la naturaleza que siempre reboza los límites del continente simbólico dentro del cual él pretende encauzarlo.

Por último, quiero regresar a la escuela, y su contraparte, la libertad del campo, como espacio estructural de estas narrativas andinas y me pregunto si esta espacialidad genera algún sentido específico en las identidades construidas. Tanto en Los ríos profundos como en Timoleón Coloma la narración recurre a la clasificación de los escolares y sus posibles transformaciones como ejes que organizan estos relatos. La escuela de Timoleón, como la de Ernesto, son laboratorios óptimos para una aproximación clasificatoria de caracteres, tendencias y destinos que en el transcurso de la narración irán transformándose. El horizonte abierto en el que crece José Pedro no es menos determinista, en cuanto los cuerpos que en él se mueven están signados por la costumbre y la tradición.

La errancia de Ernesto me permite tender un puente hacia la siguiente parada de este recorrido en el que intento dibujar una constelación socio-simbólica de la infancia en Latinoamérica. El próximo capítulo visita, ya no la escuela como edificio modelador, sino la casa familiar donde transcurren los episodios de crecimiento de tres niñas latinoamericanas que suman la complejidad de sus procesos identitarios a este tapiz de la infancia que intento elaborar.

## Capítulo II

### De la sala a la cocina

*La casa alberga el ensueño,  
la casa protege al soñador,  
la casa nos permite soñar en paz.*

Gastón Bachelard

Este capítulo se ocupa de tres procesos identitarios que ocurren, de acuerdo con el epígrafe, protegidos por la casa familiar. Luego de ingresar en el drama simbólico que, inexorable y silencioso, ocurre en el centro de la cotidianidad hogareña este capítulo desafía el estatuto de calma y pasividad que se le otorga no sólo a la casa familiar, sino a la infancia que supuestamente crece a salvo dentro de ella. El primer capítulo siguió el ciclo heroico en el cual los protagonistas construían su camino a través de múltiples desplazamientos que trazaban una senda hacia la ciudadanía. Su pasaje, entre la infancia y la vida adulta, estaba marcado por el traslado físico y la creciente autonomía que adquirirían en su paso de la casa familiar a la escuela para insertarse en la nación. La trayectoria de su crecimiento los llevaba –a través de la separación, el retiro, la iniciación, el retorno y la transformación- al mundo exterior y al ámbito público. En el curso de ese itinerario inicial los personajes ensayaban una identidad con la que pretendían trasponer la infancia hacia la vida adulta.

Para los personajes femeninos de este segundo capítulo, el límite sociológico histórico al que están sujetos por edad, clase y género, no les ofrece espacios públicos de ciudadanía. Además, la formación escolar y familiar que reciben estas mujeres las induce a ocupar el espacio privado de la casa en su función de hijas. En este capítulo indago en

el aislamiento fructífero que fertiliza el imaginario de estos personajes. Estas niñas crecen en forzosa intimidad con la casa, lugar proclive al ensueño y al viaje interior. Es ahí donde las niñas ensayan embozos, máscaras y antifaces con los que modelan una identidad simbólica primera y traspasan el umbral de la infancia.

Cabe reiterar que esta indagación no pretende establecer modelos y, menos aún, fijar esencialidades sobre los procesos de crecimiento en una región geográfica, ni tampoco en la región simbólica que implicaría el género femenino. Esta lectura busca precisar las insalvables diferencias en los procesos de crecimiento, tanto entre los géneros como entre los individuos, en el marco de los juegos de ficcionalización en los que han sido concebidos. No obstante, este capítulo convoca a tres personajes femeninos que comparten el espacio doméstico como contingencia de su crecimiento. Así como las tres individualidades anteriores compartían las coordenadas azarosas de escuela y campo en los Andes, en este capítulo la casa será el lugar de convergencia en el que se acomoda la silueta inicial de estas identidades simbólicas. Además, a pesar de la distancia temporal entre la publicación de sus relatos, estos tres personajes vienen a ser contemporáneos. Por motivo de su clase y género comparten las limitaciones histórico- sociológicas que predominaban para las niñas de clase media en Latinoamérica durante su crecimiento. En este capítulo el análisis se detendrá en algunos episodios de crecimiento insertos en las novelas: Ifigenia (1924) de Teresa de la Parra, Balún Canán (1957) de Rosario Castellanos y La madriguera (1996) de Tununa Mercado.

Más allá de las propuestas argumentales que estas novelas discuten, a saber: el mayorazgo, el matrimonio por conveniencia, y la endogamia de la moral familiar, este capítulo se concentrará en los mecanismos de transición con los que estos personajes

bosquejan una identidad simbólica. A pesar de que guardan similitudes como la mencionada limitación de clase, edad y género; de que todas crecen en hogares de tradición católica con mayor o menor grado de fervor religioso; de que sus padres observan el dispar equilibrio de pareja por el cual rige la autoridad paterna; y de que la infancia transcurre en el confinamiento solitario de la casa, pautado por los espacios y tiempos de la funcionalidad doméstica; a pesar de todas estas coincidencias sus procesos identitarios llevan inscritos la divisa de lo irrepetible y único.

La evanescencia volátil de la imagen que de sí tiene el infante resiste categorías y definiciones. Para sortear su efugio es lícito reiterar algunas preguntas concretas que este trabajo persigue. A saber: ¿el primer ensayo identitario elaborado para superar la infancia se acerca a alguna trascendencia ontológica? ¿Este ensayo identitario inicial inscribe alguna esencialidad perecedera o, en su defecto evidencia su funcionalidad y por ende su estatuto ficcional? Y por último ¿qué recursos retóricos despliega el texto narrativo para registrar esta sutil operación? La contraparte de estas interrogaciones alude a su vez a las condiciones de esta investigación, es decir: ¿por qué detenerse en los episodios identitarios de la infancia y no de ninguna otra edad? ¿Por qué buscar esos episodios en el texto narrativo y no en testimonios u otros documentos?

Si bien esta lectura busca esclarecer los modos particulares con los que los personajes elaboran sus identidades simbólicas, al final su agrupamiento también buscará trazar una línea que las reúna en algo semejante a un diseño o constelación. Los personajes infantiles de estas novelas se apropian de imágenes, discursos o símbolos que una vez procesados a través de ceremonias subjetivas les sirven para construir sus identidades o ficciones simbólicas con las que ingresan en la vida adulta. Luego de

sondear los materiales y mecanismos con los que estos personajes elaboran sus identidades, este trabajo quisiera captar la estela simbólica que en su unión esbozan.

### **Ifigenia, la feminidad fastidiada**

*Era una señorita: ese ser monstruosamente  
delicado y complejo. Esa flor del barroco.*

Arturo Usler Pietri

Ifigenia es el relato en primera persona de los años de juventud de María Eugenia Alonso. La historia transcurre casi exclusivamente en Caracas al interior de la casa de la abuela materna<sup>11</sup>. María Eugenia busca fraguar una identidad que le permita insertarse en las formas sociales de transición entre los modos coloniales y los de la modernidad. La novela transcurre en las primeras décadas del siglo XX, época signada en la historia venezolana por el largo período dictatorial de Juan Vicente Gómez (1908-1935). Caracas muestra visos de modernidad americana en los automóviles que cruzan sus calles devorando el petróleo descubierto en 1917 y los negocios y finanzas a los que se alude en la novela hacen referencia a la exportación de cacao, café y petróleo. En contraste, la vida doméstica al interior de la casa familiar de los Aguirre aún conserva la estricta observancia de las maneras sociales hispánicas retratadas en la cotidianeidad colonial de un mundo que va desapareciendo o ya no existe puertas afuera. Esta dicotomía temporal motiva a las ya tradicionales abuela y tía a cerrar aún más el cerco de decencia hispánica que las encierra en el interior de la casa. Así marcan la *superioridad* moral y de clase que las diferencia del vendaval modernizante del mundo exterior.

En tanto novela de transición, ya sea por la época que retrata como por la edad de su protagonista, Ifigenia ilustra las estrategias que una niña elabora para ser mujer dentro de la contingencia de sus circunstancias. Los modos que estas negociaciones

adquieren están necesariamente marcados por la complejidad de la imagería religiosa y las operaciones subjetivas de este personaje católico de principios de siglo en Caracas. María Eugenia Alonso debe superar los laberintos y pliegues que atraviesa la formulación identitaria de una señorita católica, hija de una familia patricia caraqueña, en ese momento específico de transición tanto de su individualidad como de su entorno. Mi propósito es analizar las capas con las que se elabora la identidad de esa “flor del barroco” como ha llamado Arturo Usler Pietri a la señorita católica.

La protagonista de Ifigenia, es digna descendiente criolla del linaje de mujeres latinas al que Balzac hacía alusión en su prólogo a La Comedia Humana cuando contrastaba a la mujer católica con la protestante. Entre otras cosas decía que el protestantismo, al desplazar el modelo sacrificial del marianismo católico, había despojado a la mujer de su potencial tendencia hacia lo sublime que la complejiza:

La mujer protestante no tiene ideal. Puede ser casta, pura, virtuosa; pero su amor sin expansión será siempre tranquilo y ordenado como un deber cumplido. Parece como si la Virgen María hubiera enfriado el corazón de los sofistas que la desterraban del Cielo, a ella y a sus tesoros de misericordia. En el Protestantismo no hay nada posible para la mujer después de la falta; mientras que en la Iglesia católica, la esperanza del perdón la hace sublime. (24)

Parecería que la admiración por el potencial sublime del que extrajo el prolífico Balzac memorables retratos femeninos como el de Eugenia Grandet, persiste en esta novela venezolana de principios del XX. Esa tendencia hacia lo sublime que ¿aqueja o adorna? a la mujer católica la colma de posibilidades melodramáticas. La protagonista de la

novela de De la Parra cumple con esas posibilidades de manera programática. Antes de escalar hacia la imposible sublimación mariana: madre sufrida y virgen, la protagonista de Ifigenia muda de piel, se esconde y gira retratando a su paso un paisaje interior rico en grutas, pliegues y barrancos. Ese espacio fértil, en el que el psicoanálisis fundó su práctica y en el que florece la monstruosidad barroca a la que alude Uslar Pietri, es el territorio en el que se posiciona esta lectura.

Al igual que su homónima francesa, la figura de María Eugenia Alonso se “eleva” por encima de la ruindad mercantilista de su familia y, como aquélla, en su primera juventud vive un amor que al ser traicionado condiciona su vida futura. Quiero enfocar mi lectura en ese episodio de amor traicionado cuya fuerza de relámpago trastoca los ensueños y pretensiones de la infancia. En su lugar se inscribe una ritualidad sacrificial de la que emanan las sombras y fantasías con las que la protagonista, narradora en primera persona de su inmolación, se confecciona una silueta adulta.

La primera infancia y los viajes han terminado cuando encontramos a María Eugenia con 19 años en la hacienda de la que ha sido despojada. Ahí, durante un almuerzo en torno a la mesa familiar, nuestro personaje conoce la traición de su antiguo amante. Olmedo se ha comprometido en un matrimonio por conveniencia. Este es el momento de quiebre del personaje y el registro de un importante giro simbólico en el que la subjetividad de la protagonista muda. Resulta enormemente significativa la centralidad física de este episodio que marca una frontera entre las dos primeras partes y las dos últimas. Este episodio se relata como pasaje intermedio que separa aguas entre la ironía romántica con el que se ha esperado al amor durante el capítulo “El balcón de

Julieta” y el tono exacerbado de la entrega sacrificial en el capítulo final “Hacia el puerto de Aúlido”

Ahora detendré mi lectura en esta escena que marca el eje de la narración. Hay cuadros cotidianos en los que la familiaridad de la situación sirve de marco contrastante al advenimiento de acontecimientos insólitos. Es el caso de este almuerzo, que sirve de contexto a la escena en que María Eugenia registra el acontecimiento más relevante de su vida en dos niveles. Por un lado, el de los hechos factuales que se comunican sobre la mesa y, por otro, el operativo interior que entra en funcionamiento para enfrentar la noticia. Esta es la escena de transición en la que María Eugenia opera un cambio sustancial en sí misma y prefigura la identidad sacrificial y heroica que desea para su futuro.

Hay un dramático cambio de luz bajo el que el personaje se mira a sí mismo en ese instante y se reinventa. Reprime la rabieta de frustración y se yergue, ostentosamente estoica, ante el dolor. Renuncia a la rebeldía indómita con la que, hasta entonces, pretendía abrirse camino, exhibe una mansa aceptación de las normas sociales y, sobre todo, renuncia a la vanidad de su belleza física a cambio de la admiración por su nueva estatura espiritual. Este cambio de la luz con que se mira altera la modalidad de sus relaciones con el tejido socio simbólico y trueca la figura de la bella y engreída María Eugenia Alonso por la de una identidad heroica inalcanzable. Debido al valor simbólico de este episodio la extensa cita se hace forzosa:

Fue ayer, a la hora del almuerzo cuando lo supe. Y naturalmente, como era de esperar, fue María Antonia, la encargada de decirme la noticia. Ella acostumbra leer los periódicos a cosa de las once, pero un refinamiento de

crueldad, a pesar de haberme visto la mañana entera, aguardó la hora del almuerzo para en la mesa, delante de todos, cuando yo no pudiese huir de la gente sin confesar mi humillación y mi dolor, clavarme este puñal mil veces envenenado, que me tortura de noche y de día sin cesar, como aquel lento martirio de los sentenciados al suplicio de la gota de agua:

-Viene en el periódico de hoy, el compromiso de Gabriel Olmedo con María Monasterios. Lo celebraron ayer con una gran comida seguida de baile, en esa quinta lujosísima que acaban de construir los Monasterios... ¡Seguramente que el baile quedaría regio, porque la casa rodeada como está de jardines, se presta mucho y Monasterios sabe hacer las cosas! Según parece se casan el mes que viene... ella, de novia estará muy bonita, porque es realmente linda, preciosa... Eso, eso, es lo que llamo yo una muchacha bonita, y no otras, tan delgadas, que parecen alambres vestidos...

A pesar de la inmensidad de mi espanto, recuerdo, que el primer segundo transcurrido después del sacudimiento de la noticia, lo dediqué a comprobar la exactitud de mis predicciones. Sabía que era María Antonia quien había de decírmelo, sabía que me lo diría en la mesa, y sabía últimamente, que la noticia iba a ir seguida de una pequeña apología acerca de la belleza y condiciones físicas de María Monasterios. Este espíritu profético me fue de grande utilidad en aquel instante, porque teniendo así como conciencia plena de las cosas, mi orgullo preparado de antemano, saltó instantáneamente dentro de mi alma, y heroico, y fuerte,

se adueñó de toda ella, la dominó, se bebió mis lágrimas, y con sus dedos de hierro, me sostuvo todos los músculos del cuerpo, hasta las más ligeras contracciones del rostro, que ante el horror permaneció impasible.

Recuerdo que no bien oí las primeras frases, mientras María Antonia hablaba todavía, tomé de la mesa mi copa de agua, y me la bebí entera pensando: “Así me estoy bebiendo el veneno de esta evidencia que me mata.” Luego, fijé los ojos en el jarro de cristal lleno de vino tinto, y también pensé: “Así es la sangre que me está goteando del alma en este segundo; pero como el jarro, la guardaré, en mis entrañas, y nadie verá su mancha derramada en ningún sitio, no, ¡nadie ha de verla nunca...!” (320)

La melodramática teatralidad con que María Eugenia asimila el episodio la rescata del espectáculo de su humillación al que la tía pretende someterla. La fruición de su entrega a la condición de víctima sacrificada inaugura en ella el recurso que, una vez introyectado, se convierte en rasgo identitario con el que María Eugenia construye una identidad heroica. Cabe insistir que la teatralidad de la evocación del rito parodiado evidencia la puesta en escena de un libreto mil veces representado frente a la niña católica que ha crecido oyendo misa. María Eugenia da un paso atrás y se mira representar un papel aún más sublime que el de la novia feliz y envidiada; así, ella se identifica con el cordero sacrificial. Según el rito católico, durante la eucaristía se restaura el sacrificio incruento del cordero entregado en el ofrecimiento del vino y el pan que representan la separación mística del cuerpo y la sangre de Cristo.

Con su parodia sacramental, María Eugenia se eleva por encima de la envidia y la rabia que la humillan dolorosamente, a la vez que se adiestra en la habilidad de “verse

actuar”. Este recurso dramático, por el cual el personaje es capaz de simultáneamente actuar y verse actuar, adquiere en este episodio calidad de síntoma. Si antes había imitado o actuado papeles que le resultaban atractivos, siempre registró con ironía y humor la distancia metaficcional de su impostación. En esta ocasión el recurso dramático asoma como síntoma en el momento en que el plano visible del actuar domina la posibilidad del “verse actuar”. Al actuar para sí misma pierde de vista la simulación de su acto y se convence de su verdad. Este pliegue privilegia la cara exterior, la de la representación social, mientras resguarda incomunicada la otra faz, silenciada en su interior.

María Eugenia acude al sacramento simbólico dramático de la eucaristía para devolver con arrogante dignidad un doble insulto: la ruindad de la tía y el desprecio de su amante. Se obliga a ingerir el veneno de la noticia y a reprimir la exposición pública de su dolor. En su interior desaprueba tal exhibición, no sólo por su estoicismo reciente, sino también porque el despliegue cruento de su corporeidad no armoniza con la sublime y etérea noción de su estrenada feminidad heroica.

Durante la eucaristía católica no sólo se recuerda la última cena sino que se reinstala la pasión de Cristo en la cruz. Al igual que Jesucristo en la última cena, María Eugenia sabía de antemano quién sería el agente de la traición y sabía de qué manera sería entregada a la humillación y tortura pública. Jesús ya está existencialmente en estado de pasión, sufrimiento, cuando cena con los discípulos. Siguiendo ese modelo para su representación interior, y a la manera de Cristo en la última cena, María Eugenia acepta con elevada contención las señales de su destino sacrificial. El personaje amplifica sus gestos y con ellos se enamora del papel de víctima que está inaugurando en

este juego ritual. Con la recitación silenciosa de su íntima liturgia busca invocar la fuerza de la palabra que induzca la transubstanciación sacramental.

Los padres de la iglesia tanto en Oriente como en Occidente afirman que la transubstanciación se ha de atribuir a las palabras consagradorias y a la fuerza del Espíritu Santo que se reclama en la invocación sacerdotal llamada por los teólogos epiclesis<sup>12</sup>. María Eugenia, a través de su silenciosa invocación, recibe el agua como veneno y contrae el cuerpo como una redoma continente que no deja verter el vino/sangre que su dolor emana. En la fantasía exacerbada de su imaginario católico, el personaje entrega su juventud y su vida en ofrenda sacrificial. Contrario a las apariencias, su entrega no es un acatamiento pasivo dictado por la mansedumbre; es un gesto asertivo en el que, a cambio de su obediencia, se atribuye a sí misma una estatura moral inalcanzable a todo sometimiento.

A la manera en que el sacerdote se apropia de la materia del pan y el vino que consagra, María Eugenia se apropia de su cuerpo y su sangre, y los ofrenda para consagrarse como “víctima viva”, con lo cual se eleva a salvo de la vileza de un destino doméstico y social que pretende acorralarla hacia una condición de pariente pobre, sobrina dependiente, mujer insignificante. Más aún, al ofrecerse como ofrenda sacrificial, asume el protagonismo de su destino, alterando así la pasividad humillante que le aguardaría como la figura abandonada en el triángulo amoroso.

En la escena inmediatamente posterior al almuerzo familiar, María Eugenia se contempla desnuda frente al espejo. La apropiación del cuerpo-ofrenda se consigna cuando al abrir el kimono de seda la contemplación de su desnudez le revela el poder de su retrainimiento. Descubre que su caudal residirá en guardar para sí el cuerpo deseado por

el otro. En el vacío que ella deja tras de sí, estará su fortaleza imbatible, la argucia de un cuerpo inalcanzable, el espacio del deseo postergado:

Pero no obstante, allí mismo, delante del espejo, cuando de golpe, atrevida y pagana, agarro por fin los dos bordes del kimono con los dedos, y estiro los brazos, y bajo los brazos, el kimono abierto se vuelve como un ala de murciélago tendido tras el milagro purísimo de mi cuerpo; entonces, deslumbrada y feliz, me miro en los ojos, y mis ojos y yo nos sonreímos juntos largamente, en plena satisfacción. (324)

Todas las identidades parciales que María Eugenia había ensayado anteriormente: la niña idiota, la estudiante ejemplar, la impostada viuda parisina, la mujer de mundo encarcelada en la pequeñez provinciana, la prima sensual y soñadora, todas esas identidades participaban del mismo estatuto ficcional-ensayístico. María Eugenia ha encontrado por fin, tras varios intentos, una fisonomía que la guarda de la mudanza de los afectos y de la traición de los otros. Se ha servido de la imagen de “el jarro de cristal lleno de vino tinto” (320), cuerpo continente que la preserva del afuera para tentar un simulacro de inmutabilidad, para erigir una forma idéntica a sí misma que le otorga una silueta, unos trazos que le permiten reconocerse, identificarse.

En este episodio se instala un nivel de eficiencia simbólica que se aviene con la disposición inabordable que María Eugenia ha venido cultivando. En la escuela, siguiendo los modos de una de sus compañeras, siempre estaba apartada del grupo y sus juegos eran solitarios. Durante los meses de rebelión en casa de su abuela siempre se apartó de la familia para leer a solas y escribir sus notas. Durante el verano en la finca familiar, incita y rehúye al primo adolescente, descubriendo así el placer perverso de la

provocación. Sin embargo, la eficiencia simbólica que alcanza en la parodia de la eucaristía no puede ser tomada como el resultado de un proceso que acabe aquí o que domine sobre las otras estrategias con las que el personaje probaba elaborar una identidad. No, ésta también, y quizá con mayor fuerza que las otras, es una ficción simbólica, pero una ficción que por razones religiosas y morales posee un poder performativo que la prestigia en el centro de la estructura moral de la casa, mientras le ofrece una paradójica lejanía.

El jarro continente es una imagen que la detiene por un instante –instante que podría durar la vida- en la precaria fijeza a la que aluden los versos de José Gorostiza en Muerte sin fin: “siente cuajar la máscara de espejos/ que el dibujo del vaso le procura. / Ha encontrado, por fin, en su correr sonámbulo, / una bella, puntual fisonomía. /Ya puede estar de pie frente a las cosas”. La identidad, así buscada en medio del torrente imparable de la realidad, viene a ser ese instante en el que el yo, fulminado por una percepción o lucidez deslumbrante, quiere detener esa “puntual fisonomía” con la que intuye que puede “estar de pie frente a las cosas” e inscribirse en la trama socio simbólica. El yo se ha mirado y ese *mirarse* busca perpetuidad frente a sus propios ojos, y más aún en la autorizada mirada de los otros. También María Eugenia, como el poema de Gorostiza, intuye la precariedad de esa forma, su imposible fijeza.

La belleza de la fisonomía identitaria en la que desea reconocerse y ser vista, se basa, en el caso de María Eugenia, en la poética del sacrificio que ha poblado su educación cristiana y los valores de abnegación y entrega que son admirados en su entorno familiar y social. Sin embargo, tras el sacrificio y la abnegación se oculta el signo del aislamiento que siempre la resguardó. Al modificar las formas factuales de su

lejanía –la abnegación por la exagerada frivolidad, la silente devoción religiosa por el ensimismamiento en su Diario; el sacrificio extremo por la rebeldía radical- ha logrado volver admirables los modos de su resguardo.

Según la teología católica, la eucaristía es memorial no sólo del sacrificio de Dios en la cruz sino también de su resurrección. Los participantes en el acto reciben así un anticipo de la gloria que experimentarán en el cielo. El acto de María Eugenia está cargado de sutiles simulacros: mientras renuncia a la realidad empírica impostando una fe en un futuro trascendente en el que no cree, reserva para sí el papel sacrificial que la enaltece, sin lugar a dudas, ante sí misma y ante los otros. Con esta imagen ella se proyecta en la mirada ajena y a modo de revalidación se restituye de todo sacrificio.

Hay en la eucaristía un recordatorio constante de una dualidad trágica: la inminencia del sacrificio junto con el anuncio de la gloria; un movimiento que va en dos direcciones: mientras el creyente se aparta del pecado y al hacerlo se purifica, se acrecienta la unión con Cristo, que irrevocablemente significa el sacrificio del hijo de Dios. Así también la naturaleza doble del sacrificado está representada en el agua y la sangre que manó de su costado y señala la naturaleza divina y humana en Cristo. Asimismo, María Eugenia, a través de esta ritualidad del agua envenenada y la sangre contenida, añade un pliegue de dos caras a la embozada identidad con que ingresa en la edad adulta. Mientras el agua alude a la movilidad heracliteana cuyo ímpetu natural es la incontinenencia y el desborde, gesto en el que el rebosar constante diluye y purifica el cuerpo; la sangre requiere de estancamiento y continencia si ha de preservar la vida. Si el agua ingerida se convierte en veneno que al no matarla la consagra como víctima viva, la

sangre que no mana cierra su cuerpo en continente inexpugnable de su opacidad femenina.

La imagen del cuerpo como urna de sangre estancada alude al tabú de la feminidad oscura. María Eugenia escenifica en sí misma el sacrificio que, siendo incruento, trae a la presencia de los partícipes (en este caso ella objetivada frente a sí misma) la sangre y el cuerpo del sacrificado. A través de la plegaria interior que reza para sus adentros, decreta un mandato al cuerpo con el que escamotea el acontecimiento ginecológico: “Así es la sangre que me está goteando del alma en este segundo; pero como el jarro, la guardaré, en mis entrañas, y nadie verá su mancha derramada en ningún sitio, no, ¡nadie ha de verla nunca...!”(393). Es significativa esta demanda de contención en la que el personaje se compromete a guardar la sangre en sus entrañas y no permitir que nadie la vea. La contención de la sangre puede leerse bajo el signo de la suspensión menstrual o la continencia virginal que no necesariamente se refiere a la virginidad física, ya que la mancha a la que la sangre alude es el deseo que macula la pureza; en este caso la contención de la sangre significa la represión del deseo. Con ello se acerca a la “resolución de virginidad” que la Iglesia católica ofrece como alternativa de pureza más allá de la circunstancia conyugal.<sup>13</sup> Así, ella se distancia simbólicamente del deseo carnal.

Además, el flujo menstrual femenino aviva el temor angustioso por el flanco sombrío de la femineidad que distintas culturas buscan conjurar. Ya lo advierte Durand cuando dice que hay en la sangre “ese isomorfismo terrorífico, de dominante feminoide, el que define la poética de la sangre; poética del drama y los maleficios tenebrosos, porque, como lo observa Bachelard, la sangre nunca es feliz” (113). Esta poética del

drama infortunado, se aviene a la fascinación por el sacrificio adoptada por María Eugenia durante esta escena familiar, cuando embelesada por la intensidad del sufrimiento, descubre la posibilidad de trocar vergüenza por altivez; humillación por grandeza y derrota por sacrificio trascendente. Esta poética del drama sacrificial la salvará una y otra vez de la ruindad de las humillaciones sociales y desilusiones mundanas. La pobreza, el abandono, la soledad y el dolor bajo esta luz sacrificial adquieren un cariz sublime que elevan a la “víctima viva” por sobre las torpes alegrías de la vanidad mundana a la que renunció en el acto sacrificial.

En el encuentro interior entre la ingestión del agua-veneno y la retención de la sangre-dolor se define la dirección y la temporalidad que su cuerpo ensaya como gesto identitario. La ingestión es un gesto controlado de un descenso que lleva el signo de la intimidad digestiva. El descenso, ajeno a la espectacularidad de la caída, es cauto. Al ser todo lo contrario de una entrega en abandono, exige un dominio distinto y mayor que su antípoda: el ascenso. Éste último es, de hecho, casi una consecuencia de aquél. María Eugenia simultáneamente liba la ingestión fatal, al tiempo que recita su versión de la epiclesis. Con el poder de su palabra conjura el efecto desbordante de la noticia y resignifica el acto: “Así me estoy bebiendo el veneno de esta evidencia que me mata” (393). Todo descenso requiere de ayuda para evitar convertirse en caída. Por eso María Eugenia recita un conjuro para-sacramental, unas palabras que previenen la precipitación, y, en el descenso interior en el que se instala, lentamente asimila, digiere y transforma escarnio y orfandad por elevación sublime hacia su nueva condición sacrificial. Ella, la otrora frívola jovencita que se daba aires parisinos con los que exigía un nuevo estatuto para la femineidad, se reinventa así en seudo-mártir cristiana.

### **Imitación y Mascarada**

El acto sacrificial oficiado en el centro de la narración ha emitido ondas concéntricas que adquieren resonancia en diferentes momentos de la vida de María Eugenia. Si bien esta lectura instaló su centro en el episodio ritual en el que el personaje inscribe su identidad en la trama socio simbólica, ahora va a mirar hacia las ondas que esa centralidad emite. Las páginas siguientes rastrean en el pasado de María Eugenia los antecedentes que la condujeron a este rito sacrificial y presagian los ecos que resonarán en su futuro suceder.

Hasta ese momento la personalidad de María Eugenia Alonso visitaba todos los lugares comunes que componían el estereotipo de la frivolidad femenina de su época. El personaje central de Ifigenia se presentaba bajo el aura de la heroína melodramática de la literatura de su tiempo. Bajo esta figura familiar en las novelas románticas de su época logró disfrazar de melodrama su denuncia y, disimulada en su acomodo aparente, sorteó la verdadera censura.

La crítica de su tiempo se debatía entre atacar a la novela por la exacerbada frivolidad de su protagonista o encomiarla por el edificante desenlace en el cual la vanidad y la rebeldía juvenil se someten para ofrecer un modelo de obediencia a la norma moral. La indecisión provenía de la ambivalencia tras la que el personaje oculta su verdadera posición frente a los convencionalismos sociales de su época. En principio los desafía para, en un segundo momento, enaltecerlos hasta la hipérbole. En esa exageración no siempre son visibles los tintes paródicos con los que la protagonista se entrega como virgen y mártir en aras de la tranquilidad moral de sus contemporáneos.

Sólo una lectura situada en este núcleo ceremonial evidencia el gesto paródico de esta novela.

Al tomar la parodia de sí misma como eje programático, María Eugenia divide su narración en cuatro partes: en la primera recurre al género epistolar, con lo que aligera la intención literaria y en las siguientes tres secciones retoma la costumbre aristocrática femenina del Diario personal, que, por cierto, está doblemente parodiado en el melodramático despliegue de los subtítulos: “El Balcón de Julieta”, “Hacia el puerto de Aúlido” y finalmente “Ifigenia”, que da nombre a toda la novela y consolida el tono y, destino de su heroica y melodramática protagonista.

Teresa de la Parra admitía, en su correspondencia personal, recogida por Díaz Sánchez, el propósito enmascarado de su retórica femenil: “Quiero que al ser lo menos literario, lo más sencillo y lo más ingenuo del mundo lleve dentro de sí algo de burla, de ironía fina, de risa” (36). En esta opción autoral por una ligereza encubridora leo el primer oscurecimiento que arropa a María Eugenia Alonso, ese “ser monstruosamente delicado y complejo”, con una identidad inaccesible aún para ella misma. La protagonista, tanto en su carta como en su Diario, se ríe de todos, pero sobre todo de sí misma. Para ello toma distancia y, apostada un paso atrás de la refracción de su figura, se mira vivir. Esto instaura el talante de precaución escéptica con el que se instala en el mundo.

En este intento por descifrar los elementos con los que traza María Eugenia el perfil inicial de su identidad simbólica es necesario fijar postas en el transcurso de su crecimiento que llevan al episodio de transubstanciación eucarística que condiciona su vida adulta. Algunos de los rasgos que prefiguran las sucesivas máscaras identitarias del

personaje pueden rastrearse en la temprana orfandad materna con la que guarda de la madre la imagen impoluta proyectada por la familia; el sacrificio de la nodriza que muere por cuidar de la niña desprotegida; la convicción generalizada de una idiotez irremediable durante los primeros años en Europa; la súbita lucidez escolar con la que despierta de su mutismo; la indiferencia, disfrazada de luto, frente a la muerte del padre; la frivolidad parisina con la que regresa a Caracas. Todos estos rasgos contribuyen a la complejidad de la silueta identitaria que María Eugenia ensaya para traspasar el umbral hacia la vida adulta.

El simulacro parisino marcó su dramática transformación de colegiala huérfana a mujer de mundo. Durante los meses en París gastó 50.000 francos en artificios, codiciando la ya imposible aprobación del padre que se avergonzaba de su insignificancia:

Decididamente, en aquellos días gloriosos, París, abrió de repente sus brazos y me recibió de hija, así, de pronto, porque le dio la gana. ¡Ah!, ¡era indudable! Yo formaba ya parte de aquella falange de mujeres a las cuales evocaba papá entornando los ojos con una expresión extraña que yo entonces no acababa de explicarme muy bien porque era como si hablase de algún dulce muy rico mientras decía: -¡¡Qué mujeres!! (87)

Este falso ingreso en el escenario del mundo pronto se cerró como una trampa. Como era de suponerse, en la Caracas de 1924, los privilegios de una renta independiente y una habitación propia - requisitos que Virginia Woolf señalaba en 1928 como indispensables para construirse como sujeto "escritora"- eran inasequibles para una quinceañera. Un tío deshonesto, al apropiarse de su herencia, se encargó de sustraer a la heroína de su

fantasía. Con lo cual su imaginada “habitación propia” se desvaneció y se vio obligada a asimilar su posición de pariente pobre. Arrinconada en el lugar que la decencia familiar le asigna, María Eugenia cuenta con su belleza para que la saque adelante en la vida. Al igual que el avaro que contempla sus riquezas, ella recurre a su mejor aliado: el espejo. Con inteligente ironía, De la Parra retrata la gracia narcisista de María Eugenia como el anzuelo que muerden sus admiradores, sus detractores y ella misma, al tomar en serio lo que no es más que pantomima de afrancesamiento con la que escandaliza a su abuela católica.

Los excesos de frivolidad adolescente enfurecieron a la solemnidad crítica de sus contemporáneos y aún en 1976 Gabriela Mora, en su artículo “La otra cara de Ifigenia: una reevaluación del personaje de Teresa de la Parra”, cae en la fácil provocación de María Eugenia. Al parecer Mora, 52 años más tarde, reclama la modestia y el pudor exigido a la mujer hispanoamericana durante los tres siglos de colonia. De la Parra sagazmente opone la pacatería católica hispanista frente al afrancesado deleite por la vida que María Eugenia ha descubierto. Mora juzga moralmente al personaje, lo tacha de “egotista y narcisista” y lo culpa por la “exagerada auto atención” (138) que se otorga. Es reveladora la reacción moralista que la inmodesta exhibición del personaje provocó dentro y fuera del texto.

De la Parra se propone desequilibrar el proceso identitario en cuanto su protagonista ensaya máscaras sucesivas sin posarse nunca en un lugar fijo. Esta inconstancia del personaje alude a la teatralidad o ficcionalidad de las identidades ensayadas. Así, por ejemplo, la muerte del padre le ofrece ocasión para mudar de guardarropa. En vez de tomarlo como un evento desgarrador y definitorio, María

Eugenia acepta el duelo paterno para disfrazarse de joven viuda. Sale a las calles de París, escenario de su juego de pretensiones, llevando de la mano al hijo de una pareja amiga y, cubierta con una diminuta toca negra, juega a despertar ternura con su fingida viudez temprana. La distancia emotiva ante la muerte del padre anticipa de algún modo la apatía de Meursault en El Extranjero (1942) durante el velorio de la madre, y hasta va más allá en su provocación en cuanto registra con liviandad infantil, en la carta a su amiga, ese juego de pretensiones. El personaje desoye la ocasión para desarrollar una cierta profundidad en su carácter. Al contrario, opta por convertir el duelo paterno en una mascarada. Vislumbra entonces las posibilidades de elevar su prestigio social con las miradas anónimas que sostienen el personaje que ella inventa para sí al exagerar su propia condición. La simpatía que despierta el dolor vecino está alimentada en mucho por la altura del mirador desde el que vemos pasar el torrente doloroso del otro. No es raro que esta muestra de cínica displicencia ante la muerte del padre haya predisposto a sus detractores. Ya se sabe que no hay nada que enfurezca más a la convención que la indiferencia ante las grandes ocasiones sentimentales: “Me enamoré de una toquita de luto que según me dijo la modista sólo usaban las viudas, y esto me pareció encantador” (25).

A lo largo de la narración no hay sustancialmente una María Eugenia. Sus distintas refracciones, disfraces, pretensiones, rebeldías y sometimientos no son caras opuestas, son ensayos actorales basados en modelos especulares. Más aún, el espejo le sirve como superficie llana sobre la que una y otra vez María Eugenia busca una imagen identitaria que logre sostenerla en el reconocimiento y deseo de los otros.

Sabemos muy poco de la niña ensimismada que desalentaba a sus maestras y avergonzaba al padre; su vida interior, las imágenes que acompañaban su soledad infantil, la percepción del mundo exterior, todo eso se guarda encapsulado en el mutismo del pasado. La escena que inaugura su carrera de emulación se presenta como una epifanía que la despierta del autismo de la primera infancia, es la confrontación con el otro, con un semejante. María Eugenia despierta de sí misma por primera vez ante la imagen de otra niña de su misma edad y compostura.

En vista, pues, de que no era posible imitar los ojos de la niña de nieve, mi admiración se dedicó a imitarla en todo lo demás. Al día siguiente de conocerla, mis manos amanecieron con las uñas sacrificadas al rape; el cabello lo peiné tirantísimo; cambié la cinta de raso negro que lo sostenía por otra de moaré igual a la que ella ataba a modo de gran mariposa en el cúspide de su cabeza. (370)

Y desde entonces no dejó de emular imágenes que en principio la seducían a ella y después a su mundo inmediato. El padre muerto nunca vio el florecer de su hija boba; nunca exclamó: “entornando los ojos con una expresión extraña que yo entonces no acababa de explicarme muy bien porque era como si hablase de algún dulce muy rico mientras decía: -¡¡Qué mujeres!!” (87). Y, esa ausencia marca el vacío de una deuda de amor; el espacio vacante imposible de llenar.

### **El deseo que no cesa**

A lo largo de los meses y años en los que transcurre el relato de crecimiento de María Eugenia, el espejo es el *leit-motiv* en el que su mirada busca y visita la imagen de

un “otro” que el reflejo devuelve. Esta es la imagen que la sostiene durante tiempos de incertidumbre. Si bien De la Parra parecería utilizar el espejo como un guiño más que completa el *menaje* del estereotipo femenino, el gesto identitario que ensaya María Eugenia ante su polvera coqueta impulsa la pertinaz circulación del deseo que alguna vez se puso en movimiento entre imagen y mirada.

Según Lacan, el deseo de esa mirada deseante nos instala en el circuito imaginario que él denominó la etapa del espejo. El niño o niña, al verse completo por primera vez en el espejo, pone en funcionamiento un circuito deseante que no cesa. Al ver por primera vez el borde de su silueta inmersa en el mundo y sin embargo ajena, enfrenta el corte entre su cuerpo y el mundo, falencia con la que se inicia un desplazamiento identificatorio que ya nunca se detiene. En esta alienación del sujeto en el otro, el niño se identifica y se experimenta. Comienza entonces la circulación del deseo: hacerse reconocer, hacerse desear y desear el deseo del Otro. En adelante las imágenes, las palabras, el alimento y los cuidados que recibe el niño son la constatación de la representación inconsciente del Yo sostenido en el deseo del Otro.

Bajo esta perspectiva, resulta significativa la forma epistolar con la que María Eugenia busca dibujar su silueta identitaria. Si bien ya se ha anotado que la forma epistolar ha sido escogida con el propósito de complacer el lugar común de la práctica escritural femenina, también evidencia su objetivo especular cuando María Eugenia busca convocar la mirada deseante que la ausencia impone. Incita al reconocimiento del Otro bajo el subtítulo de “Una carta muy larga donde las cosas se cuentan como en las novelas”. María Eugenia demanda el reconocimiento amoroso de su compañera de internado. Con el retrato novelado de su persona busca resucitar, tras varios meses de

ausencia, esa mirada que la reconocía: “esta es una de las razones por las cuales me aburro en esta casa tan grande y tan triste, donde nadie me admira ni me comprende, y es esta necesidad de sentirme comprendida, lo que decididamente acabó de impulsarme a escribirte” (78). Con esta demanda explícita María Eugenia pretende iniciar una correspondencia en la que evoca la imagen del otro al mencionar ciertos detalles conservados, toca ciertos puntos con lo que espera una respuesta especular. Sin embargo, es traicionada por la respuesta que recibe muchos meses más tarde: una escueta misiva en la que la amiga le comunica su futuro matrimonio y felicidad presente. Esta respuesta no ha correspondido a la demanda de María Eugenia; no le ha devuelto su imagen, no ha tocado la silueta resucitada por la carta en el presente de la amiga lejana. Al no tener interlocutor válido instrumentaliza el Diario personal y el espejo como superficies en blanco en donde elabora versiones de sí misma con las que puebla las ensoñaciones que entretienen la reclusión doméstica propiciatoria de su *bovarismo* latinoamericano.

Continuando en su búsqueda identitaria a través de la emulación y, luego de enviar la carta a su amiga, María Eugenia, acostumbrada ya a la escritura como registro y evasión de su realidad, inicia un Diario en el que explora la creciente familiaridad con Mercedes Galindo y el galán Gabriel Olmedo. Estas figuras comparten los rasgos de delicadeza, blancura y refinamiento, virtudes que poseía Cristina y que María Eugenia busca y encuentra en sí misma. Sin embargo, estas figuras admirables en las que se mira y a las que imita han ido cayendo una tras otra. Cristina se casa y da la espalda a la infancia compartida; Mercedes, agotada por su desdichado matrimonio, se va a Europa sin fecha de retorno, y Gabriel se casa por dinero. Todos han vuelto la cara hacia el mundo y al dejar de mirarla han soltado el extremo que su mirada sostenía. A la manera

en que el trapecista cae, si uno de los extremos que tensa su cuerda falla, la deseada y temida intimidad con Olmedo se desploma cuando su deseo la evade y deja de nombrarla. Las resonancias de esta caída serán retomadas más adelante.

Después del pasaje central en el que, tras la noticia de su abandono, emula una eucaristía simbólica, María Eugenia traspone sus maneras revoltosas por las de la modestia y la obediencia y dos años más tarde la encontramos en el obsesivo cumplimiento de la norma social. Como ya se ha dicho antes, este episodio central marca el giro en el que se inscribe esta lectura de Ifigenia.

### **Por el pecado del mundo**

Al cabo de dos años, que no se narran sino al paso, como si de un retiro iniciático se tratara, la protagonista retoma su Diario sin haber cumplido la mayoría de edad. Esta sección se abre con la larga e irónica lista del progreso moral conquistado. Todos los defectos han sido abandonados y las virtudes –entre las que se menciona al novio como si de una destreza nueva se tratara- se han adquirido. Cumplidos dos años del duelo paterno ella mismo anota la irreprochable obediencia que se ha instalado en sus maneras:

He aprendido a bordar y a coser admirablemente tanto a la mano como en la máquina de Singer, conozco ya tres clases de calado; sé hacer postres difícilísimos como son la chipolata, la moka o el *gâteau d'Alsace* con su fuente de caramelo y todo; riego por las noches los helechos del corredor que se han puesto muy verdes y abundantes; cuento la ropa todos los lunes al entregarla a Gregoria para el lavado, y la vuelvo a contar todos los sábados al recibirla limpia y planchada; fricciono a Abuelita con Elliman's

Embrocation, cuando le duelen las rodillas; sé poner inyecciones; rezo el rosario con tía Clara y tengo novio. (404)

El detallado muestrario de las obligaciones cumplidas pasa por el cuidado de los enfermos y de las plantas, por la elaboración de delicadezas culinarias y manuales y finalmente, junto con la cristiana virtud de alabar a Dios, la obligación familiar y social de tener novio. Son virtudes todas que bien podrían desarrollarse en un convento religioso, tan exentas están de voluptuosidad o placer egoísta.

Y ella es una novicia disciplinante que se retira de los placeres del mundo en imitación de la vida de los santos y los mártires que ofrendan su vida por el pecado del mundo. ¿Qué pecado del mundo? ¿Cómo hizo este salto hacia el misticismo y la renuncia gozosa? ¿Qué miedos le asaltaron a María Eugenia para someterse así a un régimen tan severo? ¿De qué se alejó?

Es importante anotar el período de duelo paterno transcurrido. Con él se han enterrado sus rebeliones y sus desplantes. El padre y su ley adquieren preeminencia cuando, al trasponer el período del duelo, su autoridad simbólica se introyecta. Bien sabemos que el padre ausente regresa en nombre de su ley, con lo cual su dominio es irreductible. Mientras observaba el luto, recluida en casa de la abuela, de alguna manera las diatribas libertarias de María Eugenia la alejaban de la temida posibilidad de sus deseos, y las imágenes que poblaban su cabeza se evaporaban junto con su escandalosa retórica.

Una vez sometida su rebeldía por el humillante abandono de Olmedo, que ella convirtió en sacrificio altivo, se han cumplido dos años de duelo transcurridos en un retiro casi monástico. Cabe resaltar que es el mismo duelo paterno que la inducía a

ensayar tocas de moda en París. Una vez que se levanta el duelo se actualiza la fuerza de las imágenes que en un pasado habían despertado su sensualidad. En su Diario registra la estela que la proximidad de otros cuerpos deja en ella. De esta manera consigna la seducción primera que su compañera de infancia provoca: “me atraía porque era misteriosa, solitaria y original” (371). Más tarde anota su fascinación por la proximidad perturbadora de la sensual Mercedes: “bromeando desde lejos, me hacía señas, y sonrisas, y guiños, con la luz de sus ojos de lucero, mientras un poco más abajo, los dos brillantes de sus *pendentif* titilaban alegres, como otros dos luceros, en el cielo divino de su escote...” (488). En su primer encuentro con el deseo convocado de Gabriel le excita su fuerza: “cortándome la salida, dominador y fuerte me tomó las dos manos, me detuvo frente a él y me dijo tremolando las palabras en la pasión de la voz” (302). Durante los escauceos eróticos con los que seducía a su primito adolescente encontraba el lánguido placer de saberse espiada con adoración:

Perucho tomó al punto su caballo, bajó hasta la casa, y en menos de veinte minutos, jadeante y sudoroso, cargado de mi paño, mi jabón y mi agua de colonia, estaba ya de regreso en la toma. Muy celoso de que nadie pasara se fue en seguida a hacer guardia junto a los caballos, a las puertas de cal y canto, mientras que yo, sola y desnuda, creyendo ser el alma viva del paisaje, me hundía en la ansiada frescura de mi pozo predilecto. (...) el rodar del agua me tenía adormecida en no sé qué misteriosa delicia. (331)

El misterio de Cristina, el expectante jadeo del primo, el cielo del escote de Mercedes son anuncios todos de la oscura e íntima proximidad del deseo que aún no se sabe nombrar o que crece amenazante ante su posible realización. Al levantarse el período de luto se

levanta la sombra de esa ley superior que representa el padre, no el de la biografía familiar, sino el marco que sujeta el orden simbólico al que ha de adscribirse el personaje. La inocencia de sus juegos es tan endeble como la fragilidad de la abuela –último dique de contención familiar- cuya muerte se acerca irrevocable. Aunque María Eugenia teme el abandono en el que quedará sin esta figura protectora, teme aún más la desaparición de la prohibición que ella representa.

Freud sostiene que la interdicción primigenia se instaura a partir de la muerte –el parricidio simbólico- del Padre y su eficacia se acrecienta precisamente porque está muerto. La subjetividad de María Eugenia se complejiza aún más cuando, en una confidencia reveladora, apenas musitada a media voz, declara: -“¡Creo firmemente que no hay nada más allá!... (508)”. Esta confesión es verbalizada una sola vez, pero el vacío que el anatema nombra en su interior desata una angustia insoportable. Recordemos que el credo católico, en el que ha sido criada, sostiene la inmutabilidad de la fe más allá de toda duda: “Creo en un sólo Dios Padre todopoderoso, Creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible”. En este sentido su confesión fugaz revela la vacuidad a la que se ha consagrado.

El deseo será para ella más amenazador, y la prohibición, entonces, más necesaria y dura. Si Dios no está, sólo queda un vacío incontinente por el que debe andar sin norte, frente al vacío se hace necesario mayor restricción y nada puede permitirse. El fin del duelo paterno provoca una reacción definitiva, un efecto duradero: la prohibición introyectada.

María Eugenia en su relación obsesiva con la norma busca apaciguar el vacío traumático que su falta de fe ha dejado. Es así que la observación minuciosa de la regla

está ahí para normalizar los excesos proclives a ocurrir en el vacío. El catolicismo, a través de la prescripción de penitencias, ha demostrado sutileza y habilidad al entretener y postergar la culpa. Ante el sentimiento de pecado, el sacerdote prescribe, a la manera de una receta espiritual, parte de un tratamiento: tantos rezos, tantas buenas acciones y tantos pensamientos elevados y así... una vez cumplido con lo prescrito, el alivio llega – temporalmente- hasta que despunte la culpa nuevamente y la rueda cíclica de confesión, penitencia, alivio, gire otra vez.

El noviazgo de María Eugenia con César Leal, auspiciado por la conveniencia social y económica, viene a ser una tarea más a cumplir dentro de esa prescripción para curar el tormento interior: “sé poner inyecciones; rezo el rosario con tía Clara y tengo novio” (404). El empaquetado César Leal ofrece lo que su nombre indica: principios monolíticos y carácter. María Eugenia, en posesión de su condición de señorita, ya es diestra en estos gestos duales con los que ingresa en la simulación obligatoria de su sociedad. Todos hacen cosa distinta de la que dicen, están exiliados de sí mismos. La abuela, quien pasa por incisiva y sabia, vive de espaldas a la corrupción de su abusivo hijo; tía Clara, que fue apasionada cuando joven, sofoca en la religión todo rastro de ardor; Tío Pancho, que es libre pensador, no salió nunca de la esfera social que denuncia y Gabriel (el antiguo amante) que, tanto hablaba de amor, se casa por dinero. Subsumida en este ambiente de dos caras, María Eugenia ha ensayado máscaras frente al espejo para conocerse y esconderse. En un momento inicial se improvisa como “mujer moderna y libre pensadora” con los únicos materiales a su disposición, a saber: su *toilette* parisina y las inflamadas diatribas que escandalizan a su abuela y transparentan cuánto desconoce

de sí misma. Por último, en su ensayo final, el de víctima viva, la grandilocuencia y el exceso de su sacrificio también evidencian el artificio y la mascarada.

Su sacrificio se presenta ante el altar de la doble religión de la que habla Tío Pancho: Dios y los hombres de la familia, sobre todo los que tienen el poder económico. Entregada a un Dios en el que no cree y sometida a un hombre que no respeta, con su gesto doblemente vacío María Eugenia denuncia la moral mercantil de su clase. La condición libertaria de la novela es socarrona y corrosiva, si bien María Eugenia se ofrenda, el lector se rebela. Seguramente este efecto de lectura libertaria era el que preocupaba a los detractores de la novela en 1924.

Enfrentada a la encrucijada melodramática del amor pasional o el matrimonio conveniente María Eugenia debe decidir entre casarse con Leal o huir con el ya casado Gabriel. María Eugenia se plantea trágicamente la disyuntiva entre el *reinado triunfante* que sería su vida con Gabriel y la *esclavitud oscura* con Leal. No contempla la posibilidad de relaciones equitativas, o esclava o reina... nunca compañera. Sin embargo, ella desconfía del *reinado triunfante*; y no por la traición ya vivida, sino porque sabe que esa pasión invade el espacio de libertad interior que su futura *esclavitud* matrimonial reserva. En los últimos días agónicos de Tío Pancho, Gabriel acude solícito a cuidar al enfermo y procura un reencuentro con María Eugenia. Frente al lecho de muerte del tío Pancho, María Eugenia entrega a Gabriel la confidencia que la atormenta:

Y como la voz que poníamos los dos en la penumbra del cuarto, era la misma voz apagada y susurrante de la confesión, yo, sin esfuerzo ninguno, como se confiesa un pecado...sí, un enorme pecado, que al salir de los labios deja en el alma un gran alivio de paz, por primera vez en mi vida,

confesé a Gabriel este enorme pecado que a nadie le había confesado nunca:

-¡Creo firmemente que no hay nada más allá!... Y me duele... ¡ah!, ¡sí!...me duele creerlo con lágrimas de llanto, y con lágrimas de sangre, porque esta fe de no creer en nada, Gabriel, es una fe árida y horrible, que acaba de un todo con la esperanza cuando precisamente lo grande, y lo sublime, y lo bueno, y el objeto único, sí, el único objeto de la fe ¡es la esperanza! Y es tan necesaria, sobre todo para nosotras, las pobres mujeres, que andamos por la vida, siempre, siempre, con la resignación a cuestas... usted ve: resignación para aburrirnos, resignación para olvidar los ideales que no pueden ser, resignación para callarnos y para que en nosotros todo calle siempre... ¡Ah!...tanta, tanta resignación que al ser resignación necesita también, ser esperanza, porque ¡es claro! Sin la esperanza, todo se vuelve desesperación negra y eterna como la de los condenados al infierno. Dígame si no: ¿qué sería, por ejemplo, de la pobre tía Clara, si gracias a su fe, no viviera su vida en la esperanza? (501)

Aquí también se hace evidente la ambivalencia de su gesto confesional. Si por un lado no tiene fe, sí cree en la necesidad incuestionable de tenerla y por lo tanto sostiene y enarbola una fe vaciada de sí misma, cáscara necesaria por su funcionalidad. Además, la situación confesional en la que entrega esta confidencia incita el deseo del otro, convertido así en sacerdote receptor del secreto cuya responsabilidad es asediar a la oveja descarriada. Este tema es retomado en la larga carta en que Gabriel, echando mano a constantes metáforas de animalización y cosificación en las que ella pasa a ser “objeto”

de amor y dominio del otro, esgrime su derecho de amante que según él le exhorta a “llamarla con imperio” a su lado. Según Olmedo, la fuerza de su amor ahogará el escándalo que su huída adúltera ocasionaría. Eso sí, antes de instalarse, dice él, la llevará en peregrinación hacia Oriente, pasando por Jerusalén y ahí, en el lugar sagrado, cuando ella le confiese “ahora sí creo”, él tendrá la certeza de poseer su alma también. A esa extrema demanda de amor María Eugenia ya no atiende, es el momento en que Gabriel la pierde definitivamente.

María Eugenia, celosa vigilante de su secreta apostasía, lee en la carta del amante una demanda excesiva: Gabriel no tolerará que su amada guarde en el centro medular de su imaginario un silencioso vacío al que él no tiene acceso. El afán de Olmedo por conquistarla a su religión exige de María Eugenia la rendición del último bastión de intimidad interior. Olmedo, en su tropelía amorosa, parece anunciar: “te amo, y debo poseerte totalmente, si hay algo dentro de ti que me evade, lo quiero más que a ti misma y voy a buscar y explorar dentro de ti, aunque te destruya para obtenerlo”.

María Eugenia ha aprendido a utilizar la fuerza del débil y en posesión de su íntima libertad opta por seguir ensayando máscaras que desplieguen su enigmático señorío. El espacio de libertad para pensar, leer y escribir es posible junto al dominio burdo de César Leal. Su posesión no pretende penetrar la complejidad interior, que Leal está seguro que ella, en su condición femenina, no posee. Temprano en la narración, refiriéndose a lo poco incisiva que es su abuela María Eugenia afirmaba:

Abuelita comenzó a desprestigiarse muchísimo ante mis ojos.

Comprendía que tenía muy poca penetración y que carecía en absoluto de sutileza psicológica. En el fondo me alegro de que así sea. Es muy

incómodo vivir con personas dotadas de penetración y de sutileza psicológica. Se pierde en absoluto la independencia y no es posible engañarlas jamás porque todo lo ven. (137)

Independencia y engaño están asegurados en el matrimonio, que es doblemente conveniente, porque resguarda de la pobreza y no presenta una demanda subjetiva. De esta manera, la ofrenda sacrificial de María Eugenia es doblemente falsa al responder a esa religión dual. Ella no puede corresponder a la demanda de amor de Gabriel; ella ingresa, sin riesgo, en un matrimonio que no auscultará su interior, se somete a una ley doméstica que no suprimirá su libertad oculta y sostiene todos los ritos de una fe en la que no cree. María Eugenia, al escenificar para sí misma el falso sacrificio del matrimonio por conveniencia, resguarda su identidad sumergida. Este gesto de cínico acomodo es el pasaje obligado para ingresar en la sociedad adulta de su clase.

Sin embargo, hay algo que es importante despejar: su verdadero deseo, que ha encubierto detrás de cortinajes y pliegues según los operativos muy bien aprendidos de sus mayores. Su falta de fe le pesa como una carga de angustia que sólo se aligera momentáneamente en el cumplimiento obsesivo de sus deberes. Parece que sólo el apretado punto con el que teje su rutina ascética logra erigir un muro invisible tras el que se desliza subrepticia una masa amorfa, inefable que amenaza descalabrarse sobre ella y engullirla. En la sucesión de pliegues y capas también ha encubierto y sofocado las formas del deseo tempranamente despertado por sus amigas y luego proyectadas en su fascinación por los rasgos de blancura y feminidad con los que Gabriel la perturba. Es por eso que, siendo una joven saludable y enamorada, huye de Gabriel y su culpa edifica todas las imposibilidades de ese amor.

y acercó tanto, tanto, tantísimo su boca, que yo, de repente, sentí un frenesí de miedo, de un miedo invencible, omnipotente, de ese miedo que da fuerzas para romperlo todo, y que da alas para huir de todo (...) ahora también espantada por la boca de Gabriel, me zafé de sus manos, salí del encierro donde me tenía presa huyendo veloz a lo largo del piano, lo dejé a mi espalda hablando todavía. (302)

Así vemos que la ceremonia de contención en la que asimilaba su cuerpo con el jarro de vino ha sido un gesto muchas veces ensayado ya. Ella no puede vivir el desborde; y como también teme la desmesura, tampoco consiente en ser contenida, poseída. Esto haría desaparecer el espacio de su inasibilidad. Prefiere conservar para sí el deseo, al igual que la redoma de vino preserva dentro de sí su contenido oscuro y lujurioso. Cuando Gabriel asedia su deseo, ella se encumbra en las virtudes marianas: virgen, heroína y futura madre sufridora, como ya lo anticipa cuando decide casarse con Leal:

Meditándolo bien y con calma, echo de ver que la importancia de semejante acontecimiento, no solamente se relaciona con mi vida actual, sino que tendrá quizá una gran influencia en la vida futura de las generaciones venideras, puesto que del novio resulta el matrimonio, del matrimonio los hijos, de los hijos los nietos, y de los nietos y biznietos, una larga descendencia, que puede multiplicare hasta lo infinito. (405)

Finalmente, el regreso del amante ingrato sólo ha sido un gesto de justicia poética: María Eugenia necesitaba que Gabriel volviera a mirarla con la intensidad de su deseo incumplido. Necesitaba la restitución de su imagen sostenida en la tensión del anhelo que abandonó al casarse con otra. La confirmación de que el deseo de Gabriel no ha

muerto es suficiente gratificación para ella. Cristina, Mercedes, Gabriel son ensayos especulares en los que, como la niña que juega a los escarceos amorosos con las amigas, se prepara para el encuentro heterosexual. ¿Pero qué idea tiene de ese encuentro con el hombre? La virilidad monolítica de Leal la desea y se exaspera ante la distante frialdad que ella emana. Cuando Leal intenta besarla, María Eugenia apela a la norma y al pudor. La postergación y la huída incitan aún más al novio cuya violencia potencial podría desatarse en el futuro. Fascinación aterradora que gira las ruedas del perverso juego con que incita su deseo en el deseo ajeno.

### **Seductora turbiedad**

Durante su pasaje de niña a mujer, María Eugenia opera en sí misma el cierre y reclusión del deseo al que sobreviene la aceptación gozosa del sacrificio. Así se inicia en la voluptuosidad del dolor sacramental que encubre el secreto deseo por la violencia del otro. El juego de incitación y fuga contiene una secreta demanda de dominación forzada que provoca al otro a perseguir, someter y tomar por la fuerza ese cuerpo ofrecido en la negación.

La exaltación mística de la escena sacrificial con la que María Eugenia fantasea para sus bodas transparenta sus expectativas del encuentro heterosexual:

Sí: Espíritu del Sacrificio, Padre e Hijo divino de la maternidad, único Amante mío; Esposo más cumplido que el amor, eres tú y sólo tú el Dios de mi holocausto, y la ansiedad inmensa que me rige y me gobierna por la vida. En mi carrera loca de sierva enamorada, era a ti a quien perseguía sin

saber quién eras. Ahora, gracias a las revelaciones de esta noche altísima, acabo de mirar tu rostro, te he reconocido ya, y por primera vez te contemplo y te adoro. Tú eres el Esposo común de las almas sublimes; las regalas de continuo con las voluptuosidades del sufrimiento y las haces florecer todos los días en la rosas abiertas de la abnegación y de la misericordia. ¡Oh, Amante, Señor y Dios mío: yo también te he buscado, y ahora que te he visto te imploro y te deseo por la belleza de tu hermoso cuerpo cruel que abraza y besa torturando; yo también tengo ansia de sentir tu beso encendido y hondo, que labio a labio ha de besarme eternamente sobre mi boca de silencio; yo también quiero que desde ahora me tomes toda entre tus brazos de espinas, que te deleites en mí y que me hagas de una vez y para siempre intensamente tuya, porque así como el amor engendra en el placer todos los cuerpos, tú, mil veces más fecundo, engendras con tu beso de dolor la belleza infinita que nimba y que redime al mundo de todas sus iniquidades! (625)

En esta invocación a caballo entre el sacrificio y el gozo, María Eugenia escenifica el polémico estatuto de la fantasía femenina. Esta es la ambivalencia fundamental de la víctima gozosa que parte aguas entre el psicoanálisis y la militancia feminista. Para Freud las fantasías masoquistas de violación son fundamentales en la construcción subjetiva de la mujer, mientras que el feminismo lee en ellas las aberraciones imaginarias con las que la economía libidinal machista ha inoculado a la mujer. El argumento del feminismo es que la erotización del sometimiento crea una imagen perversa cuyo inevitable contagio organiza la subjetividad de la mujer.

En el terreno político de los hechos es innegable que la violación sexual es una violencia externa impuesta sin intervención voluntaria de la víctima. Aún si una mujer fantasea con la violación, o con alguna forma masoquista de maltrato, esto podría significar su forma de responder a una fantasía masculina sobre la mujer. Es decir, la mujer fantasea de esta manera en cuanto ha introyectado su papel de víctima dentro de la economía libidinal de amo y esclavo. El argumento de la política de los cuerpos que subyace en esta explicación es que en cuanto una mujer admite este tipo de fantasía abre la puerta a los argumentos mecanicistas en torno a que una mujer violada recibe justamente lo que secretamente estaba deseando. El impacto terrorífico del asalto expresa no sólo la evidencia de la violencia sino el develamiento de un deseo inconfesado, aún a sí misma, y cuya fuerza amenaza con quebrar el marco que sujetaba la percepción de ella misma. Este contrasentido subyace detrás de la noción de que la feminidad ocupa una posición fragmentada, histórica. Una posición libidinal que convoca y seduce aquello que teme y de lo que justamente denuncia ser víctima sexualmente explotada y usada. Para las feministas esta posición ambivalente es secundaria, mientras que para Freud es principal en la formación subjetiva femenina.

Enamorada así, María Eugenia acude a sus esponsales con el espíritu del sacrificio en una ceremonia en la que se inserta en la tradición de la identidad simbólica recibida por línea materna. Es una sintomática herencia que ha ido germinando hasta florecer bajo la dirección tutelar de la abuela y la tía materna. Se puede prefigurar al personaje en la vida conyugal, enarbolando su espíritu de sacrificio con el que dominará la mancha del deseo: “la guardaré en mis entrañas, y nadie verá su mancha derramada en ningún sitio, no, ¡nadie ha de verla nunca...!”(320). Sufrirá gozosa la torpeza del deseo

del otro impuesto sobre ella como una de sus obligaciones y se enaltecerá como madre y virgen sufriente al reconocerse un eslabón más de la cadena matrilineal de madres y vírgenes sufrientes.

Finalmente cabe señalar la genealogía que reconoce la dedicatoria que Teresa de la Parra inscribe en el ejemplar de la novela que regala a su madre. Esta dedicatoria inserta en el libro de Ramón Díaz Sánchez es homenaje e instrucción de lectura cuyo guiño, oculto como siempre entre los mohines de sus gestos femeninos, revela verdades encubiertas:

Mamá: te dedico este libro que te pertenece, puesto que fue en ti donde aprendí a admirar por sobre todas las cosas el espíritu de sacrificio. En sus páginas te verás a ti, a María, abuelita, a tía vieja y al mismo Don Ramón, con todo el cortejo de discusiones contra los rebeldes de palabra. Aprende en él la gran distancia que va de lo dicho a lo hecho para que no te asustes nunca de los revolucionarios que discuten, si llevan en sus almas el ejemplo y la raíz de las tradiciones. Entorna también los ojos ante alguna que otra cándida desnudez; acuérdate que todos nacimos de ti y con poquísima ropa; tu nos vestiste. Viste también estas páginas con blancos faldellines de indulgencia. Te abraza con toda su alma,

Ana Teresa.- París, julio 1925.

De la Parra solicita a la madre una lectura “vestida” que disimule desnudez, una mirada femenina y maternal equipada con velos y alfileres para confeccionar faldellines pudorosos, plisados y encajes, materiales todos idóneos para vestir a esta flor del barroco.

## Balún Canán o la marca de un secreto

*Entonces yo guardaré un secreto, un secreto salado,  
un secreto repugnante, que me impulsará a investigar  
cuál es el origen de mis raíces oscuras.*

Silvio Astier (El juguete rabioso)

### ¿Por qué llora el niño?

Las narrativas que presentan el mundo adulto desde la perspectiva de un niño suelen recibir la confianza de sus lectores bajo el supuesto de que la infancia habita un lugar privilegiado, una suerte de pureza incontaminada desde donde se nos ofrece un cuadro “objetivo” y veraz del mundo retratado. Aún más, si la voz narrativa es la del protagonista infantil queremos aceptar sin reservas la claridad y limpidez con la que esa voz atraviesa, supuestamente incontaminada, las turbias relaciones de poder y pasión en las que el mundo adulto se embrolla. Siguiendo esta dirección, Balún Canán (1957) de Rosario Castellanos se ha leído como el protocolo de la clarividencia infantil durante la transición histórica entre un régimen de patronos feudales y el advenimiento de un nuevo ordenamiento nacional en el agro mexicano. O bien, el espectáculo confuso y sombrío de las relaciones de poder y pasión entre los miembros adultos de una familia patriarcal, tal como lo miraría, desde su lúcido resquicio detrás de la puerta, una niña de siete años. Entre los muchos estudios que ha suscitado la riqueza de los matices de Balún Canán, se puede señalar algunos artículos, a manera de muestrario, en los que se evidencia la diversidad de perspectivas que se han explorado en esta novela: desde la indigenista en “Balún-Canán y la Construcción narrativa de una cosmovisión indígena” de Laura Lee Crumley; la sociolingüística en “Balún-Canán: A Model Demonstration of Discourse as

Power” de Sandra Cypess; y el alegato feminista en “El sistema patriarcal y las relaciones heterosexuales en Balún Canán de Rosario Castellanos “de Donald H. Frischmann <sup>14</sup>.

A nivel de la anécdota exterior, la novela registra el ocaso de los Argüello, una familia terrateniente asentada en Comitán, Chiapas por generaciones. Al igual que los Valverde, la familia latifundista chilena en Gran señor y rajadiablos esta generación de Argüellos se debate por conservar sus privilegios feudales frente al invasivo ordenamiento de la modernidad. El gobierno nacionalista revolucionario del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) se propuso la integración de los pueblos indígenas en la vida nacional. Impulsó la alfabetización en español, especialmente en las zonas rurales, efectivizó la reforma agraria mediante los ejidos y, a través de proyectos productivos, organización de fiestas cívicas e inclusión de sus líderes, pretendió la “mexicanización” de los indios. La novela recoge la tensión que se instala entre los sectores confrontados durante estas reformas. Si bien el gobierno federal estaba empeñado en la integración de las comunidades indígenas; los poderes estatales, junto con las familias terratenientes como los Argüello, se resistían a los cambios. Es así que César Argüello intentará navegar por entre los poderes encontrados y maniobrar políticamente con el poder estatal que, al igual que las élites locales, resiste la campaña indigenista.

Las dificultades por imponer las políticas nacionales se retratan en la novela en los intentos frustrados de los funcionarios federales que llegan a Comitán para cambiar las formas de exclusión que hasta entonces garantizaban la hegemonía terrateniente. Balún Canán retrata el momento de transición en el que el antiguo orden, tanto privado como público, está siendo afectado por los acontecimientos: dentro del mundo doméstico

aparecen figuras marginales que, desde su resistencia pasiva, socavan el poder monolítico del jefe de familia César Argüello. Es el caso de Matilde, la prima solterona que quebranta el orden moral; o Ernesto, el sobrino natural al que se acoge en la casa familiar para humillarlo. Sin embargo, el verdadero cambio germina en la figura de la hija primogénita; una niña de siete años doblemente excluida por su edad y su género. Para los padres, tanto César como Zoraida, es fundamental que Mario, su hijo varón, llegue a la edad adulta para continuar con la línea de sucesión. Muchas de las ansiedades que sufren los miembros de esta familia se originan en el mayorazgo, tradición según la cual el primer hijo varón, a pesar de su debilidad física y condición nerviosa, excluye de la sucesión a sus hermanas mayores o a cualquier otro varón nacido fuera de matrimonio. El propósito de esta antigua institución castellana, que sobrevivió al advenimiento de las repúblicas en Latinoamérica, era preservar el poder económico de la nobleza, impidiendo la fragmentación del patrimonio familiar. El conjunto de bienes vinculados forzosamente entre sí pasaba en herencia exclusiva al mayor de los hijos. De esta forma el patrimonio de las familias influyentes era indivisible.

En el ámbito nacional el nuevo ordenamiento legal impartido por el presidente Lázaro Cárdenas exige que los hacendados respeten los derechos de asociación de los campesinos y les ofrezcan educación para sus hijos. Aislado en su arrogancia, César Argüello desoye los avisos tanto domésticos como nacionales.

Si bien Balún Canán presenta la problemática indigenista y social bajo la que se ha analizado; esta novela guarda algo más que este acercamiento busca explorar. Esto es, las fuerzas ocultas que se debaten al interior del mundo simbólico de una niña de siete años, en sus iniciativas para moldearse una identidad que le permita trasponer las

estructuras que amenazan anularla. ¿De qué materiales imaginarios dispone y a qué procesos o ceremonias acude para confeccionarse una identidad independiente de la tradición familiar que no la hunda bajo los sentimientos de culpa y cuyo invisible protagonismo resulte eficaz?

Desde esta perspectiva la anécdota histórica, que se desarrolla en la superficie factual de la novela, sirve de plano evidente bajo el que se cumple un proceso más profundo: la elaboración de una silueta identitaria que le permite a esta niña transitar entre dos mundos, mientras ensaya su primer ingreso a la realidad como persona adulta.

En este desafío de la infancia la niña, protagonista de esta novela, emplea energía, curiosidad, desconcierto, imaginación y fuerza que están lejos de ser “desinteresados o puros” como la mirada adulta quisiera. La niña crea mundos que calzan en el perfil que está moldeando para sí misma. Bajo este designio desarrolla recursos imaginarios con los que pulsa y amasa una realidad que amenaza anularla, hasta que esta cede y responde a sus fines. Vista así, Balún Canán presenta la infancia como una etapa de creación de mundos, de tortuosos empeños, decisiones solitarias y enigmáticos sufrimientos que ocupan un riquísimo espacio interior que late inexplorado en el centro de su protagonismo infantil.

Esta lectura se surte de las imágenes, símbolos, palabras que yacen en el imaginario infantil y los rituales o ceremonias a los que éstos materiales son sometidos para elaborar la identidad con la que la niña ensaya su ingreso en la vida adulta. Para ello empiezo por cuestionar la noción según la cual la infancia es una etapa despreocupada y feliz; esta imagen nostálgica adoptada por el mundo adulto, no responde

a la realidad psíquica de la infancia. Los niños se debaten entre sentimientos de culpa, celos extremos, angustias imprecisables e impulsos inadmisibles por su violencia.

La niña protagonista de la historia a lo largo de la primera y la tercera parte de la novela insinúa, a manera de indicio primero, y luego en creciente y angustiosa ascensión la sombra de un deseo. Asoma el deseo, jamás admitido, de revocar la hegemonía advenediza de su hermanito. La narración de la niña protagónica ingresa en la riqueza enigmática de la psiquis infantil a través de pesadillas, ensoñaciones, juegos, relatos y transgresiones que dan cuenta de las turbulencias de su infancia.

El personaje, cuya mirada nos sirve para ingresar en el mundo que retrata, tiene siete años, sus padres la descuidan a favor del hijo menor cuyo destino es ser el único sucesor y heredero de los privilegios familiares. El nacimiento de este hermanito ha causado grandes trastornos en la niña que admite su llegada con gran esfuerzo. A pesar de que no sabemos directamente de sus primeros años como hija única no es difícil suponer el desplazamiento que ocasionó la llegada del hermanito varón cuya posición superior le ha causado y sigue ocasionado indignada rebelión:

Y a mi hermano lo miro de arriba abajo. Porque nació después de mí y, cuando nació, yo ya sabía muchas cosas que ahora le explico minuciosamente. Por ejemplo ésta: Colón descubrió la América. Mario se queda viéndome como si el mérito no me correspondiera y alza los hombros con gesto de indiferencia. La rabia me sofoca. Una vez más cae sobre mí todo el peso de la injusticia. (10)

Aquí se lee la marca de una herida constantemente reabierta, a pesar de la pequeñez e ignorancia de Mario, en contra de toda evidencia, es él el privilegiado. Esta señal de

“una vez más” es la confirmación de un dolor, envidia y odio muchas veces sufrido desde la aparición del hermano.

### **Los disfraces del deseo**

La ocasión inicial en que la niña accede a su deseo profundo se presenta cuando asiste a la escena en que traen a un campesino moribundo desde la hacienda de Comitán. Tras desangrarse en hombros de sus compañeros a lo largo de veinticinco leguas, alcanza a llegar vivo y musita algo que sólo la Nana y el padre entienden. Esa noche el sueño elabora el deseo atormentado de la niña a través de estas imágenes:

Veo a mi madre, caminar de prisa, muy temprano. Y detenerse ante una casa de tejamanil. Adentro está la tullida, sentada en su silla de palo, con las manos inertes sobre la falda. Mi madre le lleva su desayuno. Pero la tullida grita cuando mi madre deja caer, a sus pies, la entraña sanguinolenta y todavía palpitante de una res recién sacrificada.

No, no, no es eso. Es mi padre recostado en la hamaca del corredor, leyendo. Y no mira que lo rodean esqueletos sonrientes, con una risa silenciosa y sin fin. Yo huyo, despavorida, y encuentro a mi nana lavando nuestra ropa a la orilla de un río rojo y turbulento. De rodillas golpea los lienzos contra las piedras y el estruendo apaga el eco de mi voz. Y yo estoy llorando en el aire sordo mientras la corriente crece y me moja los pies. (33)

La escena del indio agonizante que viene a entregar un secreto intriga a la niña y suscita en ella una serie de imágenes que dan cuenta del peso de culpa y ansiedad que está

sufriendo. Más tarde se sabrá que el mensajero, sacrificado por su fidelidad al régimen de una casa antigua, ha venido a comunicar la irrevocable sentencia del hijo varón.

Siguiendo la lógica de los cuentos de hadas y hechiceras, el emisario de la noticia muere pero echa a rodar el sino irreductible de los nuevos tiempos.

Las palabras se han pronunciado y la niña, aunque no las oyó, conoce su valor. Este sueño opera como pequeño preámbulo simbólico de los acontecimientos posteriores y como plan tripartito y motor del proyecto asertivo de la niña. En el primer cuadro la madre, siguiendo una noción de compensaciones binarias que sostienen su universo de creencias, intentará todos los remedios espirituales o religiosos que encuentre a su alcance para salvar a ese hijo varón que debe “lograrse”, como ella dice. Dentro de su concepción de la caridad cristiana, la realidad se sostiene por sus opuestos. Zoraida cree firmemente que ella debe mantener y cuidar de la tullida para que ésta interceda por ella a través de sus rezos y ruegos ya que, por el mérito de sus quebrantos, las peticiones de los pobres llegan directo al cielo. Le ha llevado una entraña sanguinolenta, metáfora de su hijo muerto, su vientre vacío y la imposibilidad de protegerlo a pesar de sus cuidados. Entrega la entraña sangrante como ofrenda a los pies de la tullida que grita ante el horror del silencio vacío que se confirma: ella no sostiene ningún extremo comunicativo con Dios, él jamás la ha escuchado ni a Zoraida tampoco; toda la ilusión de que algo se puede lograr a través de nuestras obras para preservarnos del mal es sólo una ilusión que se muestra en su sangrante desnudez en medio de la nada.

Además, el vaciamiento del vientre materno satisface la curiosidad infantil que seguramente le ocasionaba el creciente embarazo de la madre. Con esta escena la niña elabora imágenes y fantasías en torno al vientre materno en las que satisface su impulso

por abrir, explorar, penetrar el cuerpo materno que percibe como un espacio extensivo del “objeto bueno o buen pecho”, aquél que ha sido fuente nutricia y de toda gratificación inicial. Durante el embarazo de la madre, en su avaricia y curiosidad natural, la niña debió sentir el deseo de explorar ese “objeto bueno” y arrebatarse los bebés que lo habitan, ya que en su imaginario considera a los bebés como posesiones valiosas. Impulsada por sus celos, la niña desea destruir el interior de la madre. Esta fantasía agresiva produce un gran sufrimiento en la niña, quien se debate entre el amor y el odio por el cuerpo materno, fuente de toda gratificación y origen de sus primeras frustraciones.

Antes de leer el segundo cuadro de esta pesadilla, es necesario regresar a la imagen inicial del padre que ofrece la perspectiva de la niña. Las dimensiones del propio cuerpo sólo son relativas a los otros cuerpos en su entorno. El padre es un cuerpo vertical y distante, y sus rodillas son el único referente al que la niña no tiene acceso: “Soy una niña y tengo siete años. Los cinco dedos de la mano derecha y dos de la izquierda. Y cuando me yergo puedo mirar de frente las rodillas de mi padre. Más arriba no” (9).

Sin saber formularlo, la niña presiente que la borradura que le devuelve el mundo adulto amenaza su corporeidad y su voz. Ella aprehende el contorno de su silueta a través de la mirada de los otros. En el intercambio especular busca constantemente su imagen sostenida en la mirada del otro. Los adultos le sirven de superficie especular sobre la que ensaya una y otra vez el juego de miradas que van y vuelven de su cuerpo a la mirada-espejo de los otros cuerpos sobre él. ¿Qué resonancia le pueden devolver los cuerpos que el personaje mira? Aquellos cuerpos a los que su mirada alcanza, en tanto están en su horizonte, no le pueden devolver su mirada: “Miro lo que está a mi nivel. Ciertos arbustos carcomidos por los insectos; los pupitres manchados de tinta; mi

hermano. Y a mi hermano lo miro de arriba abajo" (9). ¿Con qué otro par de ojos puede tender un puente horizontal si, al mirar al padre, éste no la alza a su altura o se acucilla para el diálogo?: "cuando me yergo puedo mirar de frente las rodillas de mi padre. Más arriba no. Me imagino que sigue creciendo como un gran árbol y que en su rama más alta está agazapado un tigre diminuto" (9). La exagerada desproporción con el cuerpo paterno resulta enigmática. De acuerdo a las proporciones que ofrece la antropometría, por muy pequeña que sea una niña de siete años su horizonte visual excede el promedio de cincuenta centímetros al que están las rodillas de un adulto. Su insistencia en mirar hacia abajo y no alzar la mirada alude a uno de los primeros conflictos amorosos que torturan la infancia. El análisis infantil revela que el deseo por el cuerpo de la madre se acrecienta durante el embarazo de un hermano. El niño o la niña desea uno de los bebés que, según la fantasía infantil, pueblan el vientre materno. La niña pasa de la gratificación oral que el pezón materno brindaba al deseo por el falo paterno, porque quiere los hijos que el padre deposita en el vientre de la madre. Como ya se ha dicho, el conocimiento intuitivo acerca del coito y la reproducción están imbricados en el inconsciente infantil. La niña desea ser la pareja amorosa de su padre. Es por este deseo fuertemente negado que la niña no puede mirar de frente ninguna otra parte del cuerpo del padre. Más arriba de las rodillas hay un espacio imaginario. El primer gran drama amoroso se establece en la triangulación padre, madre, hija, cuando la niña desea el bebé de la madre y, aún más, desea que el padre le dé ese bebé.

La ensoñación infantil ha colocado a César en postura horizontal en su hamaca, a la altura de la niña y de sus poderosos aliados: esos esqueletos silenciosamente sonrientes. En la frustrante realidad, la niña sabe que su padre sólo dialoga con los que

considera están a su altura. Extraviado en sus relaciones de poder con los funcionarios y las nuevas leyes, es sordo y ciego a la realidad que está a sus pies. El sueño se anticipa a la reversión de los órdenes, en la que aquellos a los que él considera inferiores, ahora le miran a la altura de los ojos. Los esqueletos representan las fuerzas ctónicas que emergen del subsuelo y él, el padre-patrón, está cada vez más a la altura del suelo: la muerte festeja su arrogante ignorancia. César lee, busca informarse, pero los instrumentos lógicos con los que pretende acceder a la realidad subyacente equivocan su camino con lo cual no mira la proximidad del fin de su régimen encarnado en el sacrificio de Mario, su hijo varón que va a ser acabado por figuras cercanas e invisibles.

En la tercera escena se representa la lealtad y el amor de la nana –escenificación del afán de reparación de la niña. En la figura apesadumbrada de aquella se debate una batalla por enmendar el daño imaginariamente ocasionado. Sin embargo, su empeño es fallido porque, la mancha ya no puede limpiarse y se extiende hasta rodear a la niña que grita impotente y aterrada por el inexorable mecanismo que ha desatado.

La inclusión de esta ensoñación o pesadilla en las primeras páginas de la novela sugieren la finura del estilete con el que la narración ingresa en la subjetividad infantil. Los tres cuadros retratan con plasticidad simbólica la turbulencia pasional de esta niña sin nombre. Escenifican la fuerza destructiva que arrebató a la niña y la carga de ansiedad que esos deseos generan en ella. La tragedia silenciada de su amor criminal ha desplegado su irrevocable trama.

Como ya he anotado, la narración incluye sagazmente este sueño que es el relato disfrazado de un deseo reprimido que, a través de sus imágenes y retorcida trama, busca encubrir la satisfactoria, aunque tormentosa, realización de un deseo no admitido. No

parece difícil rastrear el anhelo –apenas disimulado- en la novela que lleva a esta niña a desear la desaparición de su hermano Mario y la ansiedad culposa que este deseo atisbado le genera. Sabemos bien que la infancia no discrimina demasiado entre sus fantasías y los hechos factuales, generando ambos la misma carga de ansiedad o satisfacción. El deseo por desaparecer al bebé de la madre subyace en el nivel de la anécdota de Balún Canán, lo cual arremete en contra de la agonizante institución del mayorazgo. Aunque según esa ley, el niño sería el único heredero, su hermana bien sabe que “Mario no puede correr; está enfermo. Y yo no puedo esperar. No, me marcharé yo sola, me salvaré yo sola” (279). ¿En qué momento concibió el propósito de dejar a Mario, de entregarlo para salvarse ella? ¿En qué lugar o relato aprendió el gesto del abandono, de la traición? ¿Por qué medio interpuesto da el salto de la nebulosa imagen onírica hacia la concreción factual?

### **Las siete cuerdas de Catashaná**

La siguiente posta en este camino me lleva a la tercera parte de la novela, al relato terrorífico que la Vicenta, una criada de la casa, cuenta en la penumbra de la cocina: de cómo, al jugar *Colores*, dos hermanos perecieron a manos del diablo cuando Luis y su hermano Conrado jugaban a los *Colores* con otros niños, Luis se apartó para que los otros niños escogieran su color. Desapareció y bajo su figura infantil pero con arrugas, pelos en la cara y voz de hombre regresó el propio diablo, o Catashaná, reclamando a su hermano Conrado junto a él:

El niño Conrado quiso salir corriendo pero tropezó con un cuerpo que estaba tirado boca abajo, en el suelo. Catashaná lo detuvo cogiéndolo de la mano y le dijo señalando el cuerpo: “-Mira cómo dejaste a tu hermano Luis de tanto pegarle. Se lo dijo porque Catashaná es el padre de la mentira”. (259)

Dominado por el diablo, que le ha pedido una hostia para comer, Conrado engaña al cura y se prepara en la doctrina, pero el día de su primera comunión muere castigado por Dios que convierte la hostia en bola de plomo con la que lo ahoga. Cuando la criada termina de contar, Mario sale corriendo y en el pasillo, llorando, le confiesa a su hermana “-No quiero comulgar” (260).

La hermanita intuye la manera de plasmar sobre los actos aquello que atisbó en las imágenes del sueño. El juego siniestro de máscaras sucesivas, tras el que se esconde la nada, es la trama sugestiva en la que ella ingresa y continúa el relato/juego de los Colores. Siguiendo la huella de Luis, el hermano que desaparece pero no muere y opera invisible y vengativo, ella se sumerge en la invisibilidad que le ha asignado su no-lugar en la familia. A la manera en que Luis, tras su desaparición, adquiere poder sobre su abusivo hermano; la niña se sirve de la insignificancia que la familia le ha asignado y secretamente alimenta los temores de Mario, quien por esta virtud, al igual que el horrorizado Conrado del cuento, está a merced del diablo. El temor germina a partir de la culpa porque Mario cree, al igual que el niño de la historia, haber desaparecido a su hermano/a. En su servidumbre Mario sigue el libreto de la historia, se disfraza de bondad y cumple con el catecismo pero no le alcanza el valor para enfrentar la prueba final: la mirada de Dios. Cree que ahí se evidenciará su impostura porque a Dios no lo podrá

engañar. En el sistema de creencias católicas tanto de Mario como de su hermana, los niños que mueren sin haber hecho la primera comunión pueden ser llevados por el diablo, y los que comulgan con el peso del pecado son castigados por Dios. Sin embargo, la niña descubre que los que logran pasar inadvertidos están a salvo tanto de las asechanzas del diablo como del castigo de Dios. Esta es la solución que intuye detrás del relato de los hermanos Conrado y Luis: el diablo miente a Conrado para atraparlo en la culpa; Luis no ha muerto, pero ya nadie lo ve porque sólo se trata de salvar a Conrado: “Se lo dijo porque Catashaná es el padre de la mentira” (259).

Disimulado tras un juego que termina en desaparición, la niña encuentra el modo con el que revertir el orden que la marginaliza; descubre cómo trasplantar a la realidad aquello vislumbrado en las imágenes de pesadilla. Hasta este momento la niña ha luchado en contra del estatuto de insignificancia que le otorgaba su entorno. Tras el descubrimiento de su potencial hará que su propia inocuidad opere a su favor. La novela abre sus páginas con el conflicto y la demanda de reconocimiento cuando su nana, con juguetona crueldad, le toma el pelo “¿Acaso hablaba contigo? ¿Acaso se habla con los granos de anís?” (9).

En este vacío que la desmaterializa transcurre la infancia de esta niña que se convierte en la heroína intransigente con su entorno, empeñada en procurarse una silueta, un volumen, una voz y un nombre. Los otros, demasiado ocupados en sus conflictos, no reparan en ella y en su transparencia. Ella impone su demanda “No soy un grano de anís. Soy una niña y tengo siete años” (9). Su deseo manifiesto desde el inicio busca tomar un lugar para sí y cuestiona la voz omnipotente que retiene la facultad de nombrar o borrar a los sometidos bajo su dominio. Esta niña ha crecido bajo el riesgo

constante del destierro, de la desaparición, de parte de los adultos, en este caso, la madre: “Sé que no habla conmigo; que si yo le respondiera se disgustaría, porque alguien ha entendido sus palabras. A sí misma, al viento, a los muebles de su alrededor entrega las confidencias. Por eso yo apenas me muevo para que no advierta que estoy aquí y me destierre” (228). El desconocimiento es mutuo porque la niña tampoco registra el rostro de los padres; si del padre sólo reconoce las rodillas, a la madre la imagina: “Sobre su pelo –tan negro, tan espeso, tan crespo- pasan los pájaros y les gusta y se quedan. Me lo imagino nada más. Nunca lo he visto” (9).

¿Cómo un grano de anís se auto proclama niña? ¿De qué manera, desde la anonimidad, la atopía y la invisibilidad, logra esta niña establecerse en el mundo? ¿Cómo revierte el orden que silencia su nombre y borra su lugar? Ella sospecha tempranamente que el hecho que no se pronuncie su nombre o no se reconozca su lugar no significa que no los tenga y su empeño es operar sobre esa realidad que la desconoce para superarla, imponiendo su derecho a prevalecer.

La experiencia primera con la ansiedad silenciada ha llevado a la niña a una constatación: no por negar o silenciar lo inoportuno esto desaparece. Desde la escena inicial cuando llega la noticia de la sentencia de los brujos de Chactajal y la madre la niega, la niña escucha la amenaza creciente que avanza:

-Dicen que va a venir el agrarismo, que están quitando las fincas a sus dueños y que los indios se alzaron contra los patrones.

Pronuncia las palabras precipitadamente, sin respirar, como si esta prisa las volviera inofensivas. Parpadea esperando la respuesta. Mi madre hace una pausa mientras piensa lo que va a contestar.

–El miedo agranda las cosas.

–Pero si en Chactajal... ¿No acaban de traer a tu casa a un indio al que machetearon los alzados?

–Mentira. No fue así. Ya ves cómo celebran ellos sus fiestas. Se pusieron una borrachera y acabaron peleando. No es la primera ocasión que sucede.

(35)

Desde el principio la niña asiste a la manera en que los adultos de su familia eluden lo que les resulta desagradable, la manera en que lo barren hacia los rincones, bajo el supuesto de que si ellos no lo ven, ni lo escuchan, termina por desaparecer. El rincón como estrategia le enseña a la niña las ventajas de lo tangencial. Desde ahí observa, inadvertida, los temores de los otros: Zoraida teme perder al hijo varón y con él los privilegios de su maternidad; César teme perder el prestigio de su nombre en el nuevo régimen; Mario, debilitado hasta la enfermedad por su miedo, le teme a todo menos al miedo al que se entrega en estática fascinación: le horroriza el castigo de Dios, los planes del diablo, los cuentos de la criada, la oscuridad y finalmente todo.

Aquí cabe la pregunta: ¿la niña observa pasiva el carácter de los otros o actúa apoyada en ese conocimiento? La interrogación cabe porque la narración, siguiendo el modo indiscriminado e inclusivo de la infancia, admite todas las posibilidades sin diferenciar el estatuto de realidad de la fantasía del de la realidad factual. Con lo cual la narración nunca entrega una versión concluyente de los hechos: ¿Los brujos de Chactajal terminan por comerse a Mario? ¿O es la niña quien, al traicionar y entregar al hermano, es la responsable de su muerte? ¿O son los terrores de la infancia, junto con una fiebre

imbatible los que debilitan y matan a Mario? La novela, remedando la indiferente ambigüedad de la infancia, desatiende la urgencia de tales preguntas.

Inadvertida y silenciosa en su rincón la niña no sólo conoce el temor de los otros sino que también confronta sus propios miedos. Le parece que su insignificancia la amenaza con la incorporeidad y la desaparición: “Miro lo que está a mi nivel. Ciertos arbustos con las hojas carcomidas por los insectos; los pupitres manchados de tinta; mi hermano” (9). Los cuerpos en los que busca reflejarse le son reacios y siempre recibe la misma impávida respuesta de los arbustos, los muebles o su indiferente hermano: “Mario se queda viéndome como si el mérito no me correspondiera y alza los hombros con gesto de indiferencia” (10).

Si los pupitres, los arbustos, su hermano –cuerpos a los que mira como iguales- le devuelven mudez e indiferencia, y los adultos son inaccesibles, ella entiende que depende únicamente de sí misma para crearse una mirada que al objetivarla le devuelva resonancia. Sabe que ella necesita tener una clara percepción de sí misma para estar, inadvertida o no por los otros, entre los cuerpos de la realidad sin correr el riesgo de desaparecer. Es ahí cuando decide perfilar para sí una identidad contundente, fundarla en un acto irrevocable que la vuelva indeleble en su propio reparo. Resuelve cometer un acto cuya naturaleza secreta la marcará para siempre y, al convertirse en la depositaria del secreto, se volverá ella misma en acto secreto. La niña hace de la traición una voluntad de vivir, una afirmación de su existencia.

A la manera en que Silvio Astier, en El juguete rabioso de Roberto Arlt, traiciona al Rengo para sentir en ese acto el límite de su identidad; la protagonista de Balún Canán escoge la traición como acto fundante. Salvando las distancias de las edades y con ella la

posible verbalización de su acto, ante sí misma o los demás, esta niña arremete contra filiación familiar y de clase para proyectarse hacia una feroz individuación. Su acto separa aguas entre una percepción timorata, informe de su interioridad, y la voluntad de explorar, explorarse internamente. Silvio Astier, en dominio de su capacidad analítica para elaborar sobre sus actos, dice: “Una súbita lucidez me permitía ahora discernir los móviles de mis acciones anteriores, y convine-: Yo no soy un perverso, soy un curioso de esta fuerza enorme que está en mí” (221). Siguiendo un impulso semejante, luego de que su desconcierto se ha fascinado con el cuerpo grávido de la madre, la curiosidad de la niña se traslada hacia otros objetos o personas, sin excluir la relación consigo mismo. Esta necesidad de sumergirse en la interioridad, de explorar los intersticios del yo está grabada en los circuitos deseantes de la subjetividad.

Hay algo deslumbrante y heroico en la traición a diferencia de las sombras que acompañan al engaño. Traicionar finalmente viene a ser descubrir, develar una realidad que yace encubierta por ciertas razones que interesan a una comunidad en la que está inserto el agente de la traición. El traidor, en un gesto dramático y fulminante, descorre el velo de una verdad escondida y se apresta a llevar la carga que su propio desprecio le coloca sobre los hombros. El que engaña arrulla su falsía en la continua pretensión de una mentira y tiene el poder aterrador de conocer muy bien el carácter de los que engaña, a los que considera inferiores a su admirable carácter. El traidor, llevado por la trama de los acontecimientos, se ve frente a un momento decisivo en su vida en que debe optar entre conservarse fiel a unos preceptos que afirman su filiación dentro de la comunidad que lo recibe o revelar la falsía de esos principios y enfrentar el ineludible desarraigo que lo condenan a la soledad individual. En “Las tres versiones de Judas” Jorge Luis Borges,

entre fascinado y compasivo, dice del célebre apóstata: “Renunció al honor, al bien, a la paz, al reino de los cielos, como otros, menos heroicamente, al placer. Premeditó con lucidez terrible sus culpas” (516).

Llevada por la trama de los acontecimientos la niña se ve confrontada con la decisión de abandonar al hermano o entregarse ella, debe decidir quién ha de prevalecer. Parecería que la niña se encuentra en la situación en la que Castellanos está pensando cuando anota en Mujer que sabe latín: “Para elegirse a sí misma y preferirse por encima de lo demás se necesita haber llegado, vital, emocional o reflexivamente a lo que Sartre llama una situación límite. Situación límite por su intensidad, su dramatismo, su desgarradora densidad metafísica” (20).

En el preferirse por encima de los demás ha intervenido la despiadada claridad con la que ella se ha visto en relación con los otros. Ella se sabe –con la lucidez de la percepción infantil- un sujeto absoluto, es decir desprovisto de ese “algo más” por el cual sería deseada, amada por los otros (léase sus padres). Para los padres, Mario es el portador de su deseo. El que su nombre y su legado trasciendan al futuro depende de que el hijo “se logre”. Con Mario fluye la sedante continuidad de la familia. Su figura conlleva un complemento que, sin ser él mismo, es algo que los padres aman y temen perder más que al niño mismo. Su sombra complementaria significa la perpetuación del apellido, la revalidación del mayorazgo; la encarnación posible de un marido pequeño, “asible”.

A semejanza de Jean-Baptiste Grenouille, el inquietante protagonista de El Perfume de Patrick Süskind, quien no emana “algo más de sí”, esta niña no trasuda un algo más de sí. En todo caso esta condición de no ser percibida por los otros le confiere

acceso directo al deseo de los otros. Lee en ellos sin el resplandor engañoso que crea el reflejo ilusorio con el que ellos –los padres- creen amar a su hijo; ella se sabe invisibilizada en el desamor (exenta del anhelo deseable). Esto le confiere el fantástico y monstruoso poder y ventaja de Grenouille, ya que puede acercarse, estar en íntima vecindad y, como los silenciosos y rientes esqueletos de la pesadilla, ser contigua e invisible por ese algo más que no posee.

Alcanza a entender su extremada timidez y decide conferirse a sí misma, y en secreto, ese “algo más” por el cual sólo ella responderá a ese anhelo deseable que será el conservar dentro de sí su acto identitario, su traición. En el momento de la opción ella elige el secreto y se dice: yo llevo dentro de mí un terrible y oscuro secreto; yo misma soy ese secreto.

Por supuesto que en más de una ocasión estos sentimientos se verán neutralizados por el cariño y ternura que siente hacia el hermano pequeño. Sin embargo, ésta ha sido la disyuntiva trágica de su infancia, la prueba que logró sortear para perfilar una identidad adulta. La niña ha tomado una decisión temprana: obviar a Mario para *lograrse* ella. Para ello debe olvidar, entregar, traicionar, engañar, esconder, silenciar, matar al hermano.

A la manera de una Antígona traicionera, la niña debe enterrar al hermano para llegar a ser. Su identidad trágica se perfila en cuanto presta oídos a una ley profunda y no a la voluntad despótica de César/Creonte. Cuando concibe la posibilidad de prevalecer sobre la debilidad del hermano, enarbola una moral de amo y al desprenderse de los valores de una tradición decadente se escoge a sí misma sobre todo lo demás. Su talento de hermana mayor le ha sido amamantado por su nana, quien al despedirse de ella en el oratorio de Comitán la encomienda a los poderes superiores recordándole: “Tú le

reservaste siervos. Tú le reservarás también el ánimo de hermano mayor, de custodio, de guardián” (63). Los dones mencionados en esa exhortación son su virtud y en su defensa opta por una vida de esfuerzo y lucha. La asignación de custodio y guardián ubican a la niña en un enclave entre fronteras en el que descubre su filiación simbólica con el mítico lugar que habita.

Chiapas, invisibilizada como la niña por el poder central, acoge en su interior los espacios fronterizos entre los tiempos y las culturas. De manera paralela y como trasfondo a los conflictos de su infancia, la niña percibe la torpeza con que los procesos políticos de la modernidad pretenden asentarse en el mundo indígena. Estas disonancias dan cuenta de la complejidad del universo simbólico, cívico-religioso, tanto del territorio custodiado como de su guardián. La niña no ha hecho otra cosa que acatar una ley, brutal si se quiere, pero una ley que la habita. Al igual que Antígona, si debe complacer a alguien sabe que es mejor avenirse con los poderes atávicos; aunque esto signifique, en el plano factual, una traición al linaje de su casa, a su clase. Con los vivos compartimos una existencia efímera, mientras que con los muertos y los dioses estaremos juntos para siempre. Al ocultar la llave le da la espalda a su tradición cristiana porque así lo han mandado los brujos de Chactajal, y desobedecerlos sería un crimen mayor. La niña no teme al Dios que atemoriza a Mario y tampoco a los brujos, ella ve las cosas con ojos que trasponen la medida temporal. Adscribirse al mandato de los brujos significa asumir la fatalidad de su traición heroica y, con ella, vencer los límites de la casa paterna.

### **La llave y la clausura**

La indagación identitaria de esta niña transita por entre la oposición de fuerzas y mundos en conflicto. Su infancia en Chiapas transcurre en medio de realidades paralelas y desconcertantemente incomunicadas. Ha sabido, tempranamente, por boca y experiencia de su nana, que: “Es malo querer a los que mandan, a los que poseen. Así dice la ley” (16). No hay comunión posible entre los brujos de Chactajal y la autoridad del patrón; así también están incomunicados, en planos distintos, los niños y los adultos. Aislados y ajenos habitan mesetas distintas y contrapuestas desde donde se distorsiona al otro. Por esto es necesario el sacrificio: hay que entregar en ofrenda algo que logre conectar y establecer un puente.

El poder terrateniente de los Argüello, su régimen de propiedad mercantilista, enturbiaba en su ceguera la profundidad de las aguas, las montañas y los vientos sobre los que su poder jamás tuvo conocimiento o asidero. En una escena inicial, cuando la familia ha ido a aplaudir las proezas del pequeño Mario en el valle donde vuelan papalotes los niños, varones se entiende, la niña absorbe una revelación trascendente:

Ahora me doy cuenta de que la voz que he estado escuchando desde que nací es ésta. Y ésta la compañía de todas mis horas. Lo había visto ya, en invierno, venir armado de largos y agudos cuchillos y traspasar nuestra carne acongojada de frío. Lo he sentido en verano, perezoso, amarillo de polen, acercarse con un gusto de miel silvestre entre los labios. Y anochece dando alaridos de furia. Y se remansa al mediodía, cuando el reloj del Cabildo da las doce. Y toca las puertas y derriba los floreros y revuelve los papeles del escritorio y hace travesuras con los vestidos de las

muchachas. Pero nunca, hasta hoy, había yo venido a la casa de su albedrío. Y me quedo aquí con los ojos bajos porque (la nana me lo ha dicho) es así como el respeto mira a lo que es grande. (23)

Igualmente reveladora es la reacción de sus mayores. Mientras la madre la reprende por distraerse en el momento en que triunfa el hermano, la nana confirma la profundidad del encuentro: “Eso es bueno, niña. Porque el viento es uno de los nueve guardianes de tu pueblo” (23). Parece como si la niña percibiera la opacidad de un régimen antiguo ¿o sumergido?, en el que lo individual no ha nacido y donde el Dios cristiano no tiene poder. De la manera en que el trágico sino de Antígona debe optar entre la ley antigua de sus mayores y la ruda imposición del poder civil, esta niña mestiza crece entre dos aguas. Pero, a diferencia de Antígona, ella no se entrega en sacrificio; a cambio entrega la ofrenda que exige la voracidad de los brujos: el hermano. Acata el mandato antiguo de no querer a los que mandan, porque sabe, en su interior, que otra cosa le resulta imposible. Le es insoportable la arrogancia del padre: en el patio de la casa ha visto la displicencia con que trata a los indios, ignorando la profundidad de su cultura: “Ahora lo miro por primera vez. Es el que manda. El que posee. Y no puedo soportar su rostro y corro a refugiarme en la cocina” (16). Ella, a diferencia de su nana, no será castigada por querer al que manda; ella ya sabe que no lo quiere. Su voluntad por evitar su autoinmolación la llevará a sortear la demanda sacrificial de los brujos de Chactajal, que la acosarían por su lealtad con el que manda, como acosaron al campesino que llegó agonizante a entregar su mensaje. También evadirá el mandato cristiano que impone la abnegada emulación del dolor de Cristo. Ante esta doble amenaza de ser capturada como víctima, la niña sabe que debe velar por sí misma, que nadie la protegerá de ese designio:

“Porque me comerían los brujos a mí; a mí me castigaría Dios, a mí me cargaría Catashaná. ¿Quién iba a defenderme? Mi madre no. Ella sólo defiende a Mario porque es el hijo varón” (278).

El sino sacrificial que la asedia se hace evidente en las imágenes sangrientas que al conectarlas revelan la misma oscura ferocidad que se cierne sobre la víctima de los brujos de Chactajal como sobre la de los hombres:

Mi madre se dispone a limpiar las imágenes con una gamuza. Quita el paño que cubre a una de ellas y aparece un Cristo largamente martirizado. Pende de la cruz, con las coyunturas rotas. Los huesos casi atraviesan su piel amarillenta y la sangre fluye con abundancia de sus manos, de su costado abierto, de sus pies traspasados. La cabeza cae inerte sobre el pecho y la corona de espinas le abre, allí también, incontables manantiales de sangre.

La revelación es tan repentina que me deja paralizada. Contemplo la imagen un instante, muda de horror. Y luego me lanzo, como ciega, hacia la puerta. Forcejeo violentamente, la golpeo con mis puños, desesperada. Y es en vano. La puerta no se abre. Estoy cogida en la trampa. Nunca podré huir de aquí. Nunca. He caído en el pozo negro del infierno. Mi madre me alcanza y me toma por los hombros, sacudiéndome.

-¿Qué te pasa?

No puedo responder y me debato entre sus manos, enloquecida de terror.

-¡Contesta!

Me ha abofeteado. Sus ojos relampaguean de alarma y de cólera. Algo dentro de mí se rompe y se entrega, vencido.

-Es igual (digo señalando al crucifijo), es igual al indio que llevaron macheteado a nuestra casa. (43).

Esta revelación de la sangre que ambos regímenes exigen la llevará a clausurar el oratorio, evitar el castigo de los brujos, escapar de todos los infiernos. También es verdad que la niña clausura el oratorio a sabiendas que cierra la posibilidad de salvar al hermano, y con ello satisface su deseo inconfesado de vaciar el vientre materno. Sabemos muy bien del poder simbólico que guardan los templos cristianos en cuanto condensan admirablemente vida y muerte al oficiar en su interior el misterio de la muerte y resurrección de Cristo. En la ejecución de su auto rescate imaginario la niña ha procedido con impecable precisión: el oratorio, representación simbólica del vientre materno, ha sido despojado de su capacidad reproductiva; la llave, elemento fálico que lo habilitaba, ha sido entregado al poder de los brujos de Chactajal que habitan en el espacio mítico del cofre de la nana. La llave escondida clausura el oratorio y elimina su posible gravidez, esteriliza el templo. Dentro de la devoción cristiana y femenina de la madre, el oratorio, espacio feminizado de la casa, anhela la presencia familiar del cura que, a través del oficio de los sacramentos, operaría el milagro de salvar a Mario, exorcizar su mal. A través del ingreso del cura, de su masculina intervención, el oratorio cobraría facultad de gruta o matriz desde donde es posible pedir por la vida del heredero en peligro.

La niña ha bloqueado la intervención masculina y logra huir del encierro cristiano a la vez que aquietta la venganza de los brujos. Busca una salida distinta y, a pesar de toda la ansiedad y la posibilidad de vivir bajo el remordimiento por la muerte de Mario,

cuando él está tan enfermo que ya no tiene la fuerza para negarse a la primera comunión, que le aterroriza, ella guarda la llave del oratorio. Junto con la llave guarda el secreto de su traición, secreto que resuena en su interior confiriéndole una silueta claramente dibujada de sí misma que debe permanecer en silencio, ya que cobra matices de ruindad cuando sale a la luz a enfrentar la mirada de los otros. Sin tener el vocabulario ni la posibilidad de expresarse que Silvio Astier, el protagonista del Juguete rabioso, posee cuando intenta explicar su acción, la niña tampoco sería capaz de explicar aquel acto que sólo resuena para ella como un badajo que ha tocado una campana interior. Astier dirá: “Hay momentos en nuestra vida en que tenemos necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro, de hacer alguna infamia, yo qué sé... y después de hecho eso podremos volver a caminar tranquilos” (218).

El camino secreto, la fuga transversal con la que ha evitado su desaparición, la ha trazado en medio de la vida adulta sin que nadie se percate de ello. Nadie la ha visto, ¿o sí? ¿Es posible que la Vicenta, la narradora de los cuentos de horror, la haya seguido en la ruta de su evasión?:

Ahora doña Zoraida ya lo sabe. Ahora que le echaron la sal.

Vicenta ríe larga, sabrosamente. -¡Qué simple sos, Rosalía! Yo sé quién hizo que muriera el niño Mario. No fue doña Nati. Ni tampoco los brujos de Chactajal, como dice don David. Yo conozco quién dejó que muriera el niño. ¡Ha abierto el cofre de mi nana, ha visto la llave escondida entre la ropa, ha visto en mis ojos el remordimiento! Y antes de que pronuncie mi nombre, y antes de que me señale, salgo corriendo al patio, a la oscuridad (283).

Vicenta ha estado a punto de delatarla, pero el hábito de su invisibilidad la protege de toda suspicacia. Nadie sabrá que ha logrado la satisfacción de ese deseo primero: robarle al cuerpo materno los bebés que en él se encuentren y tomar para ella el falo/llave que abre la gruta.

En una “vuelta de tuerca” final, ya sea imaginaria o factual, la niña se acerca, junto con la sombra del cura, a la cama de Mario y remata su empresa al canturrearle la sentencia irrevocable de los niños que mueren sin comunión:

Tilín-tilín, ya voy dando vuelta a la esquina. Tilín-tilín, ya estoy tocando la puerta. Tilín-tilín, ya estoy en la orilla de tu cama. Tilín-tilín, ¡ya te atrapé! Vamos a comulgar al oratorio. ¿Dónde está la llave? ¡Tú la escondiste! ¡Te va a castigar Dios! ¡Te va a cargar Catashaná! Y Mario apretando los dientes, resistiendo en medio de sus dolores y pensando que yo lo he traicionado. Y es verdad. (277)

Bajo los signos del secreto, la traición y la culpa inscribe su silueta identitaria esta niña extraña. La decisión temprana de su traición no excluye el conocimiento de su propia fuerza para resistir y superar la culpa que ésta le generaría. Con esto se añade un giro más en la ensortijada senda de su crecimiento. Rosario Castellanos, al hablar de identidad femenina en Mujer que sabe latín ha llamado a la mujer: “Monstruo en su laberinto, la señorita se extravía en los meandros de una intimidad caprichosa e imprevisible” (15).

### **En el centro de la casa: el cofre**

Desde la casa, sin salir de ella, la niña ha trastornado el orden de sucesión, la vida religiosa, y se ha colocado, imperceptible, como eje del tiempo que vendrá. Para esto ha contado únicamente con la fuerza de su deseo y la lucidez con que se mira y mira su entorno. Estas destrezas fueron adquiridas y afinadas en la soledad y el tedio de una infancia emplazada en la casa, en los rincones, en la transparencia.

Recordemos que la escolaridad de las niñas en Comitán estaba cruzada por la indiferenciación entre grados y niveles de conocimiento: “nadie ha logrado descubrir qué grado cursa cada una de nosotras” (13). La escuela como institución procesal en esta novela no cumple la función de ordenar, estandarizar y producir futuras ciudadanas o escolares que se acoplen bajo una misma regla. La instrucción dispareja y desasida de rigor de la Señorita Silvina ofrecía cursos temáticos como “Historia y calor” o “Fuerzas y palancas”, pero insistía en la firmeza de la educación religiosa de las pupilas. Si alguna lección extrajo la niña en su paso por las aulas fue la de la fuerza que tiene el marginado para, en alguna ocasión privilegiada, operar la palanca del poder a su favor. Esto ocurre una mañana en la que un inspector estatal visita la escuela y, al preguntar a las niñas si las hacen rezar en la escuela, en contraste con la silenciosa solidaridad de todas las pupilas, una niña, la que ha sido exiliada a la última fila, condenada por ser “Gruesa, tosca, de expresión bovina. De las que la maestra condenaba –por su torpeza, por la lentitud de su inteligencia-, a no dibujar jamás el mapamundi” (52), es la única que se levanta y con sorpresiva locuacidad da el detalle de los padre nuestros, ave marías, glorias y rosarios que rezan en la escuela de la señorita Silvina. Parece que esta lección de adscribirse a su

propia causa antes que a un sistema que la excluye se hace patente en alguna de sus compañeras.

Por otro lado, al salir de la escuela, las niñas languidecían en el deambular perezoso de la domesticidad. En cuanto lograban la *graduación* escolar que se confirmaba al trazar el mapamundi: cartografía imaginaria tras la que sus pasos se reducían a recorrer los caminos y los valles, las quebradas y alturas que encontrarán en su merodear entre la sala y la cocina.

Construida así en la intimidad, en el centro escondido, a salvo del desciframiento de otros, la identidad secreta de esta niña se guarda en el centro de la casa, escondida en un cofre. Desde la casa territorializa su espacio al firmar con el nombre que ha tomado para ella: “Mario”, aunque afirme ambiguamente: “Porque Mario está lejos. Y yo quisiera pedirle perdón” (291). Ha escrito “Mario” en el patio, en las paredes, en los cuadernos. Con los murallas así pintados se enrosca en el centro de su caracol, instalada en su casa-nombre. Ha tomado el nombre del hermano heredero, ha trastornado la línea patrilínea de los Argüello y con esta apropiación ha fijado con fuerza su dominio de heredera. ¿Es posible que la usurpadora del linaje obedezca con mayor tesón el mandato que ha descabezado? Siguiendo la lógica del relato mítico en el cual el padre primordial es traicionado y muerto por los hijos sólo para regresar bajo el mandato del Nombre del Padre, con lo cual su ley, una vez introyectada será cumplida con mayor tesón, ¿es posible que una vez conquistado su lugar de hermana mayor continúe con el designio paterno? ¿O caminará por senderos distintos a los antes transitados? La novela deja abierta las posibilidades que el conquistado nombre de “Mario” ofrece a la niña sin nombre.

El tesoro y clave del final se halla en el corazón del deseo inicial: vaciar el vientre materno, robarle sus bebés y trasplantar, por obra de un agente viril, el tesoro en el centro de su identidad. Tesoro, llave y clave que esperan, como en los cuentos de hadas, un alguien que logre descifrar y desatar el conjuro. Por algo la llave no ha desaparecido, no se ha tirado para perderla, no se ha fundido en el fuego. No, se ha dejado en medio de los tesoros heredados de la infancia: la ropa y las pertenencias de la nana.

Esta niña hermética guarda, en común con las partícipes de este capítulo, la máscara de su verdadero ser. Esconde la llave de su disfraz, no la desaparece, ni la entrega; la guarda ¿jugando con el peligro de ser descubierta? No la tira en medio del campo porque el escondite íntimo le conviene mejor a su carácter reservado. Este detalle, tan sencillo, se encuentra en el centro de la identidad de esta niña extraña, de su relato y de otras que, como ella, ocultan y atesoran el misterio resuelto en la infancia. El secreto guardado en una llave -no bajo llave pero en la llave misma- señala el centro desde el que la identidad encubierta y plegada de la niña irá sumando otros pliegues como las capas que cubren una cebolla. El acto clave que parte aguas en la infancia de esta niña es el gesto encubierto, triunfal y ambivalente con el que decide la desaparición de su hermano. Con este acto vivirá así como se convive con el cuerpo material de otros seres humanos o con los mundos circundantes. Esta niña vivirá con estos momentos importantes que toman cuerpo y se convierten en el núcleo gravitacional alrededor del que crecerá, por un tiempo, hasta tomar otro giro decisivo que altere su silueta en curso. Porque la identidad confeccionada es una prenda temporal, una y otra vez retocada, reinventada o transformada en su condición de ficcionalidad. Más allá de la

metaficcionalidad que la identidad significa en una novela de crecimiento, hay que admitir que ésta, como representación del sujeto, es la formulación ficcional de una ilusión psíquica y socio simbólica, y por ende su estatuto ilusorio es ineludible.

El relato ha seguido la ansiosa alegría de esta niña al abrir una y otra vez el cofre de su nana y recibir de ella, de su recuerdo, el permiso implícito de ocultar sus secretos, es decir, de disimular su misterio. Esta niña enrama puentes con otros personajes con quienes se afilia. Sin saberlo se comunica con otras niñas, en otras geografías, en otras ficciones...porque los seres herméticos se enlazan bajo el mismo símbolo.

## El tranvía que cerca la memoria en La madriguera de Tununa Mercado

*El mundo era mío  
En él yo reinaba.*

El tesoro de la juventud

### El memorial de un deseo

Dylan Thomas ha dicho que la memoria de la infancia no tiene orden ni final. ¿Con qué lengua inconexa, entonces, y con qué imposible sintaxis se enlaza un discurso para ingresar en el desorden de lo olvidado y así conjurar a esa “niña que ya no soy y aún existe”? ¿Qué recursos debe desplegar un texto para capturar el instante en el que se revela la silueta aérea de la infancia buscada? La novela La madriguera (1996) de Tununa Mercado intenta esta empresa y para ello recurre a diversos arbitrios.

La narración memoriosa atraviesa los objetos del pasado recolectando el susurro que acumula a su paso ligero; explorando la fantasía y la experiencia que ocupan el mismo lugar de veracidad en la ficción de la infancia. La novela enhebra una memoria que fue enterrada por la niña, a manera de botín corsario, en medio del jardín familiar. “Mi memoria infantil -ha dicho Mercado- la guardé en pequeños compartimentos”. Compartimentos que, ensartados por una voluntad adulta, construirán aquello que la narración llama “la novela del tranvía”.

La madriguera es el relato de crecimiento de una niña cordobesa en la década del '50. La familia se inscribe dentro de la clase media alta. La narración otorga al padre abogado un prestigio local en la oposición política del recién fundado Partido Demócrata de Córdoba (1954), cuya postura humanista contrasta en la novela con el tinte negativo

que se le asigna al peronismo. Durante la segunda presidencia de Perón (1952-55) Córdoba jugó un papel decisivo como asiento de la oposición. En 1954 La juventud cordobesa, respondiendo a la convocatoria de monseñor Lafitte, marcha en Córdoba a favor de la educación católica y en rechazo al régimen. Ante la polarización de las fuerzas y encabezando la insurrección desde la ciudad de Córdoba, el General Eduardo Lonardi lidera, en septiembre de 1955, lo que se ha llamado la “batalla de Córdoba” tras la cual Juan Domingo Perón se ve obligado a dimitir y salir al exilio que había de durar diecisiete años.

El peronismo, que había gobernando desde 1946, continuaba en la década de los '50 en su campaña por *peronizar* la vida social argentina a través de su extendida presencia en puestos de representación. Los medios de comunicación habían optado por la auto censura ante la amenaza de nacionalización. Los cargos en el poder judicial y de autoridades universitarias estaban reservados para figuras favorables al régimen. En estos años la influencia del peronismo se extendió desde los núcleos obreros hacia sectores, hasta ese entonces, menos activos en la vida política argentina como jóvenes, mujeres y niños, en los que el peronismo se afianzaba con la popularidad de Eva Duarte. La educación estaba fuertemente ideologizada a través de los textos escolares en los que figuraban imágenes de los Perón insertas entre los contenidos propagandísticos del gobierno. La influencia del peronismo en los textos escolares es paradójicamente silenciada por la protagonista que elude toda mención al tema. El aprendizaje registrado en esta novela es el que ocurre fuera de la escuela, de donde la niña protagonista regresa cada día, intocada por el régimen escolar peronista.

Ese aprendizaje fuera de la escuela se inicia la tarde en que el padre anuncia la contratación de un maestro de inglés para su hija. El gesto solidario del padre, al acoger a un humanista exiliado y sin amigos en Córdoba, es el motivo anecdótico que echa a andar el inusual proceso identitario de esta niña. Los métodos creativos del maestro Sarmiento –que no de manera azarosa se llama así- incluyen paseos en tranvía o a pie que terminan muchas veces en la sala de cine y expanden en la niña sus facultades de observación y fantasía; rasgos que irán marcando su relación con las imágenes que atesora y van configurando su identidad. En la interacción con las figuras paternas: padre, maestro, vecinos, la niña construye una cuadrícula por la que transita buscando los contrastes con los que discierne las formas de la realidad que habita.

### **La viajera inmóvil**

Esta lectura busca entrar en el itinerario simbólico que el personaje de esta niña sin nombre emprende; quiere interpretar el paisaje arcano que la vista del camino escamotea y, tras recorrer el relato de infancia de esta novela, emplazar en el centro silenciado de su circuito la formación simbólica que la protagonista ensaya. Busco levantar las capas que han vuelto inaccesible la inquietante dinámica entre la niña y su maestro; dinámica que se halla enterrada en el fondo de este relato de crecimiento.

La madriguera tienta los medios y las vías que transita la subjetividad infantil y se construye como el recuento textual de las tentativas epistemológicas que la conciencia de la niña ensaya en su camino hacia la madurez. Si bien el aprendizaje poco ortodoxo que se detalla en la novela invita a la pupila a reformular su universo, no hay en la protagonista un cambio evidente; más bien se reafirma en la casa paterna, los valores de clase y su asignación en el mundo. En cambio, el poder desencadenante de la lectura es

una experiencia que esta novela sí registra como acto que descorre velos tras los que se guarda imágenes y nociones que pueblan la infancia, y que son insoportables para la conciencia adulta que los evoca. Sin embargo, la narración se desentiende de las grietas que ha dejado al descubierto y opta por hacer transitar al personaje sobre la plácida superficie de la cultura heredada que recorre sin desviarse. De ahí que el yo-adulto que narra permanezca acrítico frente a la biblioteca del padre y se identifique con un canon incuestionado. Origen familiar y tendencia política son parte de una continuación que en esta niña no se desvía por conflicto o crítica alguna. Las oposiciones binarias peronismo/antiperonismo, cultura/bastedad, bien/mal parecen haber alejado para siempre las dudas que, además, nunca brotan. El peronismo recibe el tinte de lo vulgar en contraste con “la decencia” de la oposición -léase partido Demócrata Cordobés- y las “pequeñas mezquindades” del peronismo irán ensombreciéndose en el relato como premonición de la oscuridad y el peligro futuro. De esta manera La madriguera refrenda una visión mecanicista a partir del eje peronismo-antiperonismo. Vista así, la novela parece enraizarse en el origen de clase de su heroína y heredera acrítica de la ideología y *status quo* de la familia. A diferencia de las protagonistas de Balún Canán o de Ifigenia, esta niña no entra en conflicto con los valores familiares. Esta lectura busca ingresar en las opacidades que esta narrativa infantil, en apariencia plácida, insinúa y elude.

En otro plano cabe preguntarse si toda experiencia de individuación conlleva un distanciamiento del origen, por lo cual es pertinente indagar la manera en que esta novela se inscribe en la tradición de la novela de crecimiento. El Bildungsroman, género propio del positivismo dieciochesco, se ofrecía como narrativa edificante. El héroe -o ciudadano en ciernes- se alejaba momentáneamente de los valores paternos para aprender de su

propia experiencia y, luego de sortear ciertas peripecias que lo fortalecían, regresaba al origen y ocupaba el lugar que por herencia le correspondía. Susan Midalia dice en The Contemporary Female Bildungsroman que, al desviarse de la norma clásica, el Bildungsroman femenino redefine el género para convertirse en “potencialmente libertario” (103). Esta fórmula literaria sería entonces liberadora, en cuanto celebra la diferenciación de la heroína y explora sus posibilidades fuera de la ortodoxia patriarcal. Siguiendo con su “optimismo político” Midalia sugiere que esta cualidad liberadora invade la lectura también, ya que impele al lector hacia la autorreflexión.

Es válido preguntarse de qué manera La madriguera ejecuta algunos de estos gestos liberadores. Si el Bildungsroman tradicional proponía el viaje como metáfora de la distancia necesaria para la construcción del sujeto, La madriguera, se ofrece especialmente timorata en cuanto a los desplazamientos propios, o “agenciados” por esa individualidad en construcción. Si bien se puede aducir la corta edad de la protagonista, sus pasos siempre van hacia el cumplimiento de la norma, más que hacia su exploración o impugnación. La niña fraguada en esta narración fabula, transita y espera dentro de los parámetros que la cuadrícula patriarcal le señala. Al igual que el tranvía de su infancia, el circuito cerrado de sus años de aprendizaje va sobre rieles predefinidos. Tiene un derrotero planeado que la lleva, luego de un paseo placentero, de regreso al lugar de partida: la familia, la clase, la ideología, la ciudad, la provincia y finalmente la nación. La narradora establece el origen de su sedentarismo en la vida y su peculiar tendencia a los circuitos cerrados cuando recuerda el tranvía cordobés: “... un deslizarse en calma por el mundo, percibido desde un recinto que era también un mundo, hicieron de mí un ser de espacios interiores, doméstico, que sólo podía lanzarse a una aventura bajo la

protección de un continente” (48). Si el alejarse de la casa paterna es un tópico del Bildungsroman tradicional, para las heroínas, las prohibiciones sociales solían ser rotundas e inapelables y el único rumbo al que sus pasos las encaminaban era el matrimonio y la maternidad. Según Leasa Lutes en su libro Aproximaciones al concepto del Bildungsroman femenino, la heroína, emplazada así por la tradición, emprende un viaje interior para, en algún momento de su vida (no necesariamente la adolescencia como en el caso de los héroes y, con mayor frecuencia en la edad adulta) emerger de un malestar imprecisable y, al reevaluar su existencia, definir su extremada incomodidad con las imposiciones heredadas. Así, lo que originalmente era una novela ejemplar se transforma en crítica social.

### **Por entre las grietas de un patio oriental**

El viaje que emprende La madriguera arriesga el descenso interior, la inmersión subjetiva, si se quiere. El viaje sin *protección* que la novela propone es el de la escritura como indagación en la memoria silenciada. La narración confiesa su propósito de salir en busca del maestro Sarmiento que ha sido deliberadamente enterrado en un reducto de la autocensura como lo admite la protagonista: “Desde los inicios de mi búsqueda de Sarmiento, que son también los de mi relato, la memoria fue encendiendo las luces de sus recintos y dejando caer sus ropajes” (173). Es necesario detenerse ante este aviso del texto. Caer de ropajes, desnudamiento, cuerpo... esto lleva a pensar en la ausencia del cuerpo en La madriguera; un silencio inquietante que subsiste a lo largo de la expedición de búsqueda de ese yo individual. Casi no hay mención a la materialidad corporal. Muy tangencialmente se ha dicho que a la niña la conocen por “enteca”, flacucha y que padece

de un ligero desbalance de la cadera. Pero la relación de esa conciencia naciente con su cuerpo nunca se manifiesta. ¿Hay conflicto? ¿Hay revelaciones? ¿Hay misterios descubiertos?

Si bien el cuerpo de la protagonista recibe muy poca mención, sabemos que su perspectiva proviene de una mirada levemente a desnivel: una de sus caderas ladea y al hacerlo su ingreso en el mundo necesariamente es tangencial. Así recuerda la primera vez que ingresa en la casa familiar: “En ese remoto acto no tengo estatura, ni peso, y quizás ni materia; sólo la mirada transita por los espacios” (9). En contraste, busca colocar el cuerpo de los otros en territorios definidos, los otros, en la evocación infantil, se desplazan sobre un bastidor con los bordes nítidamente diferenciados. Esta mirada agrimensora, convertida más tarde en manía durante sus caminatas con Sarmiento, insta un orden en el mundo convertido en cuadrícula. En principio, el espacio doméstico es una especie de tablero ajedrezado en cubículos diferenciadores y enmarcado dentro de unas fronteras que lo contienen dentro de sus límites: “No era pues lugar de padre el este de la casa o el jardín” (14). El mandato tradicional quiere que toda normatividad y sentido moral se inicie en la separación de la masa caótica del todo: lo que es limpio, sano, finalmente puro, es aquello que está en su lugar, en la porción correcta de una cuadrícula ordenada. Lo opuesto es el desorden, la suciedad, el caos. Con reveladora insistencia cartesiana la conciencia espacial de esta niña separa los términos masculinos de los femeninos:

Esa zona del este no era *de padre*. El padre allí no está, nunca lo vi sentado cerca de la madre selva, ni encaminarse hacia el fondo contorneando el limonero (ni aspirando de paso su olor), ni ocupar el sitio

entre el peral y los juegos de jardín, ni agacharse para reparar en un pensamiento, y menos tocar las ramas de ese árbol al que yo me subía y en cuyas raíces, imperceptibles para él, estaba la rajadura por la que se llegaba al centro de la tierra. (11)

Dentro de esta cuadrícula en que las coordenadas establecen el lugar para cada cosa, y para cada percepción sensorial, la narración subrepticia emerge con el atisbo de un desorden: una mezcla inquietante e impropia se insinúa. Hay un trastorno del espacio cuando, en las primeras páginas asistimos a una escena casi bíblica en el patio –al este de la casa- cuando el padre es descalzado por la niña. En esta ocasión hay una disonancia entre cuerpos y espacios que parece anunciar el advenimiento de una alteración del orden. El texto anticipa un misterio que destella por un instante en la conciencia:

Pero una de esas tardes de verano, casi anocheceres, él estuvo en el patio de baldosas. Llegó de la calle después de que mi madre hubiese echado los baldazos para refrescar; en el perchero del vestíbulo había dejado su saco y corbata y se sentó en la reposera de lona que lo esperaba. Evidentemente sus *botines*, que así llamaba él a los zapatos, no eran el calzado adecuado para distenderse en un patio barrial. Me pidió que se los quitara y “también los calcetines”, agregó, quedando con los pies desnudos, en verdad pequeños para un hombre, y cuidados, “como de niña” diría alguien.... (16)

Esta mirada infantil volcada sobre los pies desnudos del padre se desvía inmediatamente al intuir la fuerza simbólica implícita en el acto de descalzar o desatarle la correa de las sandalias a un hombre. Es oportuno traer a colación la función de la sandalia como

símbolo matrimonial, es decir, su significado jurídico-sexual en la antigua ley de levirato de Israel. Según la ley judía del levirato, cuando una mujer sin descendencia enviudaba, el familiar más cercano de su esposo, debía *rescatar* la sucesión del pariente muerto. En el caso de que el primer hombre en línea directa no asumiera su derecho, otro pariente podía reclamar el derecho al *rescate*. En esta situación quitar la sandalia significaba apropiarse del derecho de esposo. El calzado, en el caso de la Biblia, la sandalia, viene a ser un signo de precedencia que señala el derecho jurídico y sexual de un hombre poderoso sobre una mujer en necesidad de su amparo. Es necesario recordar la prematura viudez con la que la niña juega cuando se pone una cinta negra de luto alrededor de la manga del guardapolvo escolar y declara que ella “estaba de luto porque se había muerto un pájaro en el patio de la escuela y que era la viuda de ese pájaro” (170). En el libro de Rut, la Biblia recoge el periplo de una viuda extranjera. Relata cómo esta mujer moabita que había enviudado sin descendencia, luego de espigar en los campos de Booz (un hombre mayor con el que estaba vinculada en segunda instancia bajo la ley de levirato), va por la noche y se recoge a sus pies para calentarlos. Con este ritual de sometimiento Rut, una mujer joven, extranjera e indefensa, invoca su derecho de ser recibida jurídica y sexualmente bajo la protección de Booz, a quien ella ha escogido como protector. Vista bajo esta luz la escena en que una niña, que fantasea con la fragilidad de la viudez, descalza los pies del padre, al que presiente grande y poderoso, puede adquirir tonalidades de entrega amorosa inscritas en la tradición bíblica del levirato. En este sentido el pie y la operación de descalzarlo adquieren significado sutilmente sexual. Para añadir aún mayor proximidad entre los cuerpos concurre la

operación de revelar la calidad femenina e infantil del pie, semejante al de una niña: descubrir lo que de otra manera está siempre cubierto.

En el imaginario infantil estos esponsales simbólicos pronto adquieren tonalidad de prohibición; por lo tanto la niña aleja de su horizonte al padre y en su lugar ubica al maestro cuya figura distraerá con eficacia la desconcertante experiencia con los pies paternos. Con él se tapa una fisura apenas atisbada por entre las grietas de su mundo ajedrezado y la memoria se desvía veloz hacia la evocación del almuerzo familiar en el que se anuncia: “-He invitado a un amigo a comer, Sarmiento –dijo mi padre, instalado en su sitio de excepción y agregó, dirigiéndose a mí-: será desde ahora tu profesor de inglés” (17). Este es el salto por el cual su objeto de elección será el otro padre, el maestro.

La escena de la seducción primordial desconcierta a la niña que no sabe nombrar qué es ese *algo* que el padre ha pedido, aunque intuye que está fuera de lugar. Ese algo va más allá de lo que ella puede discernir y es igualmente impenetrable para el padre, que tampoco ha tenido conciencia de ello. Lo desconcertante y, quizá más espantoso para la niña, es justamente eso, percibir que el padre en realidad no es el amo de todos sus actos y palabras; y que por su imprudencia ha tentado los márgenes de un territorio vedado. A través de esta experiencia intuye que el padre no tiene acceso al verdadero contenido libidinal de sus actos y que, en ocasiones como ésta, emite señales de las que él mismo no tiene conciencia total.

Lo crucial de esta escena de seducción primordial no es que el padre, un adulto supuestamente al mando de sus propios actos, haya expuesto a la niña a la perturbadora percepción del goce adulto; sino que la niña, así emplazada, asista y participe –sin

conciencia de ello- en la dinámica de la seducción y el pasmo que sellan complicidades en el interjuego sexual.

La seducción busca cautivar a su objeto en una mirada estática ante el misterio al que asiste y no sabe nombrar. Aunque la sutil ambigüedad de esta escena no da para leer en ella voluntad perversa de parte del adulto, la niña intuye que el padre le ha brindado la ocasión –invalorable-, de ingresar, a partir de un atisbo, al expansivo juego de la sexualidad. Tal parece que la percepción del goce parental, lejos de perturbar involuntariamente el equilibrio infantil, en cierto sentido sólo está allí para la mirada de la niña. El texto esquivo muy bien el contenido problemático de esta escena al dar un respingo ante el punto ciego del acoso sexual. Si bien, como ya he anotado, nada hay en el registro factual de esta situación que pueda denunciarla como imposición sexual; sin embargo, ilustra la reacción perpleja, confusamente violentada de la infancia ante ese *algo* imprecisable y ominoso que le está sucediendo.

La insólita situación en la que el cuerpo-padre ha ingresado en el patio oriental (espacio segregado a los desplazamientos de la madre y las niñas) y ha pedido ser despojado de botín y calcetines por la niña, la ha puesto al filo de una frontera infranqueable. Confrontada al borde del abismo, la niña regresa espantada ante la posibilidad inaudita de la anulación de los límites. Con esta revelación temprana intuye la paradójica debilidad de la interdicción primordial. Como toda prohibición, guarda en su interior la posibilidad de la infracción que germina silenciosa al interior de los muros que supuestamente resguarda. La descubierta fragilidad de las fronteras marcará el designio casi obsesivo con el que esta niña buscará desviarse de esa revelación inicial.

El temor al caos en La madriguera empuja a esta niña a optar por una posición simbólica de alumna modosa y ejemplar desde la cual nunca intenta alterar el paseo didáctico que habilita sus desplazamientos, al tiempo que los reprime. El cimiento sobre el que edifica su identidad simbólica es la negación del deseo anterior a la represión; o, lo que el discurso psicoanalítico llama la *forclusión* del impulso o apego primordial; esto le sirve de fundamento principal.

La niña obligada a evitar su pulsión, la ronda, se acerca al límite de su peligro pero nunca encara el centro de la prohibición que amenaza la integridad de su propia identidad simbólica. A la manera en que el asceta tienta los bordes de su prohibición y con ello traza un círculo dentro del cual emplaza aquello que quiere evitar, convirtiéndolo así en el centro gravitacional de toda su mortificación, la niña entiende del placer singular que sus medidas represivas le pueden brindar. De esta manera la niña elabora rituales obsesivos en los que cuenta las losetas de la casa, de la ciudad, las bocacalles y las esquinas. Y en el servicio obsesivo de ese ritual espacial satisface una compulsión destinada a mantener a raya la transgresión tentadora. De esta manera son esos rituales represivos los que pasan a ser fuente y ocasión de satisfacción libidinal.

Los riesgos que toma esta novela van mucho más allá de ser “potencialmente libertarios”, como describe Susan Midalia a los relatos de crecimiento de niñas. El circuito pulsional de La madriguera, al tentar los bordes de una forclusión primordial, arriesga abrir escenas fantasmáticas inescribibles. En este sentido el descenso simbólico que emprende, deteniendo su paso en asideros dialécticos como el maestro Sarmiento, resulta mucho más subversivo e impugnador que cualquier formulación lograda de un Bildungsroman supuestamente *libertario*.

El círculo espacial que estructura La madriguera se asemeja a la órbita que traza el tratamiento psicoanalítico en el cual, después de un amplio rodeo, volvemos al punto de partida con otra perspectiva. La pulsión como gesto que cerca y asedia un deseo escamoteado es el síntoma que funciona como un mensaje que nunca llega porque viene de un lugar-otro, dirigido al mismo sujeto que lo emitió y que, sin embargo, ya no es el mismo: “la principal vocación de nosotros niños en aquellos años era la de crear escondites que alguna vez serían descubiertos” (38). Por lo tanto, la escritura indagadora de La madriguera busca exhumar el memorial del amor al maestro y soltar el nudo inaccesible con el que lidia una y otra vez esta novela tranvía en su recorrido circular.

El amor por el maestro es inmediato y trágico como son los amores de los niños. La infancia escinde al otro de toda narrativa, dibuja la silueta amada sobre un espacio blanco y recorta una figura que se adecua a sus anhelos. El maestro Sarmiento, sin saber la amorosa e inmediata aplicación de sus lecciones, le ha entregado esta destreza a través de sus poco ortodoxas lecciones en las que buscaba sembrar en su alumna un grávido extrañamiento ante las categorías del tiempo y del espacio:

Uno puede creer que captar es ver, pero en aquella ocasión fue mucho más, fue la adquisición de un nuevo entendimiento que no estaba entonces en condiciones de valorar. Y así dibujé la línea que separaba a los objetos del mundo, los aislé en su propiedad, y el jarrón fue sólo la forma que el fondo determinaba para él, y el árbol fue el árbol que el cielo quería recortar para él y las personas quedaron aprisionadas en su hueco blanco por planos negros y grises que el Faber No. 2 sombreó para ellas, y el

propio Sarmiento se preparó como una sombra para mi futura evocación, subsumiendo sus atributos en la oscuridad. (45)

El conocimiento que “no estaba en condiciones de valorar” está muy bien captado por la niña. A través de ese juego de vaciar el lugar o espacio asignado para cada cuerpo, se adentra en la arbitrariedad de la red socio-simbólica y capta su función de bastidor en el que se borda un orden con la infinita multiplicidad de asignaciones imaginarias. Esta confrontación temprana con la relatividad de la realidad externa y de su interdependencia en el juego de identidades o lugares asignados, le brinda una libertad profunda para destacar o vaciar de su contexto aquello que mira, y le significa una riqueza y un riesgo a la vez. Con ello complejiza su mirada e inscribe en ella su fascinación por el maestro al que, en uso de su atributo recién adquirido, recorta de entre su circunstancia familiar y preserva sólo su silueta. Le es imposible recordar nada acerca de la familia o el entorno de Sarmiento porque ella lo trasplantó de su familia, de su ambiente y guardó sólo su figura desasida de circunstancia. De entre el naufragio de la memoria los fragmentos rescatados con mayor precisión son, significativamente, los recuerdos en torno al cuerpo del maestro:

Cuesta parcelarlo, pero de él sale inicialmente un olor a tela de algodón recién lavada y soleada, la palabra brin con su pliegue, lino con su arruga, en los pantalones anchos de la época, con botamanga, presillas para cinto. Fil a fil azul claro, también sale de su cuerpo, hilo por hilo, sin formalidad; alguna vez una corbata, desanudada al comenzar la clase, como si se dispusiera a una faena que reclamaba soltura; rara, esa acomodación de la ropa a una anatomía, la sisa a la axila, la pinza al talle, la bragueta a la

condición del hombre, el cuello abierto bajo la nuez a la fronda que muestra el pecho, el pelo en pecho; los puños, sobre todo los puños con el botón de nácar señalando la tentación inconfesada de una muñeca. (89)

Resulta asombrosa la colección de detalles atesorados en medio de la amnesia infantil que rehúye recordar la circunstancia familiar de Sarmiento. El interés libidinal infantil se vuelve fetichista en su ejercicio de separar siluetas. Parece que las cosas extraídas de su fondo, desasidas de contexto redoblan la fuerza de su “estar” ahí únicamente para esa mirada. La niña absorbe y archiva las imágenes con avaricia propia de un coleccionista, guarda la condensación de su posibilidad erótica: pliegue, arruga, corbata desanudada, sisa, pinza, bragueta, pelo, y, sobre todo, un botón de nácar que, en su prohibición señala, perverso, la fascinante posibilidad de su apertura.

Todo esto me lleva a pensar que la niña sí estaba en condiciones de entender el legado del maestro. Es la narradora adulta, y no la niña lúcida de entonces, la que no accede a la maravilla de la herramienta heredada. Sarmiento habilita la posibilidad de su relación profunda con la imagen, que no es poco si consideramos su perenne potencial enriquecedor. Más aún, de la mano de la figura mayéutica del maestro, la niña inicia la erotización reflexiva intrínseca de los mecanismos y procedimientos regulatorios que el poder le impone. A través del acatamiento de su ritual obsesivo surge la compulsión, destinada a mantener a raya el deseo ilícito, y pasa a ser una fuente de satisfacción libidinal. Con lo cual el maestro le ha enseñado a revertir en creatividad y placer los límites represivos que su lugar en la red sociosimbólica exige. De esta manera disfruta alegremente del juego con el que va, de la mano del maestro, observando los límites y las casillas: “la rima sólo se interrumpía cuando yo me equivocaba de pie o cuando él con

su paso más largo iba más allá del *right* y se pasaba al *left*” (33). Esto es el producto de una inversión libidinal por la cual ha logrado sortear con éxito sus represiones al investir de goce las mismas medidas que la constriñen. La ambivalencia de este recurso se manifiesta en la oscuridad del cine donde la niña goza el privilegio de estar sentada a su lado mientras sospecha lo inusitado de la situación. Las lecciones mayéuticas - absolutamente inocentes de cara a lo evidente-, provocan en ella el efervescente placer de la clandestinidad:

Resultaba inaudito pasar por la casa de mi abuela y seguir de largo, y tuve miedo de estar cometiendo una falta y, por lo tanto, de ser descubierta de la mano de este hombre (...) *I am a man, you are a girl*, (...) Al llegar a Rivadavia a mí se me hizo raro también pasar por la esquina del estudio de mi padre y no girar a la derecha para subir hasta él. (35)

Esta niña crece bajo la fascinación y represión primordial que emana la figura paterna y, para debilitar la fuerza de su prohibición, diluye su anhelo en muchas figuras de padre, las adopta, las seduce y las colecciona: “No me faltaba padre, pero “hacía” otros padres, y los acumulaba: sentía también una fascinación muy especial por un señor delgado y calvo” (46). Es tanto el deseo por reactualizar esa relación niña-padre que en algún momento se evidencia la inaudita presencia de la protagonista en medio de cinco hombres que conspiran en contra del gobierno. En una escena inverosímil, que salta como un lapsus en el texto, la niña aparece dentro de un auto en medio de la noche, rodeada de cinco hombres adultos en una situación clandestina y peligrosa: “Encerrados en el automóvil, Sarmiento al volante, mi padre a su lado, yo y los tres jóvenes correligionarios en el asiento trasero” (131). ¿Qué propósito o sentido puede tener la

presencia de una niña ahí? El texto no lo justifica porque quizá no existe motivo en la trama, sino desliz en la inclusión de una escena oscura, clandestina y encerrada en la que el placer silencioso se instala como aquella tarde en la matiné del cine Odeón: “Durante los cortos Sarmiento se reía a carcajadas; yo no me reía tanto pero gozaba del privilegio de estar sentada a su lado, y empezaba a pensar que había sido tocada por la suerte” (37). Las siluetas de padre que su amor convoca dentro de ese auto, en una noche clandestina repercuten en rebotes de carambola que van del padre, al maestro y a tres hombres más que están a su lado.

Las imágenes que los cuentos, fábulas y rimas ofrecen a la imaginación infantil tienen su antecedente en los temores y fantasías sin formular que pueblan la conciencia del niño. La lectura primera tiene esa cualidad de inmediata apropiación de imágenes y temas, que dan cuenta de los temores y fantasías sin formulación que rondan la psiquis infantil. Siguiendo esta vehemencia lectora en la que se confunden literatura y vida, la niña captura las imágenes de la prohibición primigenia en la lectura del poema de Rubén Darío, “Los motivos del lobo”, inserto en la Antología de la poesía universal, al parecer regalo típico en los cumpleaños infantiles cordobeses. En estos versos ha asistido a la tragedia del amor imposible entre el santo y la fiera: “esos dos exponentes máximos, esos dos modelos de la diferencia” (20), ha cruzado el umbral entre la noche natural y la cultura, entre el amor y la muerte:

No sabía nombrar el secreto deslizamiento que unía el amor a la muerte,  
pero ya había surgido en mí la noción de un “no se puede” que nublaba las  
motivaciones del probo Francisco y exaltaba los motivos del lobo de  
Gubbia. El mal estaba en la diversidad de mundos, era el tributo a la

diferenciación de las especies, una fatalidad de las leyes de la naturaleza.

(83)

No sólo la edad, sino la íntima avidez de la lectura infantil, no le permiten a la niña formular lo que intuye: el mal no sólo está en la diversidad de mundos, sino en su contigüidad. Al lobo de Gubbia le renace la “fiera en el corazón” cuando el probo Francisco se ha ido, no se sabe a dónde; y el pueblo de Gubbia reincide en su crueldad cuando la mirada del santo no lo detiene. El mal ocurre cuando “el varón que tiene corazón de lis” se ha ausentado, no se sabe porqué. A fin de cuentas ¿a dónde ha ido el apaciguador de fieras? ¿Por qué se ha retirado del lugar donde se requiere su presencia idílica? El mal no parece residir en la disparidad de mundos; sino en la poca fiabilidad de sus fronteras. El peligro reside en que el mundo natural se haga presente en medio del pueblo y que la maldad del hombre se imponga en la vida del animal. Cuando estos dos mundos contiguos y dispares entran en conocimiento íntimo salta el horror.

Estas son las huellas que la relación alumna-maestro ha dejado en la memoria: la revelación temprana de lo prohibido. Aquí se mira desde otra perspectiva la insistencia memorística con “Los Motivos del Lobo”. Esa experiencia lectora fue su primera asimilación consciente del pasaje arcaico entre naturaleza y cultura, de la interdicción fundante, del tabú de la especie. La imagen arquetípica del lobo, tomada del bestiario como el gran depredador de los campos, desencadena la imaginación infantil. Lo que provoca angustia es la indiscriminada posibilidad de ingestión del lobo: “y a veces comí ganado y pastor” admite el monstruo al ideal Francisco. Su apetito no discrimina y todo lo ingiere. Esa desmesura, ese desafuero de su arrebató es el motivo de la angustia infantil. En el bestiario que puebla los terrores de los niños se destaca la condición

mandibular de los animales, su insidioso masticar y consumir indiferenciado. Esto se evidencia en el relato inicial de la plaga de langostas. Parece que la condición más horrible de la plaga es no detener jamás la rueda predatoria, ni siquiera ante la propia inmolación. La monstruosidad consiste en el giro indiferenciado de esta rueda incesante en la que terminan por confundirse los cuerpos detrás de fauces insaciables: “Los gatos daban cuenta de las rezagadas y el ruido de los insectos entre mandíbulas y dientes delataba un nuevo monstruo deglutorio que se imponía” (13).

Desde la primeras páginas de este memorial de lo prohibido el texto sugiere, a través de la aproximación de la sombra invasiva de la plaga, el advenimiento de alguna oscuridad atávica. La niña recuerda los tiempos del asalto masivo de langostas, llamado manga, en que su presencia invasiva lo cubría todo: el llano, los cerros, las calles, el patio, las flores, aun la cabeza de la niña memorística, que había sido trenzada separando el hemisferio derecho del izquierdo. La angustia que produce la plaga en la niña funciona como anticipo o mal presagio de algo desmesurado e incontrolable.

La madriguera gira en círculos como un tranvía ciego con una niña a bordo y en su recorrido asedia el centro del torbellino, el ojo de la tormenta. La figura del maestro Sarmiento que la memoria había enterrado en el jardín, ahora ha encontrado un lugar en el *no estar*:

El centro de la muerte es el máximo mínimo posible, es tan concentrado, tan apretado su ser, que la razón hace mucho que ha dejado de decir sobre él, si es que alguna vez intentó hacerlo, y ninguna conjetura ha podido ni siquiera acercarse a ese punto indivisible que fue tantas veces el *no estar* de él,... (182)

La narración requiebra deteniéndose súbitamente ante ese vacío inabordable, ese centro sobre el que “la razón hace mucho ha dejado de decir sobre él” y, con ello ejecuta una parada abrupta ante el abismo de lo inescrible, lo indecible: la materia de la forclusión.

Entre el rodeo del núcleo traumático y el silencio de lo indecible hay una distinta posición que el discurso psicoanalítico nombra como marcas entre la pulsión y el deseo. El sujeto del deseo parte de un vacío, de una ausencia constitutiva. Existe en cuanto busca. Anhela ese objeto o causa faltante. A diferencia del sujeto deseante, el sujeto de la pulsión existe sobre un exceso. Su fundamento se construye a partir de una presencia excesiva, de un excedente constitutivo. El horror que pretende evitar la pulsión sabe que su estar se yergue sobre la presencia excesiva de alguna *Cosa* intrínsecamente “imposible”, que no debe estar allí. En este caso, la *Cosa* es en última instancia el sujeto mismo.

El sujeto deseante una vez que asume, es decir, construye el objeto de su deseo, lo inscribe, lo engalana y se regodea en el imparable flujo de su discurso amoroso, ya que ha podido finalmente reconocerlo e integrarlo en su universo simbólico. En cambio, cuando el sujeto de la pulsión pretende incorporar su deseo, la viscosidad de su objeto se le adhiere y en su condición inobjetivable lo enfrenta a lo que no debe estar allí, a lo excedente. En este intento por objetivizar su deseo el sujeto de la pulsión se ve a sí mismo como lo que nunca debió estar ahí, como la *Cosa* imposible. Al contrario del perverso, que al incorporar su deseo se desborda, el sujeto de la pulsión, tras su intento por objetivarlo, queda paralizado por la entrada súbita del silencio. El parloteo amoroso ha cesado: “la razón hace mucho que ha dejado de decir sobre él, si es que alguna vez intentó hacerlo” (182). El placer de la palabra se detiene porque el sujeto se desprende de

ese flujo verbal. El sujeto de la pulsión se paraliza en cuanto ha comprendido que la *Cosa* soy yo. Esa comprensión de que el monstruo que está allí *es yo mismo* le llega luego de rodear el laberinto gravitacional de su deseo y comprender que ha accedido al máximo-mínimo posible de distancia del centro de su pulsión porque el pequeño monstruo posado al centro de su recorrido es esa niña cordobesa a bordo de un tranvía ciego.

Con esta admisión de imposibilidad suspende el texto su discurso: “ninguna conjetura ha podido ni siquiera acercarse a ese punto indivisible que fue tantas veces el no estar de él, de Sarmiento” (182). Este “no estar” es el vacío incitante que su deseo provoca y sin embargo es otro el núcleo que ese vacío encubre. De manera paradójica el silencio reviste la desmesura de una presencia, el excedente de placer que la fascinación infantil elaboró en torno a la figura del maestro –como proyección deseante- que no ha cesado. Cautiva en la cerca de su memoria se despierta cómplice de un crimen secreto no cometido: “No fue una dominación, pero el arobo tiene también el sentido del rapto y él sin saberlo tenía una manera de cautivar sigilosa, mediante condensaciones a futuro.” (88) La novela se ha encargado de expandir cada una de esas “condensaciones a futuro” y tras abrirlas, una tras otra, como en un juego de cajas chinas se emplaza a sí misma en el fondo que esa ausencia anhelada cubría. La figura de Sarmiento, presa en su memoria, se desplegó como velo encubridor de un deseo inenarrable, iniciado esa tarde en el oriente vedado de un patio familiar.

Entre las muchas imágenes que eslabona La madriguera en su ensayo por desplegar un carrito sensorial en el que despierta el memorial del relato infantil, hay una estampa que quiere retratar a la protagonista en su actitud de modosa contemplación. Es

la figura dócil e inofensiva que ilustra la portada de la edición de Tusquets de 1996 (imagen tomada de El tesoro de la juventud) y lleva como pie de foto “El mundo era mío/ y en él yo reinaba”. Si bien esta imagen reproduce la placidez de una infancia campestre idílica, una vez concluida la lectura que la imagen anuncia, se hace evidente la intención disonante del diseño de cubierta. El efecto *uncanny* de esta imagen sólo se captura al finalizar la lectura y se presiente en el desasosiego que produce la idealizada imagen de la inocencia infantil en íntima contigüidad con un algo que no sabemos nombrar pero que sabemos está en el fondo de esa aparente placidez del paisaje. La niña sentada en actitud de recogimiento ante la tarde luminosa contrasta con la oscuridad del título sobrepuesto. La opacidad que yace a sus pies es el túnel por donde la novela logra ingresar en la oscuridad fundante del Yo que Freud llamó “amnesia infantil” y que la protagonista enterró, a manera de madriguera, en el fondo del jardín. Ahí depositó el mensaje cifrado de lo indiferenciado, del caos, la oscuridad silenciada por la cultura: el deseo de lo propio.

De esta manera la narración ha separado el mundo de arriba: lo visible, decible, escribible y el mundo de abajo: lo enterrado, silenciado. La narración escondió muy bien el tesoro enterrado. Entre los guiños con que esta novela visita el género del Bildungsroman asistimos a la formación lectora con que se refrenda una filiación política y familiar. El desplazamiento contenido por el circuito cerrado y la figura idealizada del maestro sirven para ofrecer un relato de crecimiento aparentemente plácido en su convencionalismo y falta de impugnación. Sin embargo, este relato de crecimiento guarda en su centro la fuerza que amenaza desmadrar los bordes de la cultura: el desorden del deseo infantil.

La protagonista desanda por el tiempo-espacio de la memoria evocando identidades que desentierra y desdobra: “La niña que yo era entonces, o mejor dicho la niña que ahora creo haber sido, o mejor dicho la niña que hago desde este yo que soy ahora...” (44). Esta niña, al igual que la niña de Balún Canán, ha creado un ritual de entierro y potencial exhumación. No desaparece el secreto, lo entierra con la esperanza de que alguien, al penetrar su cifra, lo despierte a la luz. Con el propósito de ocultar un deseo sin desaparecerlo, el recorrido de esta niña desvía y escamotea la huella de lo indecible, pero no lo borra ¿con la esperanza de un futuro rastreador de huellas, de palabras?

A través del tránsito indebido por su cuadrícula infantil, esta niña sedentaria, a bordo de un tranvía cordobés, traspasa la profundidad secreta de la especie, cruza la noche arcaica en que se funda la cultura en oposición a la naturaleza y, como quien salta por entre las casillas de una rayuela, deposita en el centro del patio de la casa el secreto custodio de su desmesura.

Las lecturas ensartadas a lo largo de la novela también sirven de postas de descubrimiento. Esos libros dejan tras de sí indicios, migas de pan, si se quiere, no sólo para regresar a la superficie tras el descenso profundo hacia donde sus descubrimientos le han llevado, sino también como huellas para que un buen lector-cazador lea y la siga hasta el lugar del tesoro escondido. No en balde una de las últimas lecturas que arrebatan a la etérea niña estática es La Isla del Tesoro de Robert Louis Stevenson que lee bajo el deslumbramiento general que marcó su infancia:

La lectura de *La isla del tesoro*, aquella verdadera hazaña que quedó registrada en decenas de hojas de vocabularios encolumnados, que nunca

terminó, pero que fue produciendo todos los días, desde los inicios del primer capítulo, un efecto de gran ola que se eleva y lame acantilados de una isla, arrastrando en sus vaivenes, desde la vigilia hacia el sueño y viceversa, las imágenes de un niño confundido con un terror que sólo los adultos podían producir. (142)

Al igual que el joven Jim Hawkins, el protagonista de La isla del Tesoro, ella debe sortear el oscuro oleaje que arroja caudales de una corriente profunda e indescifrable para ella, porque obedece a otro orden de cosas. En esa búsqueda y exhumación se ha cifrado su destino.

### **Conclusiones**

La ruta que este capítulo ha recorrido por entre la formación identitaria de estos personajes deja tras de sí un rastro desigual que contrasta en su vecindad inmediata. Sin que esto signifique un afán por establecer patrones o forzar coincidencias que dibujen líneas o sugieran normas, revisaré, a manera de síntesis, la conformación de estas tres identidades ensayadas en la intimidad doméstica. La primera constante que surge es la poca incidencia de la escuela como institución formativa. A diferencia de los personajes del primer capítulo, la educación de estas niñas transcurre hacia el interior del ámbito doméstico. La influencia de la escuela es mínima, siendo lo más significativo de su formación la relación con sus familiares al interior de la casa. Para María Eugenia el término de su educación formal marca el inicio de su exploración vital en casa de la abuela. La vida escolar de la niña innominada de Balún Canán nunca concluye debidamente porque la imprecisión de su paso por el aula en Comitán es interrumpido por

el advenimiento de tiempos distintos a los previstos por la familia. Así también, la familia cordobesa de La madriguera emplea y despide al maestro de inglés como reacción a los eventos políticos que no puede controlar, sin considerar prioritaria la educación institucional de la niña.

La casa familiar y sus espacios interiores son el lugar de aprendizaje de estas niñas. El edificio doméstico se organiza a partir de la funcionalidad de los espacios que brindan lugares específicos para el desarrollo de la vida familiar. Asimismo, la casa marca con rigor fronterizo un adentro de un afuera. La congregación familiar reunida en el comedor en torno a la mesa es el marco ceremonial que María Eugenia escoge para officiar el paródico ritual en el que acepta los votos de su identidad sacrificial. En la clausura del oratorio católico, en la suspensión de su funcionalidad redentora, se traza una línea de fuga por la que arriesga su salida la niña sin nombre en Balún Canán. Al trasgredir el espacio acotado de un patio oriental, un acontecimiento fija el lugar de giro y pliegue en la subjetividad de la niña en La madriguera. En todas estas escenas el tono íntimo está dado, no sólo por lo familiar de su entorno, sino por el giro interior en el que estas niñas silencian el acontecimiento que dibuja la marca secreta de su identidad simbólica.

Las ceremonias que ejecutan estas identidades en busca de formulación simbólica dialogan con la tradición católica, ya sea para interpretar hasta la parodia la eucaristía; o para clausurar la sacralidad de su espacio; o, en su defecto, para resucitar el ceremonial servicial y fraterno del descalzar al padre y concebir el latido de su simbolismo matrimonial. Estas niñas -católicas o ateas, creyentes o desasidas de fe- abrevan de la fuente del simbolismo católico que rodea su circunstancia familiar.

Así también la inscripción simbólica de estas identidades está pautada por las negociaciones con la figura del padre. María Eugenia crece bajo la sombra del padre muerto y su ausencia crea autoridad. César Argüello, el patriarca de Balún Canán, es una figura lejana y sin rostro a la que nunca se mira, con la que nunca se habla porque no oye, ni mira, pero impone su ley. El padre de La madriguera aparece furtiva y tempranamente para, luego de vulnerar un espacio interior acotado, devenir mancha desde donde impera con atracción centrífuga. En todo caso, el padre, o su sombra, preside -en ausencia- el crecimiento de estos personajes niñas. El nombre del padre, la casa como espacio ensimismado y la riqueza de la imaginería católica proveen de material suficiente para emprender los desplazamientos interiores en los que estas niñas elaboran pliegues, confeccionan laberintos y añaden complejidades a sus identidades simbólicas.

Finalmente, al revisar los riesgos que aventuran estas niñas en su afán identitario, habría que pensar qué persiguen ¿Buscan un lugar acotado de antemano en el mundo? o ¿Buscan movilizar las asignaciones de lugares en el mundo y al hacerlo, crear un lugar nuevo, otro? Hay que considerar la casi ilimitada capacidad de asimilación del espacio socio simbólico al que estos personajes pretenden entrar. A manera de un organismo altamente eficaz, la red de socialización asimila todo, aún lo que amenaza conmocionar su estatuto. En otras palabras, las prohibiciones simbólicas y todas las transgresiones a la red sociosimbólica han sido de antemano anticipadas por su estructura y terminan por vigorizarla. En este sentido, María Eugenia no arriesga la suspensión de la red sociosimbólica, porque su afectada *performance* de feminidad reafirma la asignación

identitaria y su íntima rebeldía es un grito afónico que sólo cimienta su síntoma interior. Su paradójica entrega al exagerado *cliché* de la feminidad parecería decir algo como: “ya que no he logrado ser un yo en mí misma, he decidido, -y esta será mi manera de resistencia-, encarnar la fantasía del Otro”. En el acatamiento fanatizado del gesto sacrificial –pero distanciado por la profundidad de su ironía- hay resistencia, pero no *acto* en el sentido pleno de aquello que lo constituye. Un acto vendría a ser el retiro o suspensión –momentánea se entiende- de la red socio simbólica en la que se posa el sujeto/lugar o identidad simbólica. En este sentido, la niña de Balún Canán sería la única que adelanta un *acto*, obligando a su entorno a reacomodar el espacio socio simbólico para incorporar una silueta que no había antes, ese lugar que era un *no* lugar antes de que revertiera la opción impuesta. La niña de La madriguera, tienta sus límites y revierte en placentero paseo los recursos de su propia represión. Con ello ilustra lo que Lacan llama el excedente del placer, pero no aventura un acto; su proceso elabora una reconfiguración simbólica, pero no una reconfiguración social como la que intenta Balún Canán.

Finalmente tras emplazar a los personajes de este capítulo en sus pretensiones y máscaras, en sus encubrimientos y desvíos hay que aceptar que el producto de su elaboración identitaria es ficticio. Además del evidente estatuto meta ficcional al que están sujetas por su condición literaria, el itinerario simbólico de estas identidades señala hacia el fundamento funcional de su operativo. Función que no pretende un encuentro trascendente de un ser *en sí*. Tampoco busca un lugar hacia delante –o en su defecto un origen- al que anhele llegar para empatar con la esencia ideal de un yo. No, los personajes de este capítulo no obtienen una identidad fija. Lo que han logrado, tras el itinerario simbólico con el que salen de la infancia, es un lugar transitorio y contingente

en la red socio simbólica. Los procesos psíquicos que han traspuesto para lograr mirarse y ser miradas en esa red han abierto una huella sobre la que quizá transitarán por un tiempo, hasta que un nuevo giro diseñe otra senda. La identidad fugaz, resultado de sus negociaciones psíquicas, señala una conquista que, como fruto de todo aprendizaje, quizá buscarán reiterar. Sin embargo, no lo lograrán porque, tanto la contingencia de la realidad factual, como la respuesta frente a ella, son irrepetibles y en su imposible reencuentro se alterarían los términos iniciales. El anhelo inconsciente por reiterar los operativos psíquicos que se han mostrado eficaces, léase: la exageración *performática* de María Eugenia Alonso, o la irreductible fidelidad a sí misma de la niña en Balún Canán; o el hallazgo placentero que hace la niña de sus propias evasiones en La madriguera, no son el signo equívoco o las huellas de una identidad. Son operativos funcionales para trasponer encrucijadas. O la fundación de un mecanismo que deviene síntoma, si se quiere leerlo desde la patología, con el que estos personajes trasponen un umbral.

Una de las bases del psicoanálisis es el aserto freudiano de que en el adulto están inscritas las etapas de su desarrollo temprano. El inconsciente es el depositario de esas inscripciones que son tendencias y fantasías codificadas y reprimidas. Como sabemos, el mecanismo represivo instaura las facultades de autocrítica y enjuiciamiento que afilamos por vez primera durante el drama de la infancia. Vista así, de alguna manera la infancia viene a ser la etapa fundacional de nuestros sufrimientos. Contrario a la creencia común de que la infancia es una etapa de felicidad exenta de conflictos, y que éstos aparecen como resultado de la carga de dificultades ocasionadas por la realidad, esta lectura de la infancia detecta lo contrario. Estos episodios o pasajes en los que los personajes están siendo asediados por la realidad y donde sus fantasías y juegos evasivos,

obligados por los procesos de socialización, ensayan estrategias de salvación, indican justamente lo contrario. Esta aproximación a los mecanismos de inclusión social ensayados en estas novelas nos indica que los sufrimientos de la vida futura serán, en su mayoría, variaciones sobre los mecanismos iniciales; y, que los niños, en sus primeros ensayos identitarios, deben superar una carga inconmensurable de sufrimiento. Los mecanismos psíquicos simbólicos que ponen en marcha estos personajes edifican un dique que los aleja del artificio con el que reformularon las tendencias y ensoñaciones que, una vez simbolizadas, incorporaron en su socialización. Al descubrir la aplicación del artificio se hace evidente la naturaleza fundamentalmente funcional de la identidad simbólica con lo cual se aleja de cualquier definición ontológica que pretenda atarla con lo verdadero, trascendente o esencial del ser.

Los personajes de este capítulo también han adquirido la experiencia primera del trastorno de la realidad que puede ocurrir en un instante, según se cambie la modalidad de la mirada. Así vemos que la niña de Balún Canán descubre que le resulta insoportable el rostro del padre; o María Eugenia detecta la patética debilidad de Olmedo; o en La madriguera se revela una silueta de padre nunca antes percibida. El instante en el que se revela la precariedad de las relaciones entre las ficciones simbólicas y la estructura en la que se insertan es el lugar privilegiado sobre el que elaboran sus ficciones estas identidades infantiles. Si consideramos la manera en que el status de una persona-que incluye rasgos considerados muy “reales”- puede cambiar radicalmente al trastornarse la modalidad de sus relaciones con la red socio simbólica, vemos la fascinante suspensión de la red simbólica y la ficción identitaria.

La inquietante ambigüedad que invade, por obra del cambio de luz bajo el que se mira lo que antes era familiar, es, como sabemos, la fascinación *uncanny* de la ficción hitchcockiana. Pensemos en el apacible vecino, buen ciudadano y fiel cristiano que súbitamente se transforma en monstruo al descubrirse los cadáveres que guardaba en el sótano.

Esa luz va a depender de las imágenes inconscientes o *clichés* primordiales, en los términos de Lacan, que determinan la mirada con la que el sujeto se procesa y procesa a los otros. En el modo imaginario el entendimiento que uno tiene sobre los otros está precedido por nuestros *imagoes*. Por ello, la percepción del otro es, necesariamente, una proyección. Esta lectura ha procurado acceder a las *imagoes* de los personajes con el propósito de observar los efectos “deformantes” que determinan la apreciación subjetiva de sí mismas y de sus relaciones estructurantes. La intención de esta aproximación no ha sido denunciar o renegar de esas *imagoes*, tarea imposible de todas maneras, o sugerir unas mejores o más saludables. Lo que ha pretendido esta lectura es evidenciar la naturaleza de artificio de estas identidades simbólicas. Además, señalar el momento lúcido en que la infancia contempla su propia obra identitaria que utiliza para cruzar el umbral hacia otra etapa vital. Las identidades fluctuantes una y otra vez elaborarán sombras simbólicas de sí mismas y, con los recursos y destrezas ya adquiridos, inscribirán sus proyecciones estructurantes. Una y otra vez la producción identitaria se renovará y, una y otra vez, ese instante fugaz de lúcida admisión de su ficcionalidad revivirá la ocasión primera de esa admisión: la identidad primera elaborada en la infancia.

El ejercicio de lectura simbólica es posible y productivo en la literatura en cuanto el personaje, si bien emite ecos y resonancia en el lector, presenta una subjetividad

estática. La literatura es la misma, es el lector el que cambia. Al aceptar que la identidad simbólica de los personajes carece de verdad, núcleo o fijeza, y que su incesante proceso es funcional y contingente, me acerco a la posibilidad de la ficcionalidad identitaria de los otros personajes, aquellos con los que estamos de este lado del texto.

En todo caso, los personajes de este capítulo comparten al cabo de su proceso identitario una percepción de la contingencia de su lugar en el mundo. Al llegar al cierre de las tres novelas sólo la última de las protagonistas se siente directamente apelada o inscrita en las circunstancias filiales, religiosas o de oficio en las que había nacido. Los otros dos personajes se relacionan con su circunstancia como algo con lo cual no están directamente identificadas. El lugar que ocupan depende de un conjunto de circunstancias contingentes. Ambas han tenido la experiencia fundamental de que las particularidades de sus asignaciones no las constriñen, ni siquiera las señalan. Han aprendido que tiempo y lugar dibujan coordenadas sobre las que se posa el incesante trepidar identitario que, instantáneo, fulgura en aparente fijeza.

### Capítulo III

#### La grávida promesa del vacío

*Siempre conocí que un hecho de esa totalidad  
engendraría un obscuro que tendría que ser  
aclarado en la transfiguración que exhala  
la costumbre de intentar lo más difícil.*

Rialta en Paradiso

Los episodios de crecimiento congregadas en este análisis pretenden desplegar la diversidad geográfica y cultural latinoamericana. Siguiendo este proyecto, Timoléon Coloma (Ecuador, 1888); Gran señor y rajadiablos (Chile 1949) Los ríos profundos (Perú 1957) visitaron las formulaciones identitarias de tres niños andinos enfrentados a las oposiciones ciudad y campo o escuela y casa familiar. En sus desplazamientos externos se fraguaron sus siluetas ciudadanas. Así también, Ifigenia (Venezuela 1924); Balún Canán (México 1957) y La madriguera (Argentina 1996) retrataron los esfuerzos identitarios de tres niñas latinoamericanas en la intimidad de la casa familiar. Desde su recogimiento social intentaron con mayor o menor éxito despejar un espacio para insertar una identidad provisoria con la que ingresar en la red socio-simbólica.

En este tercer y último capítulo del recorrido latinoamericano este trabajo se detendrá en dos novelas cubanas: Paradiso (1966) de José Lezama Lima y Celestino antes del alba (1967) de Reinaldo Arenas. La opción por estas dos últimas narrativas identitarias obedece en primer lugar a la necesaria inclusión del Caribe en el recorrido latinoamericano que estas siluetas siguen. Y en segundo lugar, a la fructífera producción de imágenes con la que estos niños hilvanan sus estrategias para dar sentido a su mundo. Con estas dos últimas siluetas identitarias se completa el recorrido de esta investigación.

Sin embargo, la exuberancia imaginaria de sus protagonistas revela la irreductible inasibilidad de la infancia.

Acorde con el título del capítulo, esta última posta del recorrido se ocupa de dos procesos identitarios que buscan formularse en la grávida promesa del vacío. Ocurren, ya no en el desplazamiento exterior en el que crecieron los niños del primer capítulo; o en la intimidad doméstica en la que leudaba la subjetividad de las niñas del segundo capítulo. En esta última parada, la silueta identitaria se fragua en la tensión del vacío que convoca al deseo, y en el reiterado y cíclico intento por llenarlo.

En este capítulo inquiero en las volutas que la imaginación de estos niños eleva, sin que sea posible capturar un lugar o momento específico en el que sus identidades encuentren asidero. Estos niños crecen en la fascinación estática ante la imagen y su inagotable posibilidad de creación de mundos. La imagen poética en el caso de José Cemí en Paradiso, o la fantasía mítico-delirante en Celestino marcan el vertiginoso itinerario que recorren sus identidades rampantes.

Nuevamente, es necesario recordar que esta indagación no pretende ser exhaustiva o establecer modelos y, menos aún, fijar esencialidades sobre los procesos de crecimiento en una región geográfica, en este caso, el Caribe. Este capítulo busca adentrarse en la inagotable producción imaginaria con la que estos personajes retratan su indefinible subjetividad infantil.

De la misma manera en que los personajes andinos dialogan en torno a la escuela y el mundo, o las niñas se debaten dentro de la casa familiar, este capítulo intenta convocar a sus personajes en la exuberante producción de imágenes con las que se forjan sus identidades nacientes.

Además de las coincidencias geográficas y temporales, tanto Paradiso como Celestino antes del alba discurren en torno al ilimitado caudal de la infancia para producir universos fantásticos o poéticos a partir de los elementos prosaicos de la realidad. Sus autores incursionan en las vías poéticas y fantásticas para simbolizar, a través de los procesos imaginarios de los protagonistas niños, las condiciones socio-culturales en las que éstos crecen. En la esfera de la historia política de Cuba en la que aparecen estas novelas, es preciso señalar la disparidad con que ambos autores escogieron construir sus figuras públicas. Es notoria la distancia entre el silencio que Lezama Lima guardó en entrevistas y declaraciones en torno al régimen castrista en el que vivió la mayor parte de su vida adulta, y la desafiante disidencia con la que Arenas lo enfrentó en ocasiones similares.

De regreso a las novelas que se discuten aquí y más allá de las diferencias de clase social o geográfica, los personajes de ambas novelas coinciden en la eficacia con la que sus estrategias imaginarias los alejan de la impertinente banalidad de lo real. Es necesario insistir en la amplitud de campo que la novela ofrece para el ensayo identitario de sus protagonistas. La novela, en tanto universo estructurado, busca crear sentido en el galimatías inconexo de la experiencia. En el caso específico de estos dos niños en el Caribe, la novela es el marco preciso que contiene la desbordante profusión de imágenes con la que elaboran sus identidades. Enhebradas en el tejido de la narración, se distinguen las mitologías, los sistemas de creencias y las leyendas que sostienen el universo ficcional en el que se inscriben sus protagonistas. La imaginación de estos niños brota del universo mítico del Caribe extendido como fondo sobre el que se destacan sus individualidades. Este capítulo sigue la ruta, los cruces y contorsiones

intersubjetivos que la psiquis infantil de los protagonistas traza sobre el mapa desplegado en sus novelas. La vocación de crear y acotar universos, que distingue a la novela, resulta muy oportuna para guardar cautivas las imágenes que producen los procesos identitarios de estos personajes catapultados hacia la evanescencia que es el orden en el que habitan.

Ambas novelas elaboran y dominan mecanismos de la imaginación con los que sus protagonistas niños objetivan la turbulencia interior que, de otra manera, permanecería sin solución. A pesar de que sus infancias transcurren en los extremos de la escala social, y de que sus familiares exhiben comportamientos diametralmente opuestos frente a ellos, tanto José Cemí como Celestino buscan y encuentran la vía imaginaria para sobrevivir a la infancia. A través de la imaginación dilucidan las graves contradicciones que su ingreso en el mundo plantea: la ambivalencia de la madre, la autoridad paterna; la incomunicación a la que están sujetos en tanto niños y la violencia con la que sus propias pasiones responden a estos embates. Las respuestas a sus inquietudes llegan pautadas a través de juegos, ensueños, fantasías y pesadillas con los que recorren la evanescente ruta de la imagen.

Estos dos últimos proyectos identitarios revelan, aún más que los anteriores episodios visitados en este trabajo, la imagen evanescente que de sí tiene el infante. Su fijación se resiste al punto de revelar su inexistente trascendencia ontológica. Se evidencia su funcionalidad, y por ende su estatuto ficcional. Y por último, ambos ostentan la inagotable batería de recursos imaginarios que los niños poseen para impostar identidades inestables.

### **Paradiso o la infancia del poeta**

Porque habito un velero como un susurro  
*Muerte de Narciso*, Lezama Lima

La fantasía infantil florece en un lugar pausado y esencialmente solitario, un lugar detenido en el vacío de un tiempo que no parece avanzar. Paradiso (1966) de José Lezama Lima es la novela catedralicia que surge monumental y aérea en alabanza al imaginario que la infancia fecunda. Es una obra que exhala universos. Siguiendo el ritmo de un fuelle, contrae y expele la gravidez de las imágenes insufladas en la quietud de la infancia. Es también un relato de crecimiento que, a la manera del Tristram Shandy de Lawrence Stern, principia antes del nacimiento del héroe y continúa más allá del destino individual. Acatando las palabras de Lezama en uno de los ensayos insertos en Confluencias, la novela quiere descubrir el proceso germinal del poeta para desdoblar su circunstancia: “El nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo” (300). El relato persigue el instante de cruce entre la energía lumínica y la quietud del misterio, relámpago en el que se engendra la percepción hipnótico-poética de Cemí. Desoyendo cronologías causales, Paradiso despliega el resplandor de las imágenes de la infancia, cuyo brillo se condensa y expande en un aura palpitante, hasta tomar cuerpo y savia en la figura viva de un niño poeta.

Esta novela fue creciendo a través de una escritura morosa durante las décadas de mayor turbulencia en la historia cubana. Sin embargo, destinada a la reflexión poética, atravesó, pausada y profunda, los debates coyunturales sin detenerse en ellos. Asimismo los cambios políticos de la isla no detuvieron o desviaron la obra lezamiana. En 1930,

siendo estudiante universitario, Lezama participa en la protesta en contra de Gerardo Machado (1925-1933). Esta única ocasión de participación política le sirve como anécdota estudiantil inserta en Paradiso. Tras el derrocamiento de Machado gobierna el General Fulgencio Batista hasta 1948. Esta circunstancia no impide a Lezama publicar su primer poemario, Muerte de Narciso (1937); graduarse de abogado (1938); fundar la revista literaria Espuela de Plata (1939); y publicar Enemigo Rumor (1941). Junto con José Rodríguez Feo y otros escritores, funda y dirige la revista literaria Orígenes (1944-1956). En 1945 ingresa en la Dirección de Cultura. En 1949 el gobierno electo de Carlos Prío Socarrás (1948-1952) reprime protestas estudiantiles y campesinas en las que algunos líderes azucareros son asesinados. En este año mismo aparece el primer capítulo de Paradiso en la revista Orígenes. Es así que Lezama Lima, ajeno a los disturbios políticos de su época, trabaja y publica su obra que se afilia con empresas de otro orden. Junto con el inicio del proyecto memorístico de la infancia en Paradiso, el año 1949 marca la aparición de lo Real Maravilloso con El reino de este mundo de Alejo Carpentier; los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges en el El Aleph y la narrativa mítica de Hombres de Maíz de Miguel Ángel Asturias. Diecisiete años después, en 1966, aparece la primera edición completa de Paradiso que, más tarde, atrae notoriedad internacional a su autor. Para entonces, el general Fulgencio Batista (1952-1959), después de usurpar el poder a Prío Socarrás, había sido derrocado por la revolución castrista que gobierna la isla desde 1959. Ya en 1961, en su discurso “Palabras a los intelectuales”, Fidel Castro se dirigía a los artistas no afiliados con la revolución en estos términos:

Puede haber, por supuesto, artistas y buenos artistas, que no tengan ante la vida una actitud revolucionaria y es precisamente para ese grupo de artistas e intelectuales para quienes la Revolución en sí constituye un hecho imprevisto, un hecho nuevo, un hecho que incluso puede afectar su ánimo profundamente. Es precisamente para ese grupo de artistas y de intelectuales que la Revolución puede constituir un problema<sup>15</sup>.

El problema de Lezama Lima con la revolución es privado y su solución también.

Lezama se aísla y se deprime luego de que sus hermanas abandonan Cuba en 1961 y su madre muere en 1964. Tras la salida de sus hermanas de Cuba, Lezama se dedica con avidez a la escritura de Paradiso. En 1963, en una carta escribe “He aprovechado la constante soledad en que vivo para trabajar en esta dirección” (Cartas 150). Durante esos años se fraguaron los acontecimientos más destacados de la historia de Cuba en el siglo XX y con ellos se gestan las circunstancias en las que había de vivir y escribir Lezama para el resto de su vida. En su correspondencia de esos años escribe: “Algunos ingenuos creen que son patriotas los que están fuera de Cuba y degenerados los que están dentro. Patriotas somos los que con el hambre, las colas, la escasez de todo, sufren y esperan” (Cartas, 155). El vuelo lírico aleja a Paradiso de la circunstancia inmediata para desplegar el sistema poético del mundo que rige toda la obra lezamiana. En su primera edición de 1966 Paradiso no recibe la misma atención que otras obras aparecidas ese año. No logra el éxito inmediato que recibe la novela testimonial Biografía de un cimarrón de Miguel Barnet, o la resonancia, dentro del Boom latinoamericano, de La Casa Verde de Mario Vargas Llosa. Su expansivo hálito se dilata al resguardo de las siguientes y sucesivas ediciones hasta adquirir notoriedad monumental.

### **Como si fuese una esponja y no un niño**

Paradiso abre sus primeras páginas con la respiración dificultosa del pequeño José Cemí, quien a los cinco años se debate solitario en medio de una crisis asmática. Sus padres han ido al teatro y, en mitad de la noche, su nana intenta, desesperada, todo remedio posible:

La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero, hurgó apretando suavemente como si fuese una esponja y no un niño de cinco años; abrió la camiseta y contempló todo el pecho del niño lleno de ronchas, de surcos de violenta coloración y el pecho que se abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural. (7)

Luego de esta presentación fecunda en equivalencias, José Cemí se posa en el centro de la novela “como si fuese una esponja y no un niño”. La infancia de Cemí respira mundos, rescata imágenes anteriores al dictamen espacio-temporal. Así lo advierte Lezama en Confluencias: “Y es cierto que una imagen ondula y se desvanece si no se dirige, o al menos logra reconstruir un cuerpo o un ente” (300). Los sentidos de Cemí, abiertos como alvéolos, codician y atesoran los mínimos detalles del ambiente que lo circunda. Sin embargo, su avidez pulmonar toma tintes dramáticos durante las crisis respiratorias en las que con disneica vacilación se pone en duda su vivir.

Cuando nacemos, el suspenso previo al primer intercambio con el ambiente en el que oxigenamos la sangre parece guardar similitud con la mínima asfixia de la crisis asmática. Tras una pausa, el aire inunda los pulmones que hasta entonces se hallaban

cerrados y a los que apenas llegaba sangre. El instante dramático en el que el niño ensancha los pulmones con desbordante alivio anuncia el inicio de la vida conquistada. Siguiendo esta dirección, la crisis asmática, en cuanto instante suspenso de oxígeno, guarda frontera con la muerte por asfixia. Tras el riesgo superado, revienta triunfal el aliento con el que la vida renace. De esta manera la crisis asmática se ofrece como una recurrente experiencia del morir y renacer, es decir, resucitar.

Este acercamiento a Paradiso quiere seguir los tiempos rítmicos de una respiración que, a manera de un gran pulmón, inhala y exhala universos imaginarios en un ritmo que tropieza con el suspenso súbito del peligro. Hay en el ritmo asmático un instante en el que se produce el vacío y este micro terror cotidiano instala al pequeño Cemí en el centro de la dificultad que lo habita y en la que crece combatiendo. El asma, como escanciador de vida, inmoviliza por un instante la imagen para liberarla palpitante y esponjosa en la configuración de la identidad simbólica de José Cemí. Esta novela inmensa abre y cierra sus páginas atentas a la respiración como fenómeno y milagro. El aliento, su contracción, pausa y exhalación marcan el ritmo del crecimiento de Cemí. Tanto es así que al final, Oppiano Licario, personaje que vertebra, invisible, las identidades replicadas por Cemí, cierra la novela con su mensaje enigmático en el que alude al tropiezo o interrupción del ritmo respiratorio como contrapunto vital y posibilidad del renacimiento del poeta: “Apretó Cemí el papel como quien aprieta una esponja que va a chorrear sonidos reconocibles (...) *Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza*” (489). Las últimas palabras de Paradiso, exhalan la promesa que dilata una invitación más allá de sus páginas: “Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro.

Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar” (490). Con esta exhalación última se entrega el propósito final del crecimiento de Cemí: la formación de su identidad acabada de poeta que la novela ha recorrido desde lo embrionario de la mitología familiar hasta su cumplimiento, siguiendo el ritmo cardíaco y respiratorio con lo cual se alude a los estados esenciales del futuro poeta<sup>16</sup>.

En la contracción, o condensación a futuro, la percepción infantil ejerce una función astringente con la que inhala y guarda la potencialidad de las imágenes del deseo, de lo temporal, de lo erótico, de lo hermético, junto con la promesa de su realización. Este ritmo tropieza –en la suspensión del aire- con la inminencia de la muerte que desalienta el impulso de la vida y genera la angustia que se resuelve en el ritmo hesicástico que viene a ser la pulsión de la palabra poética con la que se supera a la muerte. La vida se afirma en la palabra poética y promete la superación de la muerte. Este es el ritmo en el que avanza la construcción simbólica del niño poeta. Un ritmo accidentado entre el desaliento, la angustia y la pulsión desbordantes que asfixian y renuevan la vida sin cesar. Al final de su relato Cemí percibe ese ritmo en otro registro: ésta es la señal de su potestad sobre el arte poético. En la percepción y el dominio de los ritmos transcurre la infancia, ésta es su prueba de pasaje, la que ha ocupado los días y las noches de José Cemí en tanto semilla de lo que habría de ser Cemí, el poeta. Finalmente, éste es el cometido de su jornada: el señorío sobre la imagen poética que se condensa y dilata en requiebros de vacilación y fuerza tras los que asoma el contorno maleable de la vida en constante expansión y contracción.

Durante la primera infancia, el desconcierto principal que alimenta la imaginación es la conversación de los adultos. De ahí brotan las imágenes que, insufladas por la

imaginación de José Cemí, adquieren vuelo poético. La mitología familiar se teje con las historias que se cuentan en torno a la mesa. Entre ellas la anécdota genealógica remonta a la familia a un pasado inasible sugerido en la frase “la hija del Oídor”:

Otra frase que tenía como un relieve druídico, la más intocable lejanía familiar, donde los rostros se desvanecían como si los viésemos por debajo del mar, o siempre inconclusos y comenzantes, cuando se aludía a la madre de la señora Augusta, a la Abuela Cambita, doña Carmen Alate, se trazaba entonces el Ponto Euxino de la extensión familiar, y cuando se decía que era hija de un oidor de la Audiencia de Puerto Rico, era esa palabra de *oidor*, oída y saboreada por José Cemí como la clave imposible de un mundo desconocido, que recordaba el rostro en piedra, el Palazzo Capitolino, de la Emperatriz Plotina, donde la capilla rocosa que forma la nariz, al descascararse causa la impresión de un rostro egipcio de la era Dypilon, que al irle arrancando las cintas de lino va mostrando la conservación juvenil de la piel, dándonos un nuevo efecto donde el tiempo interviene como un artífice preciso, pero ciego, anulando las primeras calidades buscadas por el artista y añadiéndoles otras que serían capaces de humillar a ese mismo artista al plantear la nueva solución de un rostro en piedra que él no pudo ni siquiera entrever. (50)

En ese ambiente familiar, que Lezama llama la etapa placentaria, los parientes –sobre todo la madre y la abuela- tejen una tupida malla con el pasado común. Ellas trazan una continuidad de signos en los que se identifica los rasgos de familia y repiten, una y otra vez, anécdotas o claves familiares con las que se alude, sin tener que relatarlas, a

situaciones compartidas o escuchadas muchas veces. Estas situaciones han sido condensadas en frases funcionales por la cotidianeidad de los miembros de la familia, frases que resumen un código privado inaccesible para el que no ha sido iniciado en las anécdotas filiales que designan pertenencia dentro del clan familiar:

Desde entonces, esa frase contemplaba situaciones paradójales y en la familia reaparecía burlescamente como si saltase por las ventanas con la cara tiznada (45). “*Mama a scene in Pompei, a scene*” (45). Después, la frase tendría la burlesca precisión de subrayar y conminar a comenzar algo que tenemos que hacer por contingencia y placer, por exigencias de las horas y del paladeo. Cuando Alberto Olaya se hacía lento y parecía retroceder, en el desayuno, frente al jugo de zanahoria y toronja, más cargado del rosado insípido que del amarillo convidante, Rialta, con fingida gravedad, exclamaba, haciendo un gesto de llevarse a la boca el vaso sudado por la frigidez: *-Do you want to play the organ, Mr. Albert?*” (49).

La narración llama a estas frases “condensaciones a futuro”, condensaciones que operan como la esencia que aguarda el contacto con el exterior para expandir su profuso aroma. En este caso, el entorno familiar es el detonante y el propósito para que estas “condensaciones a futuro” difundan sus sentidos, discernibles únicamente entre los parientes. Los recuerdos repetidos y compartidos de una genealogía visitada con devoto misterio hilan una tupida malla que contiene a la familia dentro de un coto de simbolizaciones excluyentes. Este ámbito los señala como distintos y distantes de los otros, los “extraños”, en los que no se reconoce rasgos en común. Aquellos que, ajenos a

la cómoda familiaridad de una endogamia entrañable, manejan otros códigos, resultan raros, *extraños*, como califica la narración a todo aquel que no guarda relación de consanguineidad con los Cemí Olaya. Las identificaciones con los relatos de la familia condicionan el deseo de ser de Cemí e insinúan los lugares disponibles en el tablero familiar donde hay una función a la espera de su cumplimiento. Las cuadrículas dentro de tablero cambian de ocupante, pero no de función; por lo cual los relatos de familia reiteran las dinámicas preestablecidas entre las plazas simbólicas asignadas en cada generación.

En relación a la funcionalidad sistémica de las familias es interesante escuchar al propio Lezama Lima referirse a su propósito infantil por ejercer dichas funciones. En uno de los ensayos reunidos en Confluencias, Lezama alude a su vocación infantil por llenar la silueta vacía, dejada por otros antes que él; en este caso, un tío al que nunca conoció:

De niño yo quería ser el violinista, el que llegase a expresarse a trueque de enfrentarse al *fatum*. Se configuraba en mí constantemente aún a través de la muerte. Era el ausente, con lo mejor de la familia en la tenebrosa Moira, ocupaba todo el *Simpathos* familiar y me gustaba oírles relatar a mi abuela y a mi madre cómo eran sus horas de estudio y la noche de su muerte.

(420)

Esta anécdota familiar, trasladada a la ficción en Paradiso, es la sombra de Andresito Olaya, el niño violinista. Las “condensaciones a futuro” y los relatos reactivados confeccionan una malla familiar que cubre e identifica un cuerpo colectivo que se reconoce en un *nosotros*. Esta malla viene a ser lo que cohesiona a la familia en la virtualidad simbólica del *nosotros*. Cemí en tanto miembro perteneciente a esa afinidad

desde antes de su nacimiento, al crecer acata la incontestable gracia de vivir bajo su régimen. Desde ese territorio virtual se entretajan y expanden escenas de una imaginaria generosa.

### **Una familia habanera**

La familia Cemí Olaya se afianza en el nivel de las creencias o en la percepción fina de aquello que escapa a los “extraños”. Cuando Cemí le comenta a su abuela el parecido cada vez mayor que observa entre ella y su madre, en la sutileza con que existen y hablan: “parece que no buscan palabras, sino que siguiesen un punto, que es el que lo aclara todo” (393), la abuela incluye al nieto en esta cadena familiar de lucidez y evanescencia. La respuesta de la abuela le asigna a Cemí una posta en la sucesión porque, tanto la abuela como la madre y, por su intermedio, el propio Cemí aceptan en él la continuación de una línea materna que los enlaza a él, a su madre y a la abuela. Cemí, al igual que la madre y la abuela, acata un dictado que le ha sido comunicado:

Pero, mi querido nieto Cemí, tú observas todo eso en tu madre y en mí porque lo propio tuyo es captar ese ritmo de crecimiento para la naturaleza. Una lentitud muy poco frecuente, la lentitud de la naturaleza, frente a la cual tú colocas una lentitud de observación, que es también naturaleza. Gracias a Dios que esa lentitud para llevar la observación a una extensión fabulosa, está acompañada de una memoria hiperbólica. Entre muchos gestos, muchas palabras, muchos sonidos, después de que los has observado entre el sueño y la vigilia, sabes el que va a acompañar a la memoria secularmente. La visita de nuestras impresiones es de una

rapidez inasible, pero tu don de observación espera como en un teatro donde tienen que pasar, reaparecer, dejarse acariciar o mostrarse esquivas, esas impresiones que luego son ligeras como larvas, pero entonces tu memoria les da una substancia, como el lino de los comienzos, como una piedra que recogiese la imagen de la sombra del pez. Tú hablas del ritmo de crecimiento de la naturaleza, pero hay que tener mucha humildad para poder observarlo, seguirlo y reverenciarlo. En eso yo también observo que tú eres de nuestra familia, la mayoría de las personas interrumpen, favorecen el vacío, hacen exclamaciones, torpes exigencias o declaman arias fantasmales, pero tú observas ese ritmo que hace el cumplimiento de lo que desconoces, pero que, como tú dices, nos ha sido dictado como el signo principal de nuestro vivir. (393)

Esta capacidad para atrapar la inasibilidad de las impresiones parece relacionar a los Olaya no sólo entre ellos sino con seres prodigiosos como “Funes, el memorioso”. Sin embargo, el personaje de Jorge Luis Borges, que no sólo era un inmenso captador-esponja en su cama de lisiado, sino también un concienzudo enumerador de su inventario desmesurado, no alcanzó a vislumbrar la imagen poética. Irineo Funes, como Cemí, vivió asfixiado por la escasez de palabras con que designamos la inconmensurable realidad:

Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de

la acción del Quebracho. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etc. (...) Le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). (490)

Funes, al igual que Cemí, percibe el tranquilo avance de la naturaleza ya sea en su crecimiento como en su deterioro. Sin embargo, Funes, registrador mimético, incapaz de olvidar diferencias, generalizar o abstraer, muere en cuanto alcanza la mayoría de edad. A los 21 años se extingue con los pulmones congestionados. Cemí, al final de la infancia, “tropieza” para renacer poeta.

La lucidez de la imaginación, junto con la profusión verbal, son los rasgos de la familia que, pasajeros encarnan en el tío Alberto. Al ser el último hombre adulto en la familia, tras la muerte del padre y del marido de Rialta, su función en el tablero familiar vigoriza el entorno. Así lo nota la abuela: “cuando está en calma tiene una alegría que a todos nos fortalece” (191). Este espacio, al igual que el del niño violinista, queda vacante en la grilla familiar al desaparecer Alberto la misma noche en que Cemí intuye su profunda conexión con el tío. Cemí, aún niño, percibe la afinidad espiritual con el tío después de una partida de ajedrez. Alberto ha ido abriendo cada una de las piezas, conquistadas a su oponente, para recitar la sentencia enigmática que guardan los papelititos chinos insertos en las figuras de jade. Cemí escucha, embelesado por los tesoros verbales que guardan las figuras del tablero:

Cogió uno de sus caballos, y con los dedos, a modo de bambú, pareció quebrarle las patas, dividiéndole en dos, de sus entrañas sacó un papel, y le leyó la sentencia: “Vuelve el gato a la ceniza”, refiriéndose a los ataques

del caballo de Santurce, que insistía en perderse entre las picas de los peones enardecidos por un triunfo que comenzaba a flamear sus banderolas. (190)

El recuerdo de la intensidad de los mensajes herméticos y su otra cara: descubrir el vacío de donde provienen, funciona como una más de las “condensaciones a futuro” que vertebran este trayecto de la identidad simbólica de Cemí. Si bien Cemí está hechizado por las intrigantes misivas de las figuras, se fascina aún más por la infinita posibilidad de su silencio:

Cemí corrió hacia la sala, para buscar los papelitos que había leído su tío Alberto, los fue revisando con calmosa insistencia, todos estaban vacíos de escritura. Entonces fue cuando comprendió, a pesar de sus espaciadas visitas, la compañía que le daba su tío. Adivinó cómo coincidía con él la familia de la sangre y la del espíritu. Pensó que tal vez fuese justo que toda la familia estuviera pendiente de su cuidado y de su agrado. (190)

Con esta conclusión el pequeño Cemí parecería concederle razón al tío Pancho que en Ifigenia afirmaba que las mujeres en Hispanoamérica tienen dos religiones: la católica y aquella que erige un altar para uno de los hombres de la familia. El tío Alberto, más allá de su muerte, traspasa su mandato al sobrino por vía materna. La madre de Cemí, cuya función “se vislumbraba ya que Rialta ocuparía el centro del refectorio, después de la muerte de doña Augusta” (200), sabe del sino del hijo y se ocupa de su cumplimiento. Rialta conserva la memoria de sus muertos y su homenaje dictamina la transfiguración de esas sombras en los hombres de la familia. De esta manera resurgirán el violinista niño, muerto trágicamente la noche de su presentación artística; Don Andrés Olaya, el padre

parte sin dejar vacíos; el Coronel, que se fija con su ausencia en el centro de su existir; y ahora el hermano Alberto, quien atraviesa la muerte para entregar al sobrino la gracia del verbo. De todas estas sombras entregadas y conservadas por vía materna, la del Coronel se posa imperiosa en el centro de la maquinaria centrífuga que es la imaginación infantil de Cemí.

De esta manera Rialta, cuyo nombre alude al puente más antiguo que cruza el Gran Canal de Venecia, comunica dos esferas de distinto orden. Por su intermedio se enlazan las sombras del pasado familiar con las imágenes que fertilizan la imaginación del hijo<sup>17</sup>. A la manera de un bello puente, su discreta intervención se tiende al ras del caminante, que, tomado por su gracia, acepta el ineluctable tramo que cruza. De esta manera vemos a Cemí, magnetizado y devoto, reverenciar el indisputable dictamen de su madre:

La muerte de tu padre, pudo atolondrarme y destruirme, en el sentido de que me quedé sin respuesta para el resto de mí vivir, pero yo sabía que no me enfermaría, porque siempre conocí que un hecho de esa totalidad engendraría un oscuro que tendría que ser aclarado en la transfiguración que exhala la costumbre de intentar lo más difícil. La muerte de tu padre fue un hecho profundo, sé que mis hijos y yo le daremos profundidad mientras vivamos, porque me dejó soñando que alguno de nosotros daríamos testimonio al transfigurarnos para llenar esa ausencia. También yo intenté lo más difícil, desaparecer, vivir tan sólo en el hecho potencial de la vida de mis hijos. A mí ese hecho, como te decía, de la muerte de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación

será siempre la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta. Algunos impostores pensarán que yo nunca dije estas palabras, que tú las has invencionado, pero cuando tú des la respuesta por el testimonio, tú y yo sabremos que sí las dije y que las diré mientras viva y que tú las seguirás diciendo después que me haya muerto. (246)

Cuando Rialta dice que ella intentó lo más difícil al desaparecer, al no tener otro propósito en la vida que el potenciar la facultad de sus hijos, no es difícil leer en ella la renuncia a la propia libido que la abnegación materna hace. Parece ilustrar la “falencia por exceso” que el psicoanálisis señala en la maternidad. La función materna no está cumplida en su organicidad si sirve únicamente como vehículo y transmisor de la autoridad del Nombre del Padre. Es preciso, además, que la madre conserve y habilite un lugar para su deseo, un lugar que no consienta ser colmado por el hijo. La madre debe ser quien evite que el niño sature el vacío en el que se sostiene su deseo. En otras palabras, la madre es suficientemente buena, a condición de no serlo en demasía. Su designio es posible únicamente si vigila que los cuidados que prodiga al niño no la distraigan de su propio deseo como mujer. Más aún, en el caso de la madre, viuda o soltera, cuya función la realiza sin pareja, no es suficiente el ejercicio de la autoridad del Nombre del padre; es preciso que la madre continúe habilitando el cuerpo de un hombre como el lugar significativo de su deseo. Su lugar materno no sólo es puente o comunicador de la Ley del Padre sino que su maternidad debe compartir espacios con su sexualidad para permitir y habilitar la sexualización del hijo.

En este sentido es significativo el camino que remonta el proceso identitario del pequeño Cemí. Siguiendo el dictamen materno, la narración levanta un monumental homenaje verbal a la resplandeciente ausencia del Coronel y se impone el mandato de reencarnarlo: “esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración” (246). En este punto es necesario recordar la semejanza antes anotada entre las biografías de José Cemí y Tristram Shandy. El relato de sus vidas se remonta a personajes y acontecimientos previos a sus nacimientos. Siguiendo esta línea, la vida del Coronel, padre de José Cemí, se proyecta y entrelaza en la formación identitaria del hijo. La trayectoria biográfica del padre se instala en el centro de las confluencias en torno a las que Cemí gravita. Cemí inscribe en el presente de su destino la subjetividad paterna que emana de la biografía del Coronel incluida en la narración como peldaño forzoso sobre el que debe ascender. También es oportuno señalar la reiteración onomástica en el Coronel José Eugenio Cemí, y su hijo José Cemí, que coincide en los destinos entrecruzados de otras filiaciones familiares como la de los Buendía en Cien Años de Soledad (1967).

### **Por entre los pliegues que traspone el deseo**

José Eugenio –el futuro Coronel y padre de José Cemí– al igual que Ernesto de Los ríos profundos, despierta al erotismo en los patios contiguos a los baños de su colegio. Ernesto proyectaba su deseo en el deseo adolescente de los otros, con lo cual eludía el protagonismo del cuerpo y tan sólo se inquietaba por la torpe perturbación de sus compañeros. En un operativo semejante, en cuanto estrategia de interposiciones entre

deseo y cuerpo, José Eugenio atesora una fantasía sensorial “incorpórea” que le sirve en la vida adulta para despertar el “aguijonazo de lo sexual” frente a un cuerpo presente. En su fantasía rememora, a manera de cortina de fondo, el estallido del agua sobre los cuerpos en las duchas escolares: “tratando de despedazar el recuerdo del cuerpo adolescente que había bruñado” (92). Este recuerdo se origina en la escena del refectorio desde donde se escucha el correr de las duchas contiguas. El cura rector se ha apostado en el centro del refectorio y lanza barras de pan a los pupilos, obligándolos así, a concentrar sus sentidos en la tensa espera de su descarga. Siguiendo la parábola que dibuja el pan en su vuelo hacia la cara de los comensales distraídos, el deseo de José Eugenio Cemí vuela hacia esa escena lejana en la que sus sentidos, alertados por el deseo incorpóreo, tensionaban sus reacciones adolescentes, evitando así el contacto con la inmediatez del cuerpo:

El reencuentro del sentido de las mezclas en el gusto, y de los cuerpos, escondidos primero en las grutas goteantes, ocultos también en el propio rumor del agua, engendrarían en José Eugenio una especie de impresión palpatoria, que en los cuerpos viene a reemplazar a la impresión visual. El hecho de mezclar en el gusto una especie cualquiera, quedaría para él como una infinita sexualidad engendrada por la memoria de un tacto imposible, que a ciegas reconstruía los cuerpos en la lejanía y en el rumor de las cascadas filtradas por los muros de una cárcel. Necesitaba enceguecerse, reconstruir el salto de los cuerpos en la cascada de medianoche, para sentir el aguijonazo de lo sexual, mientras la gracia del acecho, de una sexualidad visible inmediata, lo llevaba a una espera sin

posibilidad de ser surcada, infinita, donde la siempre presencia de un objeto era una traición intolerable, ofusadora, que lo hacía aullar como las bestias que buscan la carroña nocturna en su evaporación. (94)

En esta fantasía sonora del agua cayendo sobre la desnudez de los gimnastas hay el mismo anhelo incorpóreo que hace a Ernesto de Los ríos profundos languidecer a través del deseo ajeno: “Cuando volvía del patio oscuro me perseguía la expresión de algunos de ellos; la voz angustiada, sofocada y candente con que se quejaban o aullaban triunfalmente” (66).

La voluntad de evanescencia obra como intermediaria o desvío frente a la apelación directa del cuerpo que, tras un velo interpuesto, sutaliza la urgente torpeza de la sexualidad adolescente. En estas evocaciones en torno al deseo de los otros se repite la imagen del perro que aúlla en la cercanía de la vaporosa emanación del deseo. Mientras los adolescentes en Los ríos profundos emiten su triunfo sexual con el aullido que perturba a Ernesto, testigo pasivo de su victoria; a José Eugenio la impertinencia de otro cuerpo lo frustra al extremo de proclamar su fracaso en el aullido: “la siempre presencia de un objeto era una traición intolerable, ofusadora, que lo hacía aullar como las bestias que buscan la carroña nocturna en su evaporación” (94). Siguiendo esta línea del deseo relegado se revelan otros personajes en los que se refleja el pequeño José Cemí. Finalmente, éste es el motivo por el que otros personajes están insertos en la novela. El joven Cemí ya ha salido del círculo familiar o “placentario”, como lo ha llamado Lezama, para encontrar en la universidad otras afinidades del espíritu. Ya Cemí reconocía que hay dos clases de filiación: “la familia de sangre y la del espíritu” (190). En esta última se instala la tríada de amigos compuesta por Foción, Fronesis y Cemí. En la afinidad y

fusión de los tres adolescentes, así como en las sombras sucesivas de los muertos de la familia, se opera la confluencia identitaria cuyo vórtice es la identidad simbólica del poeta. Entre los adolescente las refracciones de sus diferencias trazan las aristas del triangulo identitario en el que los amigos buscan correspondencias. El conflicto amoroso de Fronesis reitera la dificultad de José Eugenio y contiene por un momento a la tríada de amigos. En su encuentro sexual con Lucía, Fronesis tiene que anteponer una camiseta a la que le ha hecho un hueco para posibilitar la penetración:

La presencia a su lado del cuerpo de Lucía parecía que obturaba sus sentidos. No lograba alejarla, convertirla en imagen, para que pudiese circular más libremente por sus centros nerviosos. Entonces, Fronesis cogió su camiseta asfixiada casi bajo la balumba de toda su ropa, y la puso a navegar en el río de la imagen. Le pidió a Lucía sus tijeras. Del espaldar de la camiseta cortó una circunferencia, y en el centro cortó otro agujero del tramo del canal penetrante de la vulva. Tapó el sexo con la lana circulizada. Ya al final de toda esa labor como de sastre submarino, había logrado alejar el cuerpo de la momentánea enemiga y se sentía recorrido por una comezón que se iba trocando en un cornejón, para darle a ese momento una expresión de voluptuosidad verbal. Cuando precisó que el agujero de la lana cubría el círculo por el que se entraba al río de la fémina, el gallo de Eros anunció el alba de su aguijón posesivo. (308)

La necesidad de mediación imaginaria, tanto en el caso de José Eugenio, quien tiene que “reconstruir el salto de los cuerpos en la cascada de medianoche, para sentir el aguijónazo de lo sexual”; como en el de Fronesis, quien debe obviar el umbral de la gruta femenina,

aislar el cuerpo de Lucía, “alejara, convertirla en imagen” para poder penetrarla, dicen algo fundamental sobre su relación con el cuerpo femenino.

La simbología advierte del isomorfismo que guarda la genitalidad femenina con la gruta o la caverna. Los símbolos de la caverna y la gruta emplazan rasgos negativos de humedad, subsuelo y sepultura que, aún luego de ser revertidos por la conciencia, conservan cierta ambivalencia en la valoración de gruta y refugio o albergue primigenio. De esta manera la penetración en la genitalidad femenina, en la primera formulación, convoca al temor sagrado. El concepto de temor sagrado debate dos opuestos en su interior: si bien asigna el estatuto de sacro a un cuerpo u objeto existente, no aleja la inquietud y angustia que su proximidad provoca. Esta dualidad se origina en la lucha entre lo sagrado y lo impuro; de ahí la peligrosidad y la prohibición inscrita en el tabú. El concepto de tabú entraña, pues, una idea de reserva ya que, en efecto, el tabú se manifiesta esencialmente en prohibiciones y restricciones. Tabú y temor sagrado en la gramática freudiana vienen a ser sinónimos. El fundamento de la interdicción totémica consiste en la *imposibilidad* de un cuerpo, ya sea la ingestión del animal totémico o el contacto sexual entre los miembros del propio clan. Aquel que viola la prohibición pasa a ser contagioso y, lleva sobre su cuerpo la marca de la interdicción quebrantada y, por ende, debe ser evitado como si fuera el origen de la prohibición.

A pesar de la resistencia del autor a toda explicación que, por vía psicoanalítica, quisiera desentrañar su poética, es interesante empatar los apuros de Fronesis para penetrar a su pareja con una entrada de Lezama en su Diario, el 7 de agosto del 44: “El complejo de castración nace del temor de ser devorado por la hembra durante el coito es decir, también el temor a la vagina dentada” (75). ¿Es posible que el autor de Paradiso se

concediese esta aproximación a la teoría freudiana atendiendo a alguna necesidad de racionalizar sus fobias? De todas maneras es oportuno añadir la formulación posterior a la imagen terrorífica de la vagina dentada. Según Lacan, la vagina guarda un peligro supletorio, en cuanto la angustia reside en lo que el sujeto supone que la gruta femenina guarda en su profundidad. Para el fóbico cabe la posibilidad terrorífica de que la vagina, en tanto gruta, albergue en su interior el falo hostil, el falo paterno. El falo fantasmático, y por ende siempre presente, ha sido absorbido por la madre y ahora es la madre quien detenta la potencia verdadera.

Rialta inunda su ámbito deseante con los cuidados que dirige a los hijos y cultiva su libido en una relación incorpórea e intensa con la imagen. Su figura se tiende como eslabón y puente con el que se aproxima y toca al hijo, constructor de imágenes. Bajo una apariencia sublimada en la que, por medio del lenguaje y la metáfora encadenada, se ha distanciado y desactivado toda reminiscencia del cuerpo deseante o deseado, el texto la recuerda con el oxímoron de *casta Venus* el día de su boda. Hay que anotar que no se refiere a la virginidad de la novia, que bien podría argüirse, sino a la continencia – castidad- del poder sexual y erótico de la romana Afrodita:

Lucía Rialta espléndidamente sus veinte años y al enfrentarse con su destino ostentaba sonriente el tranquilo rielar de la casta Venus. Siempre a los familiares y a los extraños, les causaría esa impresión como de caminar sobre las aguas. De quien en los peligros, oye una voz que le avisa del buen término de sus designios. Comenzaba un extenso trezado laberíntico, del cual durante cincuenta años, sería el centro, la justificación y la fertilidad. (132)

Del trenzado al que se refiere la descripción no es posible soltarse, y aquél es tan apretado que la metáfora paterna no cabe por entre sus intersticios. La joven viudez de Rialta hará posible el oxímoron prematuro de la *casta Venus*. El entusiasmo juvenil, gozoso de la compañía del esposo, se transfiere todo hacia el cuidado de sus hijos. La fuerza deseante de su lozanía hace que su viudez prematura adquiera un poder irreductible sobre el hijo. Se hace oportuno recordar que la metáfora paterna, con la que Lacan transpuso el Edipo freudiano, no implica únicamente que la ley del Padre, su nombre, sujete el deseo de la Madre; sino que además la metáfora paterna prescribe la dirección del deseo que regula. En este caso, la metáfora paterna sujeta el deseo materno para que el objeto niño no lo sea todo para el sujeto materno. Hay en la metáfora paterna una condición de no-todo que obliga al deseo de la madre a diferir su respuesta. Para que esta condición se cumpla es necesario que el deseo de la madre sea convocado por un hombre, por lo tanto, es preciso que la metáfora paterna esté encarnada en un hombre.

A la muerte del Coronel, Rialta dirige toda su inversión libidinal hacia la construcción de un “nosotros” en cuyo centro está la efigie ausente del padre. El pasado familiar, el presente y el futuro se tejen en derredor de esa figura central en donde convergen las ramas de las dos familias. Desde ahí se desprende el mandato materno para el hijo poeta que, distinguido por su amor, acepta el desafío de “el obscuro que tendría que ser aclarado en la transfiguración que exhala la costumbre de intentar lo más difícil” (248). Intentará la transfiguración, de la palabra en la imagen, hasta lograr la resurrección de la silueta ausente. La madre transmite su mandato al joven Cemí quien, a su vez, también ensaya una inversión libidinal en el acatamiento obsesivo de las coordenadas que definen el “nosotros”.

Rialta, quien ha sido puente y pasaje para su hijo, también condiciona la fugaz, pero intensa, relación entre padre e hijo. La angustiada ternura de la madre por la enfermedad del niño ha incitado el rigor con que el padre ensaya posibles curaciones. La excesiva aprehensión materna exaspera al Coronel y provoca su impaciencia, que enseguida intenta contrarrestar al consolar los temores que su intervención ocasiona en el niño. Esto se hace evidente en el sueño que Cemí tiene luego de que el padre lo ha sometido a una inmersión helada, provocándole fiebre y pesadillas. Tras el intento brutal de curación polar, la escena termina con el sueño afiebrado que sólo la imagen materna, restituidora de armonía, calma: “Rialta penetró en el baño con la confianza de que iba a enmendar los yerros de su esposo” (143). El desorbitado relato onírico recuerda a unos enanos en medio de una escena que se acerca a la historia de Blanca Nieves y sus pequeños consortes en una atmósfera invernal<sup>18</sup>. Ya en el frígido paisaje, ajeno al entorno tropical de Cemí, se nota uno de los desvíos con que la censura consciente busca despistar:

Su padre no estaba ahora a su lado, sumergiéndolo en los improvisados témpanos de la bañera, sino era su madre la que, mientras él permanecía de pie, como en un bautizo, lanzaba sobre su cabeza agua tibia, aromática, de los más diversos colores. Los enanos pasaban después muy silenciosos al refectorio donde la maliciosa sutileza de las luces de las lámparas, saltaba en sus chaquetillas rojas, trazando dagas, sierpes rapidísimas. Se iban sentando en sitios prefijados, que ellos descifraban con naturalidad, como si le hubiesen soplado número de recta interpretación. Su júbilo marcaba su apetito; sus lentitudes excesivas, su ceremonial subrayado y

grotesco, aclaraban su presencia de extraños brotes en las profundidades del sueño. En cada uno de los platos aparecía un pescado con el rostro agrandado y corroído por el principio del sueño. La faz de esos pescados multánimes, repetía siempre el mismo rostro, Rialta, tutelando sus oscuridades y desfallecimientos, mitigando las groserías y agresividades de los demás, no con gestos destemplados, sino corriendo a ponerse a su lado y produciendo un ámbito donde su respiración parecía zafar sus cordeles, evaporándose de una sangre desde ese momento tranquilamente eficaz, armoniosa en su irradiación para el mundo exterior. Si adoptamos una perspectiva tangencial al refectorio y nos recogemos en cuclillas, los platos ascienden, como si estuviesen calzados en las paredes, haciendo más visible la dominación del rostro, como en esos retablos, donde con sutileza de matices que cuesta trabajo perseguir, todas las figuras remedan el rostro mariano. (145)

La riquísima elaboración onírica del pequeño Cemí señala en dirección de la *marianización* de la madre. Es necesario señalar que Lezama, en más de una ocasión, se sorprendió de que lo consideraran poeta hermético, cuándo él sostenía que sus textos se abrían con total transparencia. En principio, es claro el contraste entre el agua gélida en la que lo sumerge el padre y el tibio renacer en el agua bautismal con que lo reconforta la madre al inicio del sueño. La figura de Rialta se interpone y aleja los témpanos del padre y conjura todo vestigio de su tormento. La luz maliciosa con la que entran al refectorio los hombrecitos –réplicas múltiples del pequeño Cemí– recuerdan la escena del refectorio en la que José Eugenio, padre del pequeño Cemí, aguardaba el pan de cada día con los

sentidos tensionados por la contigüidad de los cuerpos desnudos en las duchas escolares. Alude también al pecado y la culpa que germina en el corazón del hijo. Oscuridades que a su vez se disipan ante la nutricia imagen de Rialta en los platos. En principio la imagen de ésta se ofrece en el lugar de ingestión para luego ascender a los cuadros donde ocupa un sitio propicio a la devoción. Su imagen mariana acude rauda para disipar las “oscuridades y desfallecimientos” (145) del desdoblado Cemí. Con ello logra no sólo “mitigar las groserías” de la carne sino que ella misma, transfigurada, trasciende su cuerpo “evaporándose de una sangre desde ese momento tranquilamente eficaz, armoniosa en su irradiación para el mundo exterior” (145), para elevarse en imagen mariana<sup>19</sup>. Al revocar el tormento paterno, Rialta no sólo enmienda los errores del padre, sino que también fija su figura intercesora como pasaje obligatorio entre padre e hijo.

Una y otra vez asistimos a la virtualidad simbólica del “nosotros” que gira en derredor de un padre que, no sólo ya no está, sino que, por la insalvable mediación materna, nunca estuvo directamente con el hijo. Esta virtualidad simbólica, en el nivel de las creencias en torno a las que se construye la noción del *nosotros* familiar, no puede ser jamás actualizada. Su actualización o pretendida demostración atentaría contra el fundamento de esa creencia al develar el vacío alrededor del que gira la dinámica fantasmática entre madre e hijo. No así la figura y funcionalidad materna cuya efectividad se ha demostrado hasta aquí y de la que se deriva, tras el pasaje obligado de la relación con la madre, la figura y función de padre. La virtualidad simbólica de la autoridad del padre, su poder o, aún más, su potencial violencia, se insinúa en el recuerdo infantil emitido desde el lugar comprometido del “nosotros”. La actualización del poder

paterno tampoco se actualiza porque revelaría la herida infantil subsumida en el recuerdo de la discriminación y el rechazo.

### **La caca del huérfano**

Las historias que, una y otra vez, se cuentan en torno a la mesa familiar se reiteran en aras de la creación de una comunidad de creencias, de códigos comunes y sobre todo de la creación de un sentimiento de pertenencia. Las creencias funcionan en cuanto son grupales: creemos porque los otros creen o pretendemos creer para sostener y sostenernos, junto a los otros, en comunidad. El ejemplo más anodino sería el de las fiestas tradicionales que en sociedades urbanas han perdido su ritualidad mágica, pero reinstauran un sentido de comunidad. Así también estas creencias funcionan como un algo que resalta un *nosotros* a diferencia de los *extraños* que no guardan los mismos preceptos. Estas creencias no requieren de actualización o demostración de veracidad para funcionar. Justamente, en tanto mitología, ya sea mágica o funcional, la creencia es necesaria como trasfondo potencial, sin posibilidad de actualización.

A la manera en la que los soldados de un regimiento construyen identificaciones grupales al entonar estribillos que marcan el paso del pelotón en su trotar, la mitología familiar a veces introduce un elemento mínimamente grotesco en sus narrativas. Ofrece un indicio apenas incongruente que funciona a la manera de cabo suelto, como la falla por la que se podría correr el tejido que cohesionan las creencias. A modo de contrapunto – cómico o brutal- la disonancia reafirma el estatuto trascendente de su pertenencia. Ésta es la destemplanza que resuena en la grosería que la apolínea abuela, doña Augusta, la matriarca ejemplar del clan, deja escapar en la historia de *la caca del huérfano*:

Pero donde su reposada sabiduría paremiológica alcanzaba celeste sin zureo de mosca, era en el refrán que volcaba sobre unos vecinitos de la esquina. Allí estaba como recogida de la casa una flacucha de doce años, aunque su sonrisa entreabría río creciente y matinal y su mirada atraía y rimaba. Cualquier familiar le endilgaba malas notas, pereza, gracias fofas, cuentos torpes. Doña Augusta afirmaba milenaria, llorosa casi: la caca del huérfano hiede más. ¿Lo había ella oído como refrán? Era uno de esos rezumos que cada familia obtiene como una fulguración graciosa y sabia. Sin un repaso excesivamente sudoroso, jamás logró encontrarlo fijado en los refraneros. Lo cierto es que se lo había oído a su padre sevillano, sutil como todo español para la situación de realidad y llanto, que al aplicarlo ella, ya muy adentrada en la bondad criolla, lo llevaba a la ocasión de malicia tierna, de situación desolada salvada como por la aparición mágica de la pequeña cola de un perro querendón. La caca del huérfano hiede más: cuando lo había oído en su niñez, le producía risa ver en boca de su abuela la palabra pícara. (150)

Cemí entrevé en el refrán de la historia su natural condición de niño huérfano. La aguzada sensibilidad del niño percibe el desasimiento irreversible que su acezante respiración ocasiona en el padre. La pequeñez y debilidad del hijo, en claro contraste con la fuerza viril de los Cemí, incita el repudio, difícilmente contenido por el Coronel. Además está el enlace privativo con el que la madre y el niño eluden y borran la figura paterna.

Al rastrear la genealogía de Cemí, la novela detalla la unión de las familias Olaya y Cemí y registra en su confluencia el origen de la imagen como potencialidad poética. Así también sugiere, sutilizada detrás de la profusión elaborada del relato de infancia, una tristeza conmovida por la desigualdad de las fuerzas que se enfrentan en la dinámica entre la potencia viril del padre y la endeble y disneica condición del hijo. Uno tras otro se suceden los episodios violentos entre padre e hijo, atenuados por los arranques de ternura culposa del adulto. En ellos se entrevé las sutiles líneas que sugieren la intolerancia y crueldad del Coronel. El padre ingeniero y militar -oficios ambos que denotan un afán positivista por controlar la realidad- no logra ver en su hijo la sutileza poética recién brotada, ni puede ver en su figura, más allá de su enfermedad, la confluencia feliz de las potencialidades de los Cemí y Olaya.

La diversidad de nombres con los que la narración señala al padre alude a su mutable condición, que varía según las dinámicas que establece con el entorno. Durante los años de crecimiento ingresa en la novela con su nombre completo: José Eugenio Cemí o con su nombre de pila, José Eugenio. En situaciones de jerarquía militar o familiar se habla del Coronel para resaltar su jerarquía. Más aún, para enfatizar su vocación de mando, en ocasiones opresiva, se lo llama el Jefe. Estos epítetos exaltan su autoridad y admiten su dominio. Esta es la posición que el padre busca proteger y ve amenazada, paradójicamente, por la debilidad del hijo. La condición superior del Coronel, que requiere demostración y audiencia, se ofrece como antecedente en una escena, anterior a la dinámica de medición de fuerzas padre-hijo. En esta escena también se insinúa la inesperada victoria del débil. Demetrio, un hermano menor de Doña Augusta, que no tiene oficio conocido ni aspiración de tenerlo, visita la casa familiar cuando está cesante y

la familia disimula su descrédito. José Eugenio –quien aún no es Coronel- ensaya sus armas con el aterrorizado Demetrio en el incidente sangriento que no tiene consecuencias, más allá de retratar la fisonomía creciente de un *Jefe*:

José Eugenio, ceñida la careta de esgrima, avanzaba a pasos medidos, gritaba, cogía uno de los rifles para apuntar a Demetrio, cambiaba el sable en el aire o hacia esgrima de bayoneta, gritando: cuidado, peligro, quítate rápido. Se divertía mucho viendo el rostro de Demetrio amoratado por el miedo, perplejo de terror. (...) Apuntó a la cara de Demetrio, creyendo el rifle sin balas, y disparó, la detonación sumó en un *panneu* terrífico a Rialta y a la señora Augusta. Demetrio ahora indiferente, muy señorial, parecía con un desdén invisible no subrayar la descarga mal dirigida. Por el contrario, parecía burlarse de la cara de José Eugenio, perplejo amoratado en su asombro mayestático, creyendo que Demetrio se mantenía en pie mientras agonizaba. Su terror parecía superar a las figuras anteriormente aludidas del fresco terrible. Se adelantó hacia Demetrio, con gesto de imploración, rogándole que continuase viviendo en nuestro planeta. El eco de la detonación rodando por las piezas de la casa, ceñido de una máscara burlesca, ladeando la boca, inauguraba un cañuto de agua lanzado sobre la frente frígida y sudorosa del burlador burlado. (137)

Con esta presentación del futuro Coronel, quien se divertía mucho viendo el terror que su juego provocaba en otro más débil y vulnerable que él, el capítulo avanza hacia los episodios en que se descubre la dinámica desigual entre padre e hijo. Insatisfecho con su

hijo, José Eugenio, en dominio de su juventud viril, literalmente se “bebe los vientos” en contraste con la flaccidez del pequeño Cemí, única semilla que dejará de su nombre:

José Eugenio expansionaba su pecho de treinta años, parecía que se fumaba la brisa marina, dilatava las narices, tragaba una épica cantidad de oxígeno, y luego lo iba lanzando por la boca en lentas humaredas. La tranquilidad y el ingenuo color de las aguas, le despertaba un orgullo gritón, natural y salvaje. Pero enfrente veía a su hijo de cinco años, flacucho, con el costillar visible, jadeando cuando la brisa arreciaba, hasta hacerlo temblar con disimulo, pues miraba a su padre con astucia, para fingirle la normalidad de su respiración. (137) (el subrayado es mío)

José Eugenio se aleja de su nombre de pila conforme la narración lo va rodeando de subalternos. Primero ha sido el primo de Doña Augusta, ahora el pequeño y deleznable José Cemí. El que fuera José Eugenio irá asciende al epíteto de “el Coronel” para más tarde reconocerse en el genérico y solitario título de “el Jefe”. Encumbrado en su autoridad, José Eugenio parece buscar refugio de la iniquidad contagiosa de los débiles. La narración borra la coincidencia del nombre con el hijo y encumbra al padre en un pedestal inalcanzable. Esta es una de las últimas escenas en que José Eugenio, expuesto a la intimidad onomástica con el hijo, lo sufre como un estorbo a la alegría pletórica de salud y fuerza que, hasta ese momento, disfrutaba. La actitud apocada y tímida del niño ilustra la distancia y simulación que la jerarquía impone en la relación con el padre. José Eugenio respira con viril amplitud el aire lozano que su figura irradia, hasta que mira al niño y aquí la celebración de su maravillosa salud parece detenerse abruptamente. El padre goza de sí mismo y del mundo en derredor, **pero** ve a su hijo y este adversativo

parece desinflar el expansivo orgullo del jefe, al extremo del desaliento. Ensombrecida así la radiante alegría que exudaba, el futuro Coronel observa a su enclenque hijo que se le ofrece bajo la catadura de un perro castigado en demasía: el costillar visible, temblando por debilidad y miedo, y fingiendo apego para ser aceptado. En esta misma escena habla de su hijo como si estuviera ausente:

Fíjate que él no respira igual que tú” (138), le dice a otro niño con quien pasean en bote. El niño, humillado por la torpeza del padre, toma distancia: “José Cemí se hizo el que no oía. Sumergía una de sus manos en el agua fría. Se la secaba en la trusa hirviendo, que despedía un humillo humilde, como avergonzada. (138)

El padre, impaciente ante la fragilidad del hijo, pretende expulsar los miedos de éste ¿o alejar su propia animadversión?: improvisa ahí mismo una primera lección de natación. En esta prueba le ofrece al niño la temporal sujeción de su dedo índice que retira luego para probar su suficiencia. Durante este ejercicio de valor el padre entrega y luego retira el apoyo de su índice, con lo que se hace clara alusión a la virilidad fálica que debe desarrollar el niño. Abandonado a su propia fuerza, éste defrauda estrepitosamente las esperanzas del padre:

-Ya se te quitó el miedo, ahora aprenderás sólo –dijo. El Coronel retiró su índice, al mismo tiempo que se formaba un pequeño remolino. Durante tres o cuatro minutos desapareció el pequeño cuerpo de Cemí. El marinero que en el puente del Yacht, vigilaba la suerte de los nadadores, se lanzó al agua. Y mientras el Coronel se lanzaba también, para rescatar a su hijo, el marinero llegó primero, tomó el cuerpo hundido de José Cemí, lo depositó

en la canoa, mientras el Coronel remaba hacia la orilla con el cuerpo desmayado de su hijo. (138)

En esta escena se alude a la inmersión en aguas claras en su función de purificación derivada de la tradición bautismal. Con el sumergimiento ritual del niño, el padre intenta expulsar un miedo atávico que mancha su estirpe y su orgullo no concibe. Con un sólo gesto quiere mutilar los rasgos de extrema fragilidad que le resultan inaceptables en un vástago suyo. El designio que persigue el padre con este ejercicio pretende asfixiar para siempre los rasgos feminoides, peligrosos, por incontrolables, que abomina en su hijo. Anhela ver surgir de la aguas un nuevo hijo, uno que reclame, con energía, el derecho a la virilidad y la fuerza heredadas.

A renglón seguido se inscribe el recuerdo de la predilección paterna por Violante, la hermana mayor y saludable. Preferencia apenas disimulada que no pasa desapercibida por el pequeño Cemí. La delicadeza del único hijo varón humilla al Coronel porque ensombrece su radiante figura de poder y salud ante sus hombres:

Llevaba la mayor de sus hijas, Violante, que era la hija por la que mostraba, cuando no vigilaba sus afectos, más atenciones y ternuras. Lo acompañaba también su otro hijo, José Cemí, a quien el fuerte aire salitrero comenzaba a hacer gemir el árbol bronquial. Se observaba sin disimulo que eso molestaba a su padre, que quería mostrar a los demás oficiales sus hijos fuertes, decididos, alegres. ¿Acaso no era para la soldadesca la enfermedad una debilidad, un gemido? (...) Se veía que a José Eugenio Cemí le molestaba mostrar a su hijo con el asma que lo sofocaba. Quería evitar la vulgaridad tragicómica, de que comenzaran a

darle recetas, pócimas y yerbajos. Que mostrasen jubilosos al familiar, que como una momia de oro, exhumarían para halagar al Jefe y disminuir su potencial molestia. (139)

Cemí con su alveolar percepción de la atmósfera inhala la incómoda molestia que suscita en el padre. Sabe que su enfermedad –condición sustancial de su ser- avergüenza al padre, lo humilla frente a los otros y lo hace, por supuesto sin admitírselo, odioso ante sus ojos. En esa misma ocasión el padre, ante el foso del Morro, advierte a sus hijos:

Por ahí tiraban a los prisioneros, en la época de España –dijo el Jefe para asustar a sus hijos, pues al mismo tiempo que lo decía subrayaba sonriente el asombro en la cara de sus hijos. Muchos años más tarde, supo que por ese boquerón siempre se había lanzado la basura. (139)

El juego temporal de este episodio “Muchos años más tarde, supo” traza una bóveda que cubre el pasado de los hechos, lo que dijo el Jefe a sus hijos, y la devaluación futura de su fábula. Este arco temporal abierto al futuro es el mismo recurso que abre episodios en Cien Años de Soledad que terminan por morderse la cola<sup>20</sup>: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el Coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”. Sin embargo, hay una diferencia sustancial en las lecciones que deja el padre. Mientras José Arcadio Buendía siembra el asombro y la curiosidad en sus hijos; el Coronel José Eugenio Cemí les inculca el miedo. De igual manera Paradiso abre episodios que se enroscan en sí mismos, como éste en el que el pequeño Cemí revisa su relación con el padre. Muchos años después, José Cemí, al recordar sus tormentos, había de comprender la innecesaria crueldad de su padre. El inexplicable sentido del humor del padre perturbó sus sueños a

los cinco años. El Coronel parece inscribirse en la ralea de adultos que, como la Vicenta en Balún Canán, disfrutan de sembrar terrores en la sensibilidad infantil, interviniendo de manera abusiva en la imaginación del niño. La burla del padre resuena en las pesadillas que acosan a José Cemí. La cercanía de estos terrores se revela en el uso inusual de la primera persona:

Motivo para sustentar muchos años de pesadillas: ya traspongo los barrotes que resguardan el túnel, que termina en las cuevas submarinas, me araña, me sangro, al fin encuentro una roca saliente donde encajo mis uñas, que crecen por instantes para salvarme. Desde la puerta del boquete, empiezan los carceleros a introducir largas varas con tridentes, entonces llega el perdón y el despertar. O no encuentro la piedrecilla y ruedo por el túnel hasta el chapuzón, pero los tiburones dormidos flotan ininterrumpidos en el aceite de sus músculos abandonados a la marea alta y a la flacidez. En la medianoche, una pequeña embarcación comienza a remar hacia Cemí. Sonríen y acercan la lámpara a su cara, lo reconocen y comienzan a secarle con una pañoleta olorosa a escamas resacas y pancreatina de camarones. (139)

La inusual conjugación en primera persona señala la apropiación de un deseo realizado, aún en la variante que anhela ver impedida su realización. Cemí ha logrado colarse clandestinamente por un túnel prohibido que desemboca en una gruta en la que quisiera permanecer, pero la insuficiente erección de sus uñas no le ayuda a consolidarse en la anhelada solidez de la roca. Sus intentos son repelidos por los guardianes de la gruta que salen a su encuentro con varas afiladas y con las que amenazan traspasarle, pero

“entonces llega el perdón y el despertar” (138). Aquí cabe indagar en la naturaleza de la incursión y el castigo que esta pesadilla escenifica. ¿Qué tesoro resguardan tan celosamente los barrotes y los carceleros y qué apetito ilícito lleva al soñante a arriesgar ser trinchado –despedazado- en su empeño? A su vez ¿qué trae el perdón y el despertar? Esta pesadilla ilustra la fantasía infantil de colarse subrepticamente en el cuerpo materno, representado por la gruta, a la que pretende ingresar el soñante, sorteando la vigilancia paterna. En la inadecuación de sus uñas para adherirse en la piedra saliente se reelabora la escena en la que su incapacidad natatoria, o viril en los términos paternos, no se adhiere al índice que el padre marca como meta. Los largos tridentes que salen a su encuentro ilustran con eficacia la antes mencionada formulación lacaniana sobre el terror a la vagina dentada. El terror reside en el contenido de la vagina, lo que puede aguardar en su interior.

La segunda versión de la pesadilla, que se relata en tercera persona, se resuelve con un desenlace más reconfortante. El durmiente no parece angustiado al no hallar la piedra, símbolo de su virilidad, y se abandona hasta caer al agua en la que sobrenadan escuálidos ahítos de basura. El atributo aterrador del tiburón es su capacidad indiscriminada de engullir todo cuerpo. En la anécdota que suscita el sueño, los escuálidos procesan “babilónicos banquetes de sus detritus” (139). Los salvajes engullidores que “flotan ininterrumpidos en el aceite de sus músculos abandonados” (139) repugnan al durmiente por la contigua inminencia de su viscosidad. De la misma manera que una mancha de aceite termina por impregnarse en los cuerpos vecinos, su grasienta lubricidad amenaza contagiarlo en su abyección. De este peligro es rescatado por alguien que en “una pequeña embarcación comienza a remar hacia Cemí. Sonríen y

acercan la lámpara a su cara” (139). Nuevamente es la madre representada en la sedante embarcación quien lo redime. La lectura utilitaria de las herramientas del hombre sostiene que en la barca se funden las funciones de transporte, traslado y morada. En esta última acepción, la barca viene a ser el extremo emblemático de la intimidad de la casa. Esta albergue flotante en medio de la adversidad representa, más que nunca, un amparo interior de un afuera amenazante. Si la nave se vuelve morada, sostiene Durand, la barca, más humildemente, se convierte en cuna. Más aún, una barca que nos rescata en la medianoche ofrece el consuelo de los brazos maternos que nos mecen y acunan. Una vez más, como en el sueño de los enanos y el pez, la madre ha venido al rescate “tutelando sus oscuridades y desfallecimientos, mitigando las groserías y agresividades de los demás, no con gestos destemplados, sino corriendo a ponerse a su lado” (145). Así como en la pesadilla antes referida, en la que la representación materna lo apartaba de los destellos de los enanos, aquí, la barca morada-madre lo extrae de las aguas oscuras y aceitosas en las que sobrenadaba junto con repulsivos tiburones.

Siguiendo con el contraste que el relato marca entre los cuidados maternos y la insinuada crueldad del padre, esta escena detalla las soluciones que se ofrecen a los tormentos nocturnos del pequeño Cemí. Cuando Rialta pretende traspasar su preocupación al padre, éste pone en efecto sus peculiares métodos con los que pretende desactivar la excesiva sensibilidad del niño:

Rialta pasaba la noticia (las pesadillas) para que se ocupase en descifrarlas, al Coronel que se reía, la convertía en burlas, para no hacer acopio de laberintos, como después desdichadamente, harían los padres con los hijos, convirtiendo una etapa en un sistema y llevando aquellos

presuntos Edipos de bolsillo a enfrentarse con la cara pecosa del siquiatra y comenzando allí realmente la danza decapitada de horribles complejos. Se limitaba, cuando José Cemí despertaba al romper el alba húmeda que le había estropeado el historiado bronquio, a esconderse detrás de alguna puerta y con voz fingidamente cavernosa, levantaba una salmodia funeral: Cuando nosotros estábamos vivos, Andábamos por ese camino, Y ahora que estamos muertos, Andamos por este otro.

Tilín, tilán

Míralo detrás de Bolán.

Aunque Cemí reconocía de inmediato la voz de su padre, le asustaba ese disfraz de muerto. Le aterrorizaba que su padre jugara una burla donde él era el muerto. Le quedaban aún la vibración anchurosa de la carcajada de su padre, y se le hacía muy extraño aquel disfraz de muerto. Pensaba en la muerte, en el cuerpo deshecho en remolinos de polvo, la extensión cerosa del rostro viviente, pulido de Santa Flora, y sentía la carcajada de su padre.

(155)

En el pasmo infantil se cruzan el relato que hace su abuela de la exhumación del bisabuelo desaparecido, volátil ante los deudos; y la imagen de la momia de Santa Flora en su casco de cera, visitada también con la abuela. La displicencia del narrador por la hermenéutica del psicoanálisis parece anticiparse a negar el impacto de estas imágenes que constituyen al pequeño Cemí. Su advertencia directa parece dictar una prohibición

de lectura que se leería así: “no acercarse con instrumental freudiano”. Este rechazo se hace eco de la risa con la que el Jefe pretende borrar los terrores del niño asmático. Con el propósito de demostrar las habilidades de su hija en el agua, el Jefe lanza a la niña a una poza oscura y profunda. Tras el dramático rescate, con varas y tridentes, el pequeño Cemí, impresionado por la escena, tiene un ataque asmático. Nuevamente el padre ofrece sus drásticos métodos para la curación:

Pero yo creo que el reposo del agua le haría mucho bien. Algo que lo hiciese bruscamente remansarse, un pinchazo para tranquilizarlo, si eso se pudiese lograr. Es decir, un susto que lo curase de sustos, tiene como la angustia de quedarse dormido. En el sueño gira, se desespera, quiere escribir en las almohadas. Se acuesta muy tranquilo y se despierta como si hubiese salido del infierno. ¿Qué es lo que ve en esa excusión? Siente el sueño como un secuestro. Curarle los nervios, hacerlo dormir, es eso lo que lo puede mejorar. Cada sueño que no puede contar lo ahoga, ahí está ya el asma. (...) Se dirigió al comedor. Sacó el bloque entero del hielo de la nevera. Empezó a hundir en él la tenaza de romper los envases de lata. Se encaminó después al baño, abrió la llave del agua fría y empezó a llevar los trozos de hielo. Rialta había adivinado sus intenciones, y se encerró en el último cuarto. No quería ver, no podría protestar. José Eugenio fue a buscar a su hijo, le ordenó que se desnudara, sumergiéndolo después en la bañera helada, donde todavía flotaban pequeños trozos de hielo que chocaban entre sí, se adherían momentáneamente, y después se separaban licuándose más aún, reduciéndose a figuras irregulares,

irreductible geometría ya, cuando se disolvían totalmente. La escena tenía algo de los antiguos sacrificios. Sólo que el jefe no sabía a qué divinidad lo ofrecía. Y la madre, encerrada en el último cuarto, empezaba a rezar y a llorar. (141)

En este episodio, en el que se vislumbra el rigor de las soluciones homeopáticas del padre, se insinúa la curación ritual a la que somete al hijo, con lo cual se subraya la función trinitaria de padre e hijo mediada, indefectiblemente, por la madre. Esta es la ritualidad sacrificial en la que el padre somete al niño y la madre, en aparente segundo plano, se promete como el consuelo anhelado. La constante presencia de ésta se reelabora en las imágenes oníricas del hijo hasta transformarse en la figura mariana. Pocas páginas más tarde el padre muere sólo y aislado por su propia severidad. Pero antes de llegar a la supresión del padre, con la que el relato parece impartir justicia poética, hay que detenerse en la reiteración de los martirios en el agua.

Todos estos recuerdos, desde la primera escena en la playa, la piscina y la bañera repiten el intento de curación por inmersión en el agua. Tal parece que el padre quisiera devolver al hijo al agua –elemento originador de vida- para luego de su purificación y fortalecimiento ver surgir un hijo distinto: fuerte, decidido y saludable:

Lo acompañaba el hijo del capitán Rigal, con un año más que José Cemí, rubio y pecoso, con ojos verde holandés, que se reía jugando con el rondón de la brisa. El Coronel se volvió hacia el rubio pecoso y le preguntó: -¿No notas extraña la respiración de Joseito? Fíjate que él no respira igual que tú. Parece como si algo interior en él cojeara entre la

brisa. Cuando se pone así me intranquilizo, pues me parece que alguien lo está estrangulando. (138)

El Coronel, en su afán por desaparecer el asma de su hijo, insiste en la inmersión en el agua. Bajo el agua se suspende la respiración y con ello no sólo se detiene el resuello disneico, sino que se da la posibilidad de desaparecer al niño, portador de la enfermedad: “y abrazándose con su hijo, que normalizada la respiración, le daba palmadas a su padre, asustado ahora por su susto. El Coronel lloraba” (138). El niño y su padre han confrontado los sentimientos de rechazo que la inadecuación del primero provoca. El padre, aterrorizado por su extremado deseo de suprimir la enfermedad, aún a costa de su portador, llora culposo. El niño intuye su doble vulnerabilidad: además de desagradar al padre, descubre que éste no conoce la profundidad de sus acciones. Al igual que la niña de La madriguera, en la escena bíblica de descalzar al padre, Cemí “asustado ahora por su susto” enfrenta la aterradora posibilidad de estar en manos de alguien que desconoce las propias fuerzas que lo gobiernan.

El ritual del agua en el que ha insistido José Eugenio además de representar el gesto de devolución del cuerpo al elemento purificador y generador de vida, sigue el mismo esquema del ataque asmático que impide el paso del oxígeno a los pulmones. En el agua reposa el símbolo heracliteano de la transformación y el devenir. Es así que José Cemí ha ido interiorizando la complejidad de su relación con el padre desde la claridad transparente de las aguas en la escena de la playa hasta la oscura “profundidad avérmica” (140) de las aguas muertas de la ensoñación infantil.

Estos episodios de curación ritual o castigo ilustran la fantasía infantil de perecer a manos del padre. En la reiteración de la dinámica abusiva padre-hijo que guarda la

memoria infantil se insinúa la tortuosa inclusión del goce en el recuerdo fabulado. Su repetición le da materialidad al hallazgo de la escena fantasmática que Freud desarrolla en su ensayo “Pegan a un niño” en el que establece la relación básica entre sujeto y objeto<sup>21</sup>. En la variación memorística de la ritualidad curativa del padre hay un *con-jugar* la fantasía que exhala tristeza, dolor y goce. En su repetición se dibuja la huella de la construcción primordial por la cual la función del padre ha cumplido al producir un sujeto escindido entre la culpa y el placer.

Aún más, la ensoñación vengativa de morir a manos del torturador presagia los placeres del martirio. La estrategia que la ensoñación infantil quiere efectivizar al morir a manos del padre se anticipa en la escena de esgrima entre el Coronel y Demetrio. A la manera del aturdido e indefenso Demetrio, el hijo quiere ofrecer su muerte y así desenmascarar la brutalidad de su atormentador; enfrentar al adversario con la prueba irrefutable de su crueldad. El niño fantasea con la muerte a manos del padre para así dejar en él el peso de su infamante culpa. Esta es la única arma que puede, en su debilidad, esgrimir contra su agresor. Si muere como consecuencia de su tortura, derrota al padre abusivo y su posición triunfante es irreductible.

Muchos años y capítulos después, como quien no ha perdido de vista la trayectoria de un proyectil, la narración regresa al tema en el enfrentamiento entre Ricardo Fronesis y su padre. Fronesis, uno de las esquinas del triángulo de amigos en la que se escancia la identidad adolescente de Cemí, discurre sobre el anti Edipo de un niño fuerte que no necesita matar al padre y tampoco está dispuesto a dejarse sacrificar por él:

En nuestros días todos los padres se creen un poco Abraham, a quien su hijo (sic) lleva a lo alto de la colina para ejercitar su cuchillo, en aquella

época en la que los padres tenían más fe en Dios que en sus hijos, pero ahora los hijos tienen más fe en una tembladera que en sus padres. Los hijos vivieron durante muchos siglos *in antiquum documentun*, en el Antiguo Testamento, con el temor de que iban a ser sacrificados a un Dios desconocido. Pero no tema, padre, que yo no tiraré la manta por su reverso, si oigo alguna voz que en secreto me ordena que lo sacrifique, creeré que es la voz del diablo. (387)

Fronesis parece salir en defensa del niño sumergido en aguas heladas por el padre obsecuente a deidades desconocidas: “La escena tenía algo de los antiguos sacrificios. Sólo que el jefe no sabía a qué divinidad lo ofrecía” (141). Fronesis, proyección adolescente del pequeño Cemí, parece formular el reclamo infantil sobre la necesidad de padre. ¿Qué es y para qué es un padre?, pregunta, impertinente, la memoria infantil. Frente a la fractura que se abrió con el recuento de la crueldad del padre, el relato se apresura a edificar sobre ella la entelequia paterna a través de la imagen resucitada.

A propósito de la atávica figura del padre, Lezama Lima, escribe en su Diario del 25 de febrero del 45: “Asisto al banquete de los antiguos alumnos de Mimó, colegio donde yo me eduqué. Eso me ha llevado a pensar en varias cosas. (...) todo aquello que yo no oso nombrar, decía Racine hablando de su padre” (78).

El capítulo VI presenta al padre en su función disciplinaria. Con evidente ambigüedad se lo presenta como figura positiva y digna de admiración y cariño, mientras se detalla sus peculiares métodos homeopáticos. Al finalizar el recuento de sus extravagantes curaciones se abate sobre él la brevedad de su muerte y desaparición. De esta manera el capítulo cumple el silenciado deseo de la muerte del padre. Mucho antes,

a través de discretos anticipos, ha ido preparando el camino. El pequeño Cemí escucha estático la historia del bisabuelo sevillano que se esfumó frente a sus hijos durante la ceremonia de su exhumación. Contrastando el recuerdo de ese destino volátil con la piel cerosa de la momia de Santa Flora, Cemí se enfrenta al cadáver del Jefe:

La piel no se parecía a la cera que veía en sus pesadillas en el rostro de Santa Flora que le traía su primer recuerdo de la muerte. Esperó un momento, su padre permanecía inmóvil. No se volatilizaba como oyó contar a su Abuela que le sucedió a su padre cuando la exhumación. La piel que ya no está recorrida por la sangre, no en la cera de la muerte en Santa Flora. No era el remolino del polvo del cuento de su Abuela. Pero allí estaba su padre muerto. El ordenanza volvió a cubrirlo con la sábana.

(169)

Las pesadillas y los insomnios angustiados de Cemí estaban poblados por deseos de muerte. Sin saber de su crimen, lo presiente y lo combate: “Cada sueño que no puede contar lo ahoga, ahí está ya el asma” (141), ésta es la batalla en la que crece. Una vez cumplida la anhelada y temida desaparición del padre inscrita a continuación de sus crueldades, las pesadillas del niño se han cumplido. Se ha sellado su triunfo y supremacía, él sobrevive, el padre ha muerto. De aquí en adelante se instala la angustia y su contraparte: la reparación. Para lo cual se prescribe su destino de poeta de la resurrección incesante.

### **La resurrección que no cesa**

La muerte del padre instala en José Cemí un vacío grávido de imágenes, lo rodea de un hálito deseante de sombras ausentes:

Pero Fronesis también se había sorprendido al conocer a Cemí. Había visto qué era lo que lo rodeaba. La fortaleza que le venía por la línea de su padre, cómo la muerte del Coronel se había convertido en una ausencia tan latidora y creciente como la más inmediata e inmaculada presencia. (349)

Cemí reelabora la escena mítica del bisabuelo transfigurado en viento y busca invertir la dirección evanescente hacia la necesaria encarnación de la causa ausente. Incorpora como operativo que rige su propósito, el relato que hizo Doña Augusta sobre la exhumación, veinte años después de muerto su padre:

Al abrirse la caja vi a mi padre por última vez, estaba intacto, con su uniforme de jefe de la policía de Matanzas, con las condecoraciones y las insignias de su mando. Intacto sí, aunque, ay, era tan sólo polvo intacto. La cara severa, y triste, parecía resumir todas las variantes de este mundo. Fue un instante de asombro, pues el polvo al recibir el aire crujió imperceptiblemente, perdió su forma y se deshizo en un montón coloreado de huesos y fragmentos de galones, hebillas y cobre de condecoraciones. A pesar de la perfección formal, fue como una visión, pues con una levedad inaudible corrió a esconderse entre las sombras. Al regresar me sentía como roída por una alegría indefinible, pues entre el polvo y la sombra, lo había vuelto a ver de nuevo, a pesar de hacer más de veinte años de su muerte. (152)

En operación semejante, muchos años más tarde Cemí buscará capturar el instante “súbito” en el que aún se ve la imagen encarnada de los que ya no están. Esta facultad o visión en la vida le llegó en su infancia. La noche en que escuchó el relato, de acuerdo a lo previsto por la abuela, esas imágenes lo visitaron en pesadillas:

José Cemí, infantil general de tropas invisibles (...) continuaba su paseo con la escopeta de su padre al hombro, viendo, con fingida inmutabilidad, cómo los cuerpos, en las extensas invitaciones que le hacía la llanura, se trocaban en los polvosos remolinos y después volvían a rehacerse de nuevo en las falsas seguridades de sus acostumbradas figuras. (152)

El poder de la palabra frente al polvo como materialidad última del cuerpo cruza varias tradiciones. En la tradición barroca el cuerpo es prueba constante de la evanescencia y volubilidad de la vida, que no es más que muerte activa. Frente a ella sólo el poder del amor triunfa al impregnar trascendencia a la materia amada, como lo advierte el soneto XLV de Quevedo: “su cuerpo dejarán, no su cuidado; /Serán ceniza, mas tendrá sentido; /polvo serán, mas polvo enamorado”. Quevedo llama a la conciencia de la convivencia de la vida con la muerte, no sólo cuando la degradación física se hace presente. Esta tradición instala la ambivalencia del cuerpo, al tentar la frontera, entre vida y muerte, en el centro de la reflexión sobre la vida. Sólo la palabra poética, insuflada por el poder del amor, despierta a la materia que ha impregnado. La tradición bíblica es otro centro gravitacional desde donde se expande el halo imaginario de este niño católico, específicamente la historia recogida en el libro de Ezequiel 37, 10, y las imágenes que luego visitarán sus sueños:

Yo profeticé como se me había ordenado, y mientras yo profetizaba se produjo un ruido. Hubo un estremecimiento, y los huesos se juntaron unos con otros. Miré y vi que estaban recubiertos de nervios, la carne salía y la piel se extendía por encima, pero no había espíritu en ellos. Él me dijo: “Profetiza al espíritu, profetiza, hijo de hombre. Dirás al espíritu: Así dice el Señor Yahveh: Ven, espíritu, de los cuatro vientos, y sopla sobre estos muertos para que vivan.” Yo profeticé como se me había ordenado, y el espíritu entró en ellos; revivieron y se incorporaron sobre sus pies; era un enorme, inmenso ejército. (1205)

Así también Cemí, como un Ezequiel poético, cantará como se le ha ordenado, y hará que el numen eleve desde la ceniza hacia la imagen a todos los muertos de la familia. En esta dirección Cemí, en tanto aprendiz de poeta, explora la tradición mítica del poder creador de la palabra. Una consecuencia que se desprende de su intento es la consigna poética por la cual su palabra, convocadora de imágenes, debe empatar o zurcir el espacio que la muerte en su caída ha rasgado. Si la muerte irrumpe y descomponen la armonía del universo; la misión del poeta consiste en crear una nueva versión de esa armonía.

De esta manera, emplazados por su palabra, irán despertando: Andresito Olaya, el niño violinista muerto a los 15 años; Andrés Olaya, padre, figura satelital de Doña Augusta; el Coronel José Eugenio, fuerza centrífuga y juvenil muerto a los 33 años; el tío Alberto, ingenioso ejecutor de acertijos; y Oppiano Licario, quien, a pesar de no ser de la familia, es la encarnación de la poesía y el misterio cabalístico. Todas estas sombras, aún la del mismo padre, son fracciones insuficientes para colmar el vacío inabarcable donde se ha colocado al padre.

Al encarnar y apropiarse de la empresa poética que le trasmite Licario, Cemí asume la divisa del perseguidor del vacío. Al morir el Coronel, Rialta impulsa al hijo a intentar lo más difícil:

La muerte de tu padre fue un hecho profundo, sé que mis hijos y yo le daremos profundidad mientras vivamos, porque me dejó soñando que alguno de nosotros daríamos testimonio al transfigurarnos para llenar esa ausencia. También yo intenté lo más difícil, desaparecer, vivir tan sólo en el hecho potencial de la vida de mis hijos. A mí ese hecho, como te decía, de la muerte de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta. (246).

Tras la muerte del padre, su figura se engrandece, conservada como la momia de Santa Flora en un casquete/cocuyo que puede ser llenado porque no se admite: “La desaparición, el ocultamiento del fuerte, del alegre, del solucionador, del que había reunido dos familias detenidas por el cansancio de los tejidos” (165). Todo el peso de la ausencia glorificada cae sobre el hijo, quien debe insuflar el vacío y despertarlo a la vida a través de la imagen. Las miradas de los otros sobre Cemí captan de inmediato en él el dictamen materno. Así lo retrata su amigo Fronesis al poco tiempo de conocerlo:

Su nombre es también Thelema Semí  
 su voluntad puede buscar un cuerpo  
 en la sombra, la sombra de un árbol  
 y el árbol que está en la entrada del infierno

Fue fiel a Orfeo y a Proserpina.  
 Reverenció a sus amigos, a la melodía,  
 ya la que se oculta, o la que hace temblar  
 en el estío a las hojas.  
 El arte lo acompañó todos los días,  
 la naturaleza le regaló su calma y su fiebre.  
 Calmoso como la noche,  
 la fiebre le hizo agotar la sed  
 en ríos sumergidos,  
 pues él buscaba un río y no un camino.  
 Tiempo le fue dado para alcanzar la dicha,  
 pudo oírle a Pascal:  
 los ríos son caminos que andan.  
 Así todo lo que creyó en la fiebre,  
 lo comprendió después calmosamente.  
 Es en lo que cree, está donde conoce,  
 entre una columna de aire y la piedra del sacrificio. (359)

Significativo *ultimátum*, el último verso lo emplaza frente al altar sacrificial, en peligro constante si desoye el imperativo poético.

Con todo esto José Cemí es el héroe triunfante que traspasa la infancia, ahíto de la imagen poética. Y, como el caracol, él es su propia casa y su huésped, su albergue y su ser: “Porque habito un velero como un susurro” dice el verso de Lezama en *Muerte de Narciso*. En su entorno se confirma el halo etéreo que irradia Cemí ya que: “Andando el

tiempo, todos los que habían conocido a Cemí, estaban convencidos alegremente de que era el hombre que mejor había dominado el tiempo, un tiempo tan difícil como el tropical –donde Saturno siempre decapita a Cronos” (348).

Esta lectura ha buscado seguir la clarividencia infantil de Cemí en su ascenso hacia su destino poético o “dificultad intentada como transfiguración” (246).

De la manera en que el *perverso poliforme* -concepto freudiano que alude al deleite universal del bebé- capta el mundo en su placer; así, el pequeño Cemí, en su avidez disneica, inhala las imágenes del entorno. Con ellas concibe un *nosotros* mítico en el que inscribió su pertenencia. Frente al desequilibrio insinuado en el rechazo paterno, con su corte trágico de ausencia y culpa sublimada, se proyecta hacia el potencial imaginario con ansia. Su capacidad de poeta para aprehender lo inefable va afinándose en “la costumbre de intentar lo más difícil”. Al final de su proceso Cemí, henchido como esponja ahíta, está listo para exhalar lo acaudalado y añejado en el sigilo de la infancia.

Finalmente, la figura de Oppiano Licario, cuyo primer nombre deriva del Senador estoico Oppiano y cuyo apellido “Licario” insinúa la empresa de Icaro (el que pretende lo más difícil), ha escoltado todas las muertes de la familia. Testigo del deceso de Andresito Olaya, del Coronel José Eugenio, y de Alberto Olaya, se despide de Cemí diciéndole: “vi morir a tu padre, ahora Cemí tropieza” (488). Licario, testigo del reverso enigmático de las cosas de las que hablaba Pascal, se ofrece como puente comunicador del mundo de la otra orilla. Su comunicación no es con la muerte, sino con la realidad que corre contigua y paralela, ese otro camino con el que bromeaba el padre: “-cuando nosotros estábamos vivos, andábamos por un camino, y ahora que estamos muertos, andamos por este otro-” (488).

En la última escena, luego de atravesar la noche oscura en la que ha cumplido los trabajos encomendados, Cemí llega a un edificio fulgurante donde le entregan el testamento poético de Licario. El gesto con el que recibe su herencia resulta revelador por su repetición: “Apretó Cemí el papel como quien aprieta una esponja que va a chorrear sonidos reconocibles” (489). Vale la pena recordar la imagen esponjosa con la que se inicia la novela: “La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero, hurgó apretando suavemente como si fuese una esponja y no un niño de cinco años” (7). De esta manera la identidad simbólica del poeta se ha fraguado en la absorción continua de la imagen. Acata su designio al recibir el numen que colmaba a Licario: “Todas aquellas personas habían sentido esa inflamación de la naturaleza para alcanzar la figura, esa irrupción de una misteriosa equivalencia que siempre había despertado Oppiano Licario” (489).

En su accidentado resuello Cemí ha capturado los instantes del milagro antes de que la causalidad se instale en lo incondicionado. Al final de su infancia se cumple la predicción de Fronesis: “todo lo que creyó en la fiebre, lo comprendió después calmosamente” (359). Cemí conserva la lucidez de la infancia y explora las posibilidades de lo que Lezama definió como la *experiencia oblicua* y que Eva Valcárcel resume en su artículo “La experiencia oblicua, fragmentos sobre una lectura de Lezama Lima”:

El choque de lo incondicional con lo condicionado: como si un hombre, sin saberlo, al darle la vuelta al conmutador en su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario. La vivencia oblicua precede por unos instantes a la iluminación de la imagen: Entre la carta oscura entregada por la metáfora,

precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas, y el reconocimiento de la imagen, se cumple la vivencia oblicua. (8)

La lucidez de Cemí lo lleva ahora al umbral del poeta; su palabra abre un espacio para el asombro. De alguna manera, luego de todo el recorrido por las fulguraciones de la ausencia, él ha obrado un regreso a la esponja poliforme. Ha conquistado la percepción previa al lenguaje, anterior al orden simbólico, al nombre del padre. Ahora salta atlético por entre la grilla espacio temporal y su estela causal. Ahora es el aliento ávido y totalizante de una conciencia esponjosa. Es la resurrección, la encarnación, la revelación de un poeta. Ocupa el lugar del poeta, no su oficio, un lugar frente a la inminencia de lo súbito, siempre atento al salto luminoso de lo inmotivado.

El niño aprehende la realidad desde un afuera de la imposición epistémica del lenguaje sin necesidad de categorías espacio temporales. En su porosidad orgánica, el niño percibe la fulguración previa a los límites y con ello accede al *súbito* al que se refiere Lezama recordando los descubrimientos de la infancia en Confluencias: “Encontraba así en cada palabra un germen brotado de la unión de lo estelar con lo entrañable, y cómo en el final de los tiempos la pausa y el henchimiento de cada uno de los instantes de la respiración estarán ocupados por una irremplazable palabra única” (417). Para conservar la clarividencia infantil y trasvasar las fronteras de lo causal, la identidad de Cemí esquivo fijeza por entre la red socio simbólica que la familia despliega. En esa condición ensaya e incorpora sombras identitarias, con lo que añade capas imaginarias que lo constituyen: Andresito, el Coronel, Alberto y finalmente Licario que simboliza el celoso y ubicuo hálito de la poesía.

De esta manera, las últimas palabras que escucha Cemí marcan el mismo ritmo esquivo que ha entrecortado su aliento hasta arrojarlo a la revelación: “Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar” (490).

**Celestino antes del alba o la otra cara del vacío**

*Fíjate si es largo el sueño que horita despierto  
y todavía no he terminado de soñar.*

Celestino

*La alegría y la muerte se mezclan en lo ilimitado de la violencia*

Georges Bataille

El psicoanálisis de los niños, desarrollado principalmente a través de la técnica del juego por Melanie Klein, ha develado la violenta intensidad en la que la imaginación infantil prolifera. Angustia, odio, venganza, envidia, violencia y aun sadismo son las pasiones que hallan solución en el juego, la ensoñación y la fantasía. El niño juega, sueña y asiste estático ante el desfile de temas imaginarios que los cuentos de hadas despliegan. La expansiva capacidad imaginaria del niño requiere de estas oportunidades para su recreación en aras de su desarrollo psíquico. El cuento de hadas, al igual que los otros medios anotados, da expresión a los deseos y ansiedades del niño. Esto lo habilita a objetivar aquella oscuridad que, de otra manera silenciada en su interior, lo agitaría. Estas historias pobladas por ogros y niños perdidos; brujas y reinas; príncipes y ranas, ilustran la violencia de las pasiones en la que se debate la infancia.

Celestino antes del alba (1967) de Reinaldo Arenas es el relato frenético de una figura dual; el narrador, protagonista sin nombre, y Celestino, un primo muerto, que viene a ser su alter ego. El primo/Celestino, como se llamará de aquí en adelante a este personaje dual, vive en la casa de los abuelos en el campo donde han ido a parar luego del abandono del padre. El niño sin nombre y su sombra fantasma no son deseados y

sufren persecuciones delirantes en las que los distintos miembros de su familia campesina asumen poderes asombrosos de vuelo, metamorfosis o fragmentación sin previo aviso:

Abuelo me lanza un hachazo, y el hacha pasa rozándome una oreja, y se le clava a él en el dedo gordo del pie. Abuelo da un maullido que parece un caballo cuando lo están capando. Yo aprovecho y salgo corriendo, mientras abuela hace cruces en el aire, y dos brujas me levantan en vilo, y me esconden en el último rincón del mayal viejo... El grupo de lagartijas que había encima de las botellas salen corriendo al verme acompañado por las brujas. La fiesta de nosotros va a empezar ahora. Una de las brujas destapa la primera botella, y se empina. Yo no me quedo atrás y destapo la segunda. Y la tercera. Y la cuarta.

Y la quinta...cuatro lagartijas vestidas todas de blanco, según dicen, fueron a pegarse candela al otro lado del río. (214)

Celestino y su primo son asediados en sus trabajos por el hacha asesina del abuelo, el constante hostigamiento de la abuela y la desconcertante ternura y crueldad de la madre, todo esto salpimentado por un hambre pavorosa por la que se miran como alimento unos de otros.

Desde la primera página de Celestino antes del alba el relato, dando un salto pasmoso, encara al lector con el sinsentido de una imaginación deslumbrante. Siguiendo un ritmo constante y sorpresivo, el relato ensarta imágenes que encandilan por su exuberante violencia. Dadas estas condiciones de fantasía e irrealidad, sorprende la crítica que se limita a leer entre sus líneas las referencias autobiográficas de la infancia de Arenas; o la lectura testimonial<sup>22</sup> que resalta las condiciones de miseria en que vivían los

campesinos en la Cuba pre-revolucionaria. Si bien Celestino, como toda obra de arte, es un objeto elaborado en medio de circunstancias históricas, su hiperbólico despliegue de lo fantástico tira una línea tangencial hacia la fantasía con la que la infancia salva la realidad. Su estrategia evasiva señala hacia la interioridad de la exploración subjetiva como clave de escritura y así va más allá de la evidencia de lo testimonial o de la fácil y prescriptiva denuncia de las circunstancias externas.

Violencia, hambre, promiscuidad son elementos cotidianos con los que lidia el protagonista de esta historia. El abandono en el que viven los campesinos cubanos en la era pre-castrista es la circunstancia material con la que la imaginación infantil teje mundos. En el prólogo a sus memorias publicadas bajo el título Voluntad de vivir manifestándose, el propio Arenas confiesa:

Los textos de este libro son inspiraciones furiosamente cronometradas de alguien que ha vivido bajo sucesivos envilecimientos. El envilecimiento de la miseria durante la tiranía de Batista, el envilecimiento del poder bajo el castrismo, el envilecimiento del dólar en el capitalismo, y -como si eso fuera poco- he habitado los últimos nueve años en la ciudad más populosa del mundo, que ahora sucumbe a la plaga más descomunal del siglo. (7)

De acuerdo a esta cronología, Celestino corresponde al período del primer envilecimiento. De la misma manera en que Lezama, descendiente de familias patricias, materializa las historias familiares contadas en la casa solariega de la calle El Prado; Arenas fabula con la memoria familiar fraguada en la casa de sus abuelos campesinos en la que creció rodeado de tías solteras. La infancia es la novela de todos, ha dicho Lezama. Si el regreso memorístico a la infancia es honesto, abandona el rigor factual o la

pretensión de objetividad. La infancia fabula y distorsiona, no sabe de diferencias, no necesita motivación ética o política para fabricar sus ensueños. Las condiciones sociológicas de la infancia sirven de telón de fondo sobre el que el niño manipula las sombras identitarias en las que busca reconocerse.

Reinaldo Arenas nace durante la primera presidencia de Fulgencio Batista (1940-1944). En 1954, cuando Arenas tiene 11 años, su familia se muda al cercano pueblo de Holguín en donde el niño descubre los “comics”, cuya clave absurda y fantástica captura su atención y se asienta como influencia en su obra posterior. Dos años antes Batista había derrocado al Presidente electo Prío Socarrás e iniciaba su dictadura, que duró hasta el triunfo de la revolución castrista en 1959. A los 15 años, en 1958, Arenas intentó unirse a los rebeldes en la provincia de Oriente sin mayor éxito, ya que no disponía de un arma propia. En 1963 entabló amistad con Virgilio Piñeira y Lezama Lima, ingresó como funcionario en la Biblioteca Nacional y ahí escribió la primera versión de Celestino antes del alba, que publica en 1967.

La notoriedad de Arenas resaltó su condición de escritor homosexual opositor al régimen castrista. Sin embargo, más allá de la posición política de su figura pública, sus textos exploran una libertad retórica irreverente y lúdica, propia de la infancia. Mucho más que la denuncia social, Celestino es el testimonio de una exploración profunda en la psiquis infantil.

Esta lectura se apartará, siguiendo a la novela, de toda referencialidad o búsqueda de señas autobiográficas y se adentrará en lo que Melanie Klein bautizó como el “objeto interno infantil”. Tras muchos años de observación analítica con niños, Klein acuña el término de “objeto interno infantil” para describir el conglomerado de representaciones,

sensaciones y sustancias que percibe y elabora el niño. Debido a la desmesura y pluralidad de los elementos que caracterizan la heterogeneidad del objeto interno kleniano, esta noción difiere de lo imaginario lacaniano. Para Lacan la triangulación simbólica ocurre a partir del narcisismo que se activa frente a la imagen especular, que a su vez es sostenido por la mirada amorosa de la madre. Esta dinámica resalta la función escópica de la formación del yo y prelude la triangulación que ocurre cuando el yo se relaciona con la función simbólica del padre. Lacan profundiza teóricamente en esta dinámica; sin embargo, no posee la observación clínica de Klein, quien, a través de su técnica del juego, accede a la caótica y fecunda riqueza de imágenes-sensaciones-sustancias que habitan en el niño y constituyen un conglomerado heterogéneo u “objeto interno infantil”. Ese galimatías de elementos, que ha internalizado el niño, aguarda su necesaria representación en el juego, la pintura o las fábulas que inventa. La novela de Reinaldo Arenas despliega la vastedad heterogénea de ese objeto interno infantil y descubre el cerrojo hacia la *impureza* teórica del objeto interno. Al fascinante desconcierto que provoca su desorbitado relato, se añade la infinita posibilidad de adentrarse en la fantasía infantil.

Celestino antes del alba ilustra la profunda complejidad de ese objeto interno al evitar rutas prefijadas u ofrecer guías para su lectura. A diferencia de Paradiso, cuyo protagonista acata el poético destino de llevar el símbolo hacia un “oscuro aclarado”, el protagonista sin nombre de esta novela no busca la luz. Este niño se queda en la noche – antes del alba-. Si La madriguera se esfuerza por rastrear las rutas epistemológicas por las que la infancia accede al conocimiento espacial y sintáctico, Celestino no quiere

entender ni ordenar su delirio, al que se entrega festejando sin cesar la ilimitada posibilidad de su imaginación infantil.

Las novelas en las que se insertan los episodios de crecimiento anteriormente analizados despliegan un universo cuya lógica causal permite leer algunos eventos de la infancia como indicadores que señalan la centralidad simbólica de alguno de ellos. Es así que Timoléon Coloma se retracta de su exploración moral luego de la caída en el cieno de los cerdos; Ernesto, en Los ríos profundos, atisba la frontera entre cultura y naturaleza en la escena entrevista en un caserío en Patibamba; José Pedro, en Gran señor y rajadiablos, inaugura su voluntad civilizatoria ante el cuerpo despojado de su amigo. Los ensayos de las niñas del segundo capítulo tientan siluetas con las que posarse en el entramado social. Así, María Eugenia Alonso, en Ifigenia, lleva el artificio de su identidad sacrificial al extremo para complacer la preceptiva moral y conservar su libertad interior; la niña de Balún Canán, subrepticia, logra despejar un espacio inexistente para ubicarse en la sucesión que la excluía; y la niña cordobesa de La madriguera excava intrépida el memorial del deseo infantil que la constituye. Ya en el tercer capítulo, los ensayos identitarios de José Cemí evaden toda tentativa de capturar una definición. La fulguración de la imagen tras la que van sus pasos impide fijar un contorno en el que se detenga su silueta. En el continuo hacerse, Cemí se diluye una y otra vez en las sombras que persigue y sólo sabemos que va hacia el dominio de la imagen poética.

Este trabajo itinerante se detuvo en esos episodios para leer en ellos el ritual en el cual el niño o niña ensaya por primera vez una identidad con la que ingresa en el entramado socio simbólico. A diferencia de las anteriores novelas, Celestino antes del alba desafía el mandato lineal de la narrativa y en su arbóreo relato ignora la causalidad a

través de la que este estudio pretende señalar estatuto de centralidad a algún episodio identitario. Esta novela, a la manera de ciertos organismos carentes de pared celular, se mueve en constante mutación, por lo cual es imposible reclamar en ella un centro. Sin embargo, esta condición mutante no impide encontrar un núcleo en su delirio; núcleo o fuente desde donde multiplica –exuberante- su riqueza y alimento. La madre es el núcleo móvil que persigue esta lectura porque en torno a su temática excesiva se ensaya y parodia la identidad simbólica del protagonista. Las múltiples representaciones maternas que cruzan y entreveran las imágenes en esta novela descomunal incluyen la alegoría, la tradición de los cuentos de hadas, el bestiario lunar y varios mitos de distintas tradiciones. Siempre mutante y en continuo movimiento Celestino y su primo avanzan por entre las distintas figuras de madre con las que el relato desafía su conformación identitaria.

Para ingresar en esta novela o “conglomerado de representaciones” y tentar una posible interpretación, esta lectura no puede contrariar la naturaleza arborescente del relato. Por lo tanto, intentaré desplegar, a manera de galería, la diversidad de temas, imágenes, animales y personajes que señalan de maneras veladas o herméticas hacia el núcleo madre antes señalado.

### **Una vitrina de juguetes**

En esta novela la heterogeneidad de los elementos con los que la imaginación infantil inaugura el mundo responde a su dispar procedencia, ya sea de la mitología afro-cubana, la tradición de los cuentos de hadas o los cómics. En todo caso, la borradora de fronteras que desencadena el intercambio entre realidad y fantasía retrata la apasionada

desmesura con la que el niño protagonista internaliza los objetos al procesarlos en equivalencias hiperbolizadas entre superhéroes y antagonistas.

**Los gemelos.** La dinámica entre el narrador sin nombre, al que de aquí en adelante llamaré “primo”<sup>23</sup>, y Celestino, que es la sombra de su primo muerto, sugiere la alteridad primigenia presente en los mitos fundacionales de varias culturas. Entre los yorubas se cuenta la historia de los Ibeyi o gemelos (jimaguas) sagrados. Los Ibeyi son Orishas menores, hijos y aliados de Changó. Preservan del mal y la muerte, sobre todo a los niños como ellos. Son juguetones y andan por el campo, les gusta la fruta y las golosinas, su morada es la palma. La representación católica de los Ibeyi es San Cosme y San Damián, los gemelos mártires del siglo IV entre cuyos milagros se cuenta el trasplante de la pierna de un esclavo muerto a un enfermo y quienes, tras su martirio, murieron decapitados. Así también el Popol Vuh registra una serie de hazañas mutantes de los gemelos Junajpú y Xbalamqué, quienes en su campaña contra los soberbios se enfrentan a Wukub K’aquix. Éste, en venganza del bodocazo que le propinan, logra arrancar un brazo a Junajpú para ahumarlo en su fogón. Los gemelos sagrados, con ayuda de los ancianos, vencen y matan a Wukub K’aquix y colocan el brazo de Junajpú en su lugar. Este mismo tema de la dualidad colaboradora se encuentra en la pareja de los Dioscuros. Cástor y Polux, los hijos gemelos de Leda, encarnan los valores de la fraternidad. Cuando a Cástor lo matan sus rivales, Polux convence a su padre Zeus para que no los separe. Y por esto comparten, como dioses, el Olimpo y, como mortales, el Hades. Están representados en la constelación de Géminis.

La insistencia en la dualidad mítica lleva a pensar en la escisión fundante de la función identitaria. Como ya se ha mencionado antes, con el ingreso en el orden

simbólico el niño accede a la posible representación de sí mismo en la palabra. Con este ingreso el sujeto se fragmenta para siempre en la alienación de nombrarse a sí mismo. En este sentido es revelador la escena en que el primo escucha por primera vez a Celestino: “De pronto me acuerdo que por primera vez Celestino me ha hablado. Sí: ¡me habló cuando yo traté de arrancarle la estaca del pecho! ¡Me habló! ¡Me habló! Y ya se me han quitado las ganas de dar gritos” (42).

Reinaldo Arenas, en clave fantástica, ilustra la alienación imaginaria en el alter ego. Celestino es el reflejo narciso frente al que su primo se construye. El primo nace como reflejo de Celestino y, sin embargo, sufre gozoso no poder ser totalmente él mismo, y estar para siempre fragmentado: “¡Pobre Celestino! Yo le tengo tanta lástima y él también me la tiene a mí” (39). Celestino, en tanto alter ego, es el objeto elegido hacia el cual el primo (yo) desplaza la violenta agresividad que recibe de los otros: “A Celestino él siempre le pega más fuerte que a mí” (54). Esta dualidad resulta funcional en cuanto ubica a Celestino como blanco de la agresión de todos; en la que está incluida la auto-agresión con la que hiperboliza la crueldad de los otros. Además de blanco del odio, Celestino también es el objeto privilegiado por el enamoramiento especular:

Y Celestino, ¿dónde se habrá metido Celestino?... Y no pudiendo contenerme: me asomé al pozo. Y allí nos vimos: los dos muy juntos y temblando, ya con el agua al cuello, y sonriendo al mismo tiempo para demostrarnos que no teníamos ni pizca de miedo. (97)

El primo descubre que ahí en el fondo del pozo hay, además de una alteridad, la identidad entre el sí mismo y la imagen proyectada. Este encuentro especular ilustra el tema del **dos** lacaniano. Ya que todo sujeto tiende a repetirse *ad infinitum*, para echar a rodar la

dualidad basta la repetición inicial. El primo actúa a partir de esta imagen trastocada que lo alienta y también lo aliena. En la dualidad protagonista, el primo es un sujeto que se distingue de Celestino. Celestino es un niño inhibido al extremo del retardo (el primo supone que su familia lo cree así). La disociación es constante: lo que el primo dice no coincide con lo que Celestino pretende comunicar y por ende la escisión es irreversible. El primo, definido en la historia como quien habla, es el sujeto del inconsciente. El acto de la palabra determina, retroactivamente, al sujeto primo: en cuanto su palabra convoca a otro “¿dónde se habrá metido Celestino?...” sólo en la relación a la respuesta de Celestino el primo se entera del sentido de su propio decir. No hay decir sin respuesta.

En otro plano de lectura cabe suponer que en el personaje dual primo/Celestino se opera la dislocación propia de los objetos simbólicos. En la naturaleza paradójica de este personaje se ensayan variaciones de sentidos y duplicidades que resultan en procesos de doble negación: como el del parricida exterminado por el padre; el árbol derribado; el muerto inmortalizado. Todo ello en función de la concentración de sentidos del símbolo. Siguiendo esta dirección, hay que considerar la naturaleza del doble en cuanto posibilita un reverso que señala hacia la inversión. En este sentido el personaje primo/Celestino podría definirse, en tanto inversión eufemizante, como un proceso de doble negación. La estrategia consiste en que a través de lo negativo se reconstituye lo positivo. Por una negación o un acto negativo se destruye el efecto de una primera negatividad: “-¿Qué te ha hecho?- le pregunté a Celestino mientras trataba de sacarle la estaca del pecho. -Déjala -me dijo él sonriendo-. Déjala, que ya saldrá por su cuenta” (41). Con la antífrasis del dulce martirio, Celestino eleva un monumental alegato en contra de sus atormentadores. Con la eufemización negativa “Déjala” se transfigura el sentido y la vocación de las cosas

y los seres, al tiempo que la condena sigue su ineluctable destino. Este proceso es semejante al procedimiento freudiano de la “denegación” que ocurre cuando, tras la negación explícita, se trasluce la afirmación del sentimiento íntimo, algo así como: “No es que yo quiera malquistarte con fulanito, pero...”. De esta manera, Celestino, al negar el dolor que le infringen con la resignación apacible: “déjala que ya saldrá por su cuenta” redirecciona y multiplica el tormento recibido.

Celestino y su primo son uno y a veces dos, dominan una ventajosa dualidad que los aproxima a la fantástica facultad de algunos reptiles que, al verse fragmentados en dos por sus predadores, echan mano de sus poderes de resarcimiento y reparación del propio cuerpo. Esta sorprendente propiedad múltiple se incorpora al relato a través de la presencia emblemática de las lagartijas.

**Lagartija.**- El relato arranca con la madre que se va a tirar al pozo y que proroga su muerte al ver al niño cortar una lagartija en dos. Entonces es ella la que parte la cabeza del hijo en dos. Con este gesto de partición hace visible la dualidad simbólica del hijo y su doble:

Al fin doy con una. Le descargo el palo, y la trozo en dos. Pero se queda viva, y una mitad sale corriendo y la otra empieza a dar brincos delante de mí, como diciéndome: no creas, verraco, que a mí se me mata tan fácil. “¡Animal!”, me dice mi madre, y me tira una piedra en la cabeza. “¡Deja a las pobres lagartijas que vivan en paz!” Mi cabeza se ha abierto en dos mitades, y una ha salido corriendo. La otra se queda frente a mi madre. Bailando. Bailando. Bailando. (14)

El niño, caracterizado como lagartija, reptil camaleónico, capaz de restituir sus miembros mutilados, es la alimaña sagaz a la que todos buscan expulsar de la casa y que siempre logra evadirse. Es el pararrayos de la familia sobre el que todos descargan su belicoso malestar. En cuanto a facultades maravillosas – deseables por un niño acosado-, las lagartijas poseen varias. Además de adaptar la temperatura y el color de su cuerpo a las condiciones del entorno, con lo que se vuelven invisibles, poseen visión ultravioleta. Son capaces de renovar la cola o las costillas cercenadas por sus enemigos y al huir de sus predadores algunas se yerguen y echan a correr en dos patas y aun sobre la superficie del agua. En la tradición yoruba, recogida por Lydia Cabrera en El Monte, se señala a la lagartija como blanco de la furia de Oyá y su centella. Dicen que Changó, la deidad mayor en la tradición yoruba, buscaba la altura de las palmas para sus escarceos amorosos. Se subía allí para evitar los celos de su esposa Oyá. En cuanto ésta se dio cuenta de las continuas ausencias de Changó lo siguió a la altura de la palma pero no pudo llegar a la copa, porque Changó había puesto a las lagartijas para que asustaran a Oyá. Ésta, enfurecida por la complicidad de la lagartija, lanzó contra ella el rayo que al errar en su blanco mató a la palma. Es por esto que durante la tormenta de rayos se debe evitar el cobijo de una palma.

El simbolismo de un tiempo elusivo está insinuado en el reptil que muda de piel o restaura un miembro al tiempo que persiste en su ser. Esta condición cambiante y cíclica coloca a la lagartija dentro de los símbolos teriomorfos del bestiario lunar. Celestino, a semejanza de la lagartija, adquiere varias apariencias y trastoca su identidad, mientras permanece en sí mismo. La capacidad del reptil de resarcir la cola y algunas de sus

costillas es equiparable al poder de Celestino de desmembrarse y ser alimento de su primo mientras continúa resarciéndose una y otra vez:

-¿Qué hacemos ahora que ya se han acabado las cucarachas?- le pregunto a Celestino, y entonces él se corta un dedo y me lo da-. Eres demasiado bueno –le digo yo-. Pero con eso no resolveremos nada. –Y él se arranca entonces un brazo.

Yo grito. (77)

En la lagartija está presente el esquema del “monstruo enmendable” en tanto eufemización del mal. Colinda en parentesco con la serpiente y con la miniaturización del dragón –animal emblemático de las cavernas y la oscuridad- al que el héroe de la claridad bien puede conquistar y dominar. En este sentido, el primo busca trocar el signo negativo que arrastra, por el amor y la aceptación que Celestino le despierta en tanto imagen privilegiada por su deseo. La positividad proyectada en Celestino quisiera ser, en su fantasía, sostenida por la madre.

**Duendes.**- Otra figura relevante en el relato imaginario de la dualidad primo/Celestino es el duende llamado enero. Un viejo pequeñito que, a pesar de ser el primer mes del año, es muy anciano. Este personaje fantástico, propio de la tradición europea de los cuentos de hadas, lleva en su estampa miniaturizada la sagacidad lúdica y la benévola malicia con la que la infancia emprende descubrimientos y conserva tesoros o enigmas. La representación diminuta del hombre atraviesa muchos cuentos infantiles en forma de enanos, duendes, o en la reducción del propio tamaño. Lo que le ocurre a Alicia al beber un jarabe o a Gulliver en tierra de gigantes o a Pulgarcito en casa del ogro. La pequeñez de estos personajes casi siempre obra en su favor, con lo que responde a una proyección

de poder de sus lectores. Es oportuno señalar que dentro de una lectura freudiana la gulliverización se entiende como la expresión de la miniaturización anhelada, en tanto abre la posibilidad de recogimiento en un claustro seguro o invita al engullimiento íntimo.

En su primer encuentro, la dualidad primo/Celestino recibe del duende un enigma: “Y tú, ¿quién eres? –dije yo. / -El duende –dijo el duende. /-¿Y qué quieres? /-El anillo de la Reina- dijo. /-¿Qué Reina? /-La del anillo” (109). A la manera de Pulgarcito o Hanzel y Gretel- luego de deambular perdido en el monte sin poder regresar a su casa, Celestino y su primo se equivocan y van a dar a casa del duende quien, en uso de sus atributos fantásticos, los cautiva con su misterio arcano:

Hace rato que los vi acostarse en mi cama y me fui para el portal a cazar tataguas con el candil, pues ellas, las pobres, se ponen siempre a darle vuelta y más vuelta a la luz del candil, hasta que ya no pueden más y se tiran a la candela de la mecha. Vengan, que el candil ya casi no tiene petróleo.

Ahora corremos girando alrededor del candil, y ya es tanta la velocidad que llevamos que parece como si estuviéramos en el mismo lugar.

Miro la mecha momentos antes de coger impulso para lanzarme de cabeza contra ella. Miro la mecha. Doy dos o tres vueltas en un segundo, y al fin, me tiro a la candela. Celestino da un grito, y la mecha se apaga antes de que yo llegue a ella.

-Se han salido con la suya –nos dice el mes de enero, y tira en un rincón el candil apagado-. Se han salido con la suya, pero escuchen ahora, les diré

una palabra que se les olvidará en cuanto la oigan. Escúchenla... Ya la olvidaron. El día en que recuerden qué palabra es la que dije, se pegarán candela ustedes mismos.

Y dijo la palabra.

Y la olvidamos corriendo. (117)

Es relevante el hecho de que antes de pronunciar la palabra elusiva, el duende aparte el candil y diga: “escuchen ahora” (117). Tal parece que sólo así logra aquietar la atención de primo/Celestino, metamorfoseado en tatagua<sup>24</sup>. Antes de lanzarse al certero punto de su inmoción, las tataguas, fatalmente encandiladas, giran y giran en anillos concéntricos en torno a la luz. La dualidad primo/Celestino se escinde y al objetivarse se mira girar y girar hasta que el primo se lanza tras la huella de la última tatagua. En su carrera concéntrica, la tatagua/niño se olvida de todo, hasta de sí misma. La circularidad y la reversión apuntan en la misma dirección hacia la inmovilidad. En ese sentido, avanzar y regresar se anulan y producen el nunca haber partido: “es tanta la velocidad que llevamos que parece como si estuviéramos en el mismo lugar”. En ese caso, bien puede ser que aprender sea olvidar al punto de no saber más de palabras y que éste sea el enigma del duende llamado enero, que, siendo joven, ya es un viejo.

Cumpliendo un mandato circular, el relato presenta aquí uno de sus finales, que retoma enseguida para continuar desarrollándolo como en variaciones. Este tramo del cuento de hadas y duendes se inició con la construcción de un castillo de tierra colorada, una construcción imaginaria y monumental que erige primo/Celestino, pero ante cuyas puertas no logra entrar. Y termina, tras una búsqueda elíptica, en el verse dormir ahí

donde siempre estuvo: “soñando y soñando que habíamos olvidado todas las palabras del mundo y nos entendíamos ahora solamente por señales y muecas. FIN” (118).

Tal parece que en el no saber de la infancia se asienta el olvido al que alude Bataille en La oscuridad no miente cuando afirma que “todo lo que sabemos es verdadero, pero a condición de que se desvanezca en nosotros (sabemos *más* al dejar de saber)” (53).

**El anillo.-** De la misma manera en que el héroe fantástico posee dones que desconoce, el primo siempre tuvo el anillo que buscaba. Esto lo llega a saber por el mismo duende que le revela el enigma que él no supo descifrar:

Llego hasta la mata de higuillos –la que todavía queda en pie- y me tropiezo con el duende.

- Al fin he comprendido lo que quieres –le digo-, pero ya nada puedo hacer por darte el anillo.

-No importa. De todos modos ya no lo necesito.

-¿Por qué?

-Alguien que tú conoces te lo ha robado y me lo ha dado antes de que tú supieras que lo tenías. Por eso he insistido tanto en pedirte: he llegado a ti solamente para hacerte el bien. Para que razonaras y te dieras cuenta de las cosas que no ves y te ven. Que no presentes y te dominan. Y te aturden. Pero has sido necio: ahora estás condenado a la eternidad. Sólo me falta desearte paciencia, tanta, como yo, que también soy de los eternos, no he tenido ni la tendré nunca.

- Pero, ¿por qué no me dijiste que me estabas ayudando?

-Nunca me hiciste caso, y cada vez que me acercaba a ti, tú tratabas de imaginar que estabas soñando. ¡Tan increíble te resulta que alguien que no se justifique pueda brindarte ayuda! ¿Es que solamente confías en lo que palpan tus manos que en definitiva son más irreales que cualquiera de mis leyendas? Pero ya es tarde: aquí están las hojas. Si quieres te enseñaré el anillo. Míralo: es como cualquier otro. Sólo que éste era tuyo y ahora no podrás volver a recuperarlo. (223)

La persistencia de la búsqueda adquiere sentido nutricional en el momento en que la dualidad primo/Celestino se transforma en tatagua por contigüidad. Al igual que los hijos de Aipiri (ver nota<sup>25</sup>) sienten que la madre ha dejado de alimentarlos. Hay que recordar que para el niño la primera fuente de placer, así como de frustración, es el cuerpo a la vez nutricional y esquivo de la madre. Una madre que abandona a su hijo lo deja girando tras su huella, que dibuja anillos concéntricos en torno a su ausencia hasta que el hijo recuerde lo que ya sabe. Al crecer jamás podrá miniaturizarse al punto de ser contenido. La palabra que la tatagua-niño olvidó, y sin embargo conoce, le hará echarse de cabeza a la candela al recordar que nunca más será suyo el claustro de la reina, el anillo -sendero y umbral- de ese continente que se ha perdido para siempre: “Míralo: es como cualquier otro. Sólo que éste era tuyo y ahora no podrás volver a recuperarlo” (223).

**Hanzel y Gretel.**- Es un relato que trata del hambre. Los padres confabulan y, en un acto de sobrevivencia, deciden deshacerse de esas bocas que ya no pueden alimentar. Aquí está presente nuevamente el tema de la madre que abandona, el cuerpo nutricional que no quiere o no puede continuar la dependencia. En la psiquis infantil la madre pasa a ser

un objeto hostil que ataca y persigue al niño. Hanzel, que bien podría ser más advertido, desperdicia las migas de pan que sirven de señuelo para su extravío. Los primos se equivocan y comen la candela/señuelo que les prepara el duende. Al igual que los niños germanos, el primo y Celestino entran en otras casas buscando la propia, hasta llegar a la casa del mes de enero donde, si bien no encuentran paredes de turrón, sí encuentran un fogón: señal de que en esa casa se preparan alimentos. En castigo por su impericia se convierten en tataguas que giran en torno al candil hasta quemarse. Al igual que Hanzel y Gretel, salen de su casa empujados por el hambre, entran en casa ajena buscando qué comer y van a ser comidos, enfrentándose así a la muerte de la que huían en primer lugar:

Celestino y yo nos hemos abrazado y nos sentimos temblar, y oímos cómo nos traquetean los dientes, del miedo que tenemos. De nuevo nos hemos equivocado de casa. Agazapados uno contra el otro, tanteamos en el aire, tratando de inventar el fogón, hasta que una carcajada estruendosa se oye muy cerca de nosotros. El mes de enero se nos aparece, con un candil entre las manos. (117)

Esta peripecia retoma el tema de los niños perdidos que buscan el regreso a casa, emblema del cuerpo materno. En su periplo caen engañados en la maligna casa del ogro. Ya se ha anotado la violencia interna que genera el cuerpo/casa materna cuando al dejar de satisfacer el deseo se transforma en la psiquis infantil en cuerpo/castillo maligno.<sup>26</sup>

**Casa.-** Al igual que en La madriguera, para la dualidad primo/Celestino la casa, en tanto lugar de los secretos, es una extensión de su conciencia. Al parecer la infancia guarda, esconde o entierra lo que no logra formular:

Y si la casa no está llena de rendijas y por cada rendija puedo ver lo mismo que yo veo por éstas, yo no quiero vivir en ella. Y si la casa no tiene unas patas de chivo, colgando junto con unas mazorcas de maíz, del techo, yo tampoco quiero vivir en ella. Y si la casa no tiene una puerta esquina y en la puerta esquina no hay una yagua comida por el comején, yo no quiero vivir en ella. Y aun teniendo todas estas cosas: si la casa no tiene un pozo, lleno de culantrillos y de voces, yo nunca viviré en ella... No, no puede haber otra casa que sea como ésta, y que esconda todas las cosas secretas que yo he hecho en ella. La otra será extraña para mí, y yo también le seré extraño. (154)

La casa como extensión del cuerpo, o más bien depósito imaginario de las imágenes elaboradas en la infancia, se hace presente en la casa nórdica idealizada a través de la estampa de una escena invernal. Esta imagen ilustra muchos cuentos de la tradición germana recogidos por los hermanos Grimm. Lo más cercano a la blancura invernal es la neblina del trópico que vela los detalles de la realidad y dota al paisaje de un halo idealizado que lo mejora, lo blanquea y lo eleva, instantes antes del alba:

Me quedo horas de horas embelesado, mirando qué linda se ve la casa llena de neblinas, pues es casi como una casa de esas de cuentos. De esas que solamente salen en los libros caros como el que traía Celestino el día en que apareció por primera vez en la casa, asustado, y del brazo de su madre muerta... (32)

La mitificación de la casa es un tema al que los primos regresan una y otra vez en los juegos de construcción de universos y elaboración fantásticas, y que más adelante se

retomará. Por lo pronto, me detengo en la simbología de la casa. La vida cotidiana del niño sin nombre gira en torno al pozo y a la letrina, los dos hoyos en la tierra por los que, atendiendo a las necesidades del cuerpo, circulan los líquidos vitales. En este sentido, Andrew Bush<sup>27</sup> apunta la semejanza de la casa familiar y el cuerpo materno. Más aún, en la contemplación, tanto del pozo como del excusado, Celestino busca el rostro materno. A pocos días de muerta la madre, Celestino ha escrito un poema en el tronco de los árboles que resulta insultante para la abuela:

“Quién será mi madre”, “Quién será mi madre” “Que la busco en el excusado y no la veo”... ¡Dime tú: una mujer que no hacía ni ocho días que estaba muerta, y ya él ni se acordaba quién era!... ¡Y después decir que la busca en el excusado! ¡Eso es lo último! ¡Buscar a una muerta en el excusado! ¡Como si fuera un mojón! (176)

Buscar a la madre muerta donde se descarta el detritus corporal ilustra el principio activo que subsiste en la intimidad de las cosas. Ante la muerte de la materia como acontecimiento sin respuesta, Celestino tiene una reacción diferente a la de José Pedro Valverde, en Gran señor y rajadiablos. Éste, ante el cadáver de su amigo Rosamel, siente furia por la indigna condición del cuerpo inerte, la toma como afrenta del mundo natural y sale en busca del desafío exterior. Celestino, a la inversa, se sume aún más en la ensoñación de la profundidad como parte de su experiencia de sí. El producto de la deyección presupone el antecedente digestivo. En la trayectoria alimenticia se reafirma la noción de la interioridad y se confirma la íntima indestructibilidad de la materia. Esa “cosa” que ha fluido por mi interioridad no desaparece y subsiste más allá de los accidentes. Esta afirmación sólo puede hacerse mediante la toma de conciencia en la

asimilación digestiva. Como ya se ha anotado, los procesos de gulliverización (engullimiento) son representaciones imaginarias de lo íntimo, del principio activo que subsiste en la intimidad de las cosas. Durante la digestión -o la confirmación de su resultado- ocurre una experiencia de comunión viva cuyo efecto es la negación o suspensión de la agresión exterior encarnada en el alimento vegetal o animal, y la transustanciación resultante. Este proceso alquímico ha sido muy bien aprovechado por las religiones que instauran la ingestión mística y transustanciación en la comunión alimentaria.

Cuando Celestino busca a la madre muerta en el excusado es porque ya ha operado en él, a través del descenso digestivo y el esquema del engullimiento, la negación, por medio de la transustanciación de su agresión. Por medio de esta ensoñación de la profundidad incorpora a la madre y la deposita en el lugar de los objetos procesados. La riqueza de esta fantasía elabora el esquema de la alimentación como transustanciación y obtiene en su resultante digestivo un objeto asimilable. Ya lo ha dicho Bachelard: lo real es desde un principio un alimento.

**Castillo.-** Al retomar el tema de la casa hay que señalar el castillo como su extremo idealizado. Celestino y su primo juegan a construir un castillo de 100 habitaciones en donde se deleita una reina rodeada de su corte. Una vez concluida la obra, los guardias en la puerta no los dejan pasar: “Y a mí me dieron entonces unas ganas muy grandes de empezar a reírme a carcajadas. Pero no lo hice, pues pensé que eso hubiera incomodado más a los guardianes y, a lo mejor, hasta me hubieran muerto allí mismo” (100). Detrás de este cuadro del protagonista excluido, resuena la risa kafkiana ante el absurdo de tomarse en serio los juegos que la humanidad inventa. La interdicción del placer: “ver la

fiesta y comernos algún dulce”, en lugar de provocar la ira o la tristeza contribuye a la risa en cuanto los primos saben el deleznable cimiento sobre el que se erige la autoridad: “-¡Qué tontos son!- les digo yo-; ¿no ven que nosotros fuimos los que hicimos este castillo y los que los hicimos también a ustedes?” (100). El juego se sostiene sobre el presupuesto del “como si” en cuya reiteración se consagra su artificio. Es risible quien, olvidando su propia hechura, se enreda en su lazo. Así también es ridículo quien no sabe jugar con seriedad. Bajo esta premisa, Arenas, al igual que Lezama Lima, niega el hermetismo de su obra. La transparencia de la novela se anuncia ya en la temporalidad de su título: antes del alba. La risa lúdica de la dualidad primo/Celestino quebranta la opacidad de la noche. El hermetismo de esas puertas se sella para quien armado de causalidad intenta cruzar su umbral. Sin embargo, el portal se abre límpido como el rostro de la madrugada –tiempo liminal- para quien sabe jugar. A lo largo de sus páginas la pareja de primos en su perpetuo esquivar de las auras (representación mágica de sus madres) insiste en permanecer latente antes del alba.

Como ya se ha dicho antes, en la dramaturgia del juego se escenifica la psiquis infantil. El juego de los primos se inicia en la construcción laboriosa del castillo, representación de su paisaje interior. A través de las dinámicas con que hace actuar a las botellas vacías –habitantes del castillo- pone en escena la angustia que lo asedia. Una vez concluida la majestuosa morada pone a su huésped en acción:

La Reina se pasea muy oronda por todo el castillo. Inspecciona, da órdenes, se sienta y vuelve a pararse; se zambulle en la piscina y se seca corriendo. Se viste y se vuelve a desvestir. Y luego sale al gran corredor del frente, desde donde se divisan todos los soldados, que a un mismo

paso marchan y marchan en forma incansable. Al Rey todavía no lo hemos podido conseguir, porque queremos que sea una botella de Agua de Florida, que abuela tiene escondida debajo de la cama, pues todavía le queda un poquito de esencia. Pero de todos modos Celestino y yo tenemos planeado poner el Agua de Florida en otro pomo y traernos la botella para el castillo, y hacerla rey. Y mientras no la consigamos, será la Reina la que se encargue de dar todas las órdenes. (99)

En el centro silencioso del universo creado está la reina. Esta figura dual –reina-bruja- representa en muchos cuentos infantiles el signo ambivalente de la madre. Hay que recordar la inestable y peligrosa disposición de la reina en la historia de Alicia, o la duplicidad de la madrastra de Blanca Nieves o la Cenicienta. El juego está pendiente de la incorporación del rey, una figura alterna a la reina. La botella que ambicionan quitarle a la abuela –ella es su guardián porque es la única que ha conservado su hombre en la familia-, representa la ambición de captar la esencia del padre: “tenemos planeado poner el Agua de Florida en otro pomo”. Cabe anotar que, en el sistema de creencias yoruba, alguien que se ha hecho de una prenda fuerte (un objeto sagrado que le confiere protección y poder) puede ir a casa de su enemigo, golpear tres veces en su puerta y al escuchar la respuesta capturar su voz o esencia en una botella preparada para eso y luego llevarla al pie de una palma real en donde está a su merced. Según los taitas, en las botellas vacías se alojan las almas de los muertos, por lo que no hay que tenerlas nunca destapadas. La colección de botellas vacías que acumula la abuela dice de su tenor de bruja. Los primos quieren aprovecharse del recipiente para capturar al abuelo y en su nombre coronarse por sobre la autoridad materna y con ello anular su inasible naturaleza:

“Ojalá sea esa mujer mi madre. Que no sean solamente ideas mías y mi verdadera madre esté esperándome en la casa, con una estaca en la mano.” (218).

De esta manera la recreación lúdica ha extendido la estructura simbólica de la casa/cuerpo/castillo buscando en este recorrido lo que Bachelard define en la Poética del Espacio, al referirse a la casa: “un ser concentrado que nos llama a una conciencia de centralidad” (48). Al extremo de la concentración y centralidad estaría la tumba como casa. Estos son los aposentos que aún faltaban en el castillo que los primos construyen:

-Ven acá corriendo- me dice Celestino, desde una de las esquinas del cementerio. Echo a correr, y enfangado hasta el cuello, llego hasta donde él me espera, sentado sobre el panteón más grande de todo el cementerio-. Mira qué panteón más enorme –me dice-; lo hemos hecho sin darnos cuenta. Aquí cabemos los dos juntos. Ven. Acostémonos para ver si es verdad. (105)

Es inevitable asociar esa escena con el diálogo entre Juan Preciado y Dorotea en la tumba que comparten en el relato de Pedro Páramo (1955). El cementerio que han construido los primos es más grande que todo el castillo, morada de donde ya nadie se muda.

### **La galería en movimiento**

La desordenada galería de elementos, hasta aquí desplegada sin orden ni concierto, representa una muestra limitada de la heterogeneidad del conglomerado fantástico, al que Klein se ha referido como objeto interno infantil. De ahí que enhebrar con ellos una secuencia lógico narrativa sería una empresa, además de inútil, incongruente. La fantástica desmesura de la fabulación de Celestino significa, además de

la evidente vía de evasión, el arduo y fundamental juego de la imaginación infantil con el que el niño escenifica y, por ende, exterioriza la opacidad del objeto interno. El sadismo de los ataques que relata se origina en el propio Celestino, el primo bobo, según la familia. Este horrorizado por la intensidad de sus pasiones, las suprime al extremo de flotar en una pasividad idiotizada en la que no se defiende de ninguna agresión:

-¡Otra vez te han vuelto a pegar los muchachos de la escuela!

¡Comemierda! ¿Es que tú no tienes brazos para defenderte? ¡Tan grande y tan bobo! ¡La próxima vez que vengas llenos de golpes con la ropa cagada soy yo la que te voy a dar el remate, para que no seas sanaco! (37)

A través de la elaboración desdoblada del primo, juego fantástico y exuberante en posibilidades mágicas y cómicas (como los comics), el primo toma el lugar híper pasivo de Celestino y le da atributos y figuras a sus terrores. Al abuelo le da el hacha con la que quiere abrir, rajar, destripar los cuerpos; a la madre le da la plurivalencia camaleónica de muchas figuras, entre las que se intercambia con él. De esta manera el mundo comienza a existir, creado por la desbordante fantasía que nombra lo que de otra manera se empozaría en el silencio horrorizado de un niño sin juegos.

Arenas admite las fuentes en las que se abreva su inagotable capacidad lúdica y su, al parecer, intacta imaginación infantil. En la entrevista recogida por Francisco Soto en su libro Reinaldo Arenas: The Pentagonia, Arenas dice:

Yo creo que lo que he escrito tiene una enorme influencia de lo que podría llamarse la infra cultura o la cultura popular. Por ejemplo, el mundo de los muñequitos (comics) que descubrí a los once años cuando me fui para el pueblo, sobre todo en Celestino antes del alba. Esta condición, digamos

mágica y truculenta de los personajes que alzan el vuelo, que se cortan la cabeza, que se la vuelven a poner tiene mucho que ver con el mundo de los comics. (22)

A través de una serie de equivalencias en el intercambio entre Celestino y su primo se despliegan las imágenes primordiales que liberan los terrores ocultos. Celestino y su primo logran jugar, construir castillos, poblarlos de una extensa corte y excluirse de su sociedad. Al jugar se alivia su imaginario atormentado. Mediante su formulación, verbalización y actuación, el terror se aligera y remonta vuelo.

### **La sacralidad del crimen**

La escena mítica en la que la fábula coloca a las figuras de la familia es un campo de batalla en el que se miden fuerzas desiguales. Por un lado están los abuelos y la madre armados de hachas, piedras, agua hirviendo, garrochas, sogas, estacas; y en el otro lado Celestino y su primo que se defienden lo mejor que pueden con el insulto y la evasión. En el desenfrenado y constante hostigar, torturar, mutilar y asesinar, la dinámica familiar retratada en su fabulación se aproxima a una orgía de violencia que sugiere un retorno a lo informe, al caos. En todo proceso simbólico, tras la indiscriminada oscuridad caótica sobreviene la purificación y el renacimiento. Dentro de este esquema la desmesura y la descomposición, propias de las prácticas orgiásticas, son preámbulo del esquema diluvial. El objeto interno infantil recuperado en este relato avanza por entre la descomposición de las normas, la mutación de los objetos, personalidades y personajes. Celestino antes del alba se adentra en el estado orgiástico, pre-formal de la psiquis infantil.

Prosiguiendo con la violencia orgiástica, este trabajo quiere indagar en su trasfondo mítico y dejarse llevar por la organicidad de la sucesión *caos-purificación-renacimiento* que la hebra mítica insinúa. René Girard, en Violence and the sacred, advierte que en algunas tribus africanas el día de la coronación de un jefe, éste debe trasgredir-simbólica o físicamente- las interdicciones que observa la comunidad: incesto, antropofagia, parricidio. Tras la simbólica tortura y muerte de ese hombre, renace el monarca, quien instituye mandato y marca una nueva era. Junto con la figura odiosa del transgresor, la comunidad extermina la posibilidad del crimen. Esta es la potencia reparadora del chivo expiatorio<sup>28</sup>.

La victimizada prima Eulogia, de quien todos abusan, se ahorca y se prende fuego. Es preciso recordar que en el sistema de creencias del campesino el fuego es pared que evita la propagación del contagio. También hay que señalar que en la mitología clásica el parricidio junto con el incesto, en tanto vicios contagiosos, convocan plagas o epidemias que empujan la tragedia hacia su crisis. En Celestino hay toda clase de catástrofes: chinches, totises, lagartijas, auras, inundaciones, diluvios. Ya lo dice el oráculo: la presencia infecciosa de un asesino provoca el desastre. Es por esto que todos ven en Celestino la encarnación del desastre: él es el chivo expiatorio al que hay que aniquilar porque sobre su cuerpo se concentra la abyección de todos. Su crimen permea a todos los miembros de la familia. Él, al igual que el abuelo y todos los demás, han abusado de su prima Eulogia. Él ha visto al abuelo usar sexualmente a las potricas cuando las lava en el río mientras Celestino las sostiene. Él se masturba detrás de las matas, al igual que sus primos, pero es a él al único que persiguen. Esto se evidencia una tarde en que el primo (no Celestino, a quien no le gustan estas “cochinadas”), aguarda

debajo de la casa en el árbol en donde sus primas juegan a las muñecas. Excluido de jugar a la casita con las niñas, espera la ocasión para, desde el margen, entrar en el juego y fungir de “padre para imponer respeto”. En cuanto una muñeca cae al suelo él la agarra y se la lleva detrás de unas matas en donde la penetra. Con su acto “paternal” saca a la luz lo invisible, lo que debió permanecer sin ser visto:

¡Agárrenlo! ¡Agárrenlo!

¡Oye a tus primos! Mis condenados primos que también hacen puerçadas, igual que yo; y una vez mataron a una infeliz chiva...Pero, de todos modos: ¡qué vergüenza! Con todo el mundo; porque ya todos lo saben. Y ellos lo hacían siempre en tal forma que no había quien se enterara. ¡Qué vergüenza! Ya todos lo saben, y hasta Celestino lo sabrá también. Él, que nunca ha hecho ninguna de estas porquerías. ¡Qué pena! ¡Qué pena! Mejor sería estar capado para que no me entraran estas furias. Eso es lo que debo hacer. En cuanto tenga una oportunidad voy a afilar el cuchillo en la piedra de vueltas, y me voy a capar. Eso es lo que harás. Eso es lo que haré. Ya vienen corriendo. Y te están agarrando. Sal huyendo. Sal huyendo. (172)

Es importante destacar la voz en eco en la que se apoya al huir<sup>29</sup> y también señalar el signo maléfico que la réplica gemela tiene en la mitología afrocubana. Todo ente que se encuentra replicado es un eco del demonio. Al parecer los familiares reconocen el maleficio de su duplicidad. Se escucha a la abuela exclamar:” ¡Qué arrastre tan grande trae esta criatura a cuestras!” (52). En tanto presencia dual y oscura, Celestino genera y

recibe castigo dentro de un circuito de violencia absoluta. En este contexto es oportuno traer a colación los hallazgos de Lydia Cabrera quien en El monte anota:

Particularmente, las misteriosas y temidas palmas jimaguas, de tronco doble o que crecen muy unidas, suelen ser testigos de tormentos y crueles sacrificios de animales, de conjuros feroces, de terríficas apariciones. Son viviendas de entes como Elufamá, “el hijo de mala fama”, Eshu, nombre éste que aunque de estirpe lucumí, da también el ngangulero al Espíritu Malo; y Kolofoto. (254)

En tanto percibe su función de chivo expiatorio, la dualidad primo/Celestino desplaza y aminora la intensidad de su lugar centrífugo en la violencia recíproca y generalizada. Para este efecto, no sólo comparte dentro de su entidad dual el impacto externo; sino que también logra distribuir la fuerza de manera desigual entre las verdaderas partes de la crisis: los adultos armados frente a los niños indefensos. En realidad nada se ha abolido, nada se ha añadido, más bien todo se ha colocado de manera errónea. A través de esta formulación mítica, la dualidad primo/Celestino ha logrado una composición *manejable* de la violenta indiferenciación que resguarda la tiniebla antes del alba. En este sentido, resulta ilustrativa la tenacidad con que la madre y el abuelo pugnan por guindarlo, desarraigarlo de una rama en la que pende a manera de feto adherido a la matriz. La vara de la madre y el abuelo provocan en él un goce indiferenciado entre víctima y agresor:

Mi abuelo, que siempre que me ve arriba de la casa coge la vara larga de desmochar palmas y empieza a jurgarme como si yo fuera un racimo de palmiches. (14)

El filo de la garrocha penetra muy fresco por entre mi cuello. Yo me arreguindo con las manos a la piedra y las yerbas, y siento ese frescor que ya me va llegando hasta la campanilla.

Quisiera poderme escapar.

Aunque a la verdad no sé si lo quisiera. Y creo que si me dejaran libre le diría a mamá que me volviera a pinchar con la garrocha. Se lo diría y hasta me arrodillaría delante de ella para que lo hiciera; y también le diría que le sacara más filo a la garrocha. (26)

Estos utensilios, tanto la vara del abuelo como la garrocha de la madre, fungen de falo impertinente que internándose en el ducto –pozo- o hacia arriba en lo alto de los árboles lo persigue, lo “jurga” para desgarrarlo en una tortura placentera a la que se adhiere con insistencia. El castigo placentero que ofrece la madre genera imágenes igualmente ambivalentes:

Yo nunca he visto a mi madre. Pero siempre me la imagino así como ahora: llorando y acariciándome el cuello en un no sé qué tipo de cosquilleo fresco y agradable.

Debo imaginarla de esa forma y no de la otra.

-¡Desgraciado muchacho! ¡Si yo lo que debía hacer era ahorcarme ahora mismo!

Tengo deseos de levantarme y abrazarla. De pedirle perdón y llevármela lejos donde ni abuela ni abuelo nos mortifiquen. Tengo deseos de decirle: “madre mía, madre mía: ¡qué bonita estás hoy con tantas campanillas en el pelo! Te pareces a una de esas mujeres que solamente salen en las postales

de navidad. Vámonos de aquí ahora mismo. Recojamos las cosas y larguémonos ya. No estemos ni un segundo más en esta casa horrible, que se parece al fondo de un caldero. Vámonos ahora, antes de que el condenado de abuelo se despierte y nos haga levantar para que le ordeñemos las vacas”.

“Vámonos ahora mismo porque de día no podremos salir”.

-¡Madre mía! ¡Madre mía!...

Y no dije más nada. Lo que tenía pensado se me hizo un rollo en la garganta. Chocó con la punta de la garrocha que ya me traspasaba. Y no salió por la boca. Por un momento mi madre se quedó paralizada: escuchándome. Todo el saó sabe que yo le he dicho madre mía. Todo el cerro también lo sabe y ahora lo repite lo repite lo repite en un no sé qué tipo de eco casi tan cercano como mi propia voz.

Mamá se queda lela. Me saca la garrocha del cuello. La tira sobre la yerba.

Se lleva las manos a la cara y da un grito enorme.

Enorme.

Enorme.

Enorme. (28)

Esta ensoñación pone en escena la rendición gozosa a la embestida exterior. También es relevante el pareo de contrarios: la idealización frígida de la madre “como una estampa de Navidad” opuesta al signo negativo del calor de la casa “como el fondo de un caldero”. Así también, sólo es posible escapar en medio de la noche “porque de día no podremos salir”.

En la recurrencia de la vara-garrocha-hacha- se insinúa el temor a la castración de parte de la madre fálica. La mujer con falo está presente en la ensoñación en la que el abuelo y la madre, al parecer confabulados en armas, lo atacan:

Y ahora ya sabemos que no hay escapatoria. La lanza de mi madre se deja entrever por la rendija del hueco, y yo me pregunto: ¿quién rayo le habrá dado esa lanza a mi madre? Y el cabo del hacha de abuelo brilla y brilla y casi parece un sol, tan odioso como el de siempre. (77)

Después de varias observaciones en distintos casos, Klein concluye que el temor a la mujer con pene proviene de una teoría sexual formada en los primeros años del desarrollo infantil, según la cual la madre incorpora el pene del padre por medio del coito. En último término, la madre con pene es la unificación de padre y madre en uno sólo. En este caso, la fusión entre la vara de la madre y el cabo del hacha del abuelo parecen ser un peligro que proviene del mismo lugar.

Al parecer la ansiedad temprana que generan los padres reales y su autoridad corre paralela a la ansiedad que su sombra introyectada genera en el niño. Esta sombra es míticamente enorme y omnipotente como lo ilustra esta ensoñación sobre la madre que tienen los primos. Una vez que el aguacero amaina y parece que el diluvio ha pasado, sueñan:

La puerta del cuarto se abre de par en par y por ella entra mi madre, que ya casi se ha vuelto un pez.

-Mis pobres hijos –nos dice-. Han pasado todo este vendaval aquí, solitos.

Deben estar congelados. Será mejor que me acueste con ustedes para que

cojan calor, igual que hacen las gallinas con los pollos recién salidos del cascarón.

Mi madre de un salto y se acuesta con nosotros en la cama. Y al poco rato estamos más fríos que antes, pues mi madre parece un pedazo de granizo. Entonces nos tapamos la cabeza con la sábana, pero seguimos entumecidos de frío.

-¡No puedo! –dice el pez que se había acostado en la cama con nosotros. Y dando un resoplido fuerte, que a mí me pareció casi un grito, se tira de la cama, y se aleja nadando por debajo del agua. (74)

En esta imagen ictínea de la madre cabe suponer el esquema simbólico del continente contenido que ya se había anotado en el gesto de gulliverización. El pez, sostiene Durand, es el animal nido por excelencia. Sin embargo, las sucesivas posibilidades de engullimiento acercan su figura voraz a la angustia de ser devorados en la cadena alimenticia. En esta dirección se adentra el relato cuando visita el tema de la manducación mágica. La supervivencia de los gemelos es posible gracias a la mutua donación de miembros como alimento:

-¿Qué hacemos ahora que ya se han acabado las cucarachas?- le pregunto a Celestino, y entonces él se corta un dedo y me lo da-. Eres demasiado bueno –le digo yo-. Pero con eso no resolveremos nada. –Y él se arranca entonces un brazo. Yo grito. Grito, pero no muy alto. Y me tapo en seguida la boca. Lo miro un sólo momento, y salgo corriendo del hueco. (77)

Como ya se ha visto anteriormente, la deglución indiferenciada atormenta las ensoñaciones infantiles de otros relatos. Recordemos a José Cemí cuando cae en el mar junto a los tiburones fofos, o la amenaza mandibular de la peste de langostas en La madriguera, o el río sanguinolento –portador de vidas consumidas- que se eleva por los tobillos de la niña sin nombre en Chiapas. Si bien la angustia de ser devorado y el ansia por engullir surgen de un motivo alimenticio común, cabe resaltar la dimensión mágico-ritual que diferencia la antropofagia de otros gestos alimenticios.

A diferencia de lo que se pudiera creer, la antropofagia no surge como fenómeno extremo de supervivencia ante la falta absoluta de otro alimento. Ahondando en los motivos que sugiere el relato de Celestino, luego de que el abuelo ha desmochado todos los árboles y matas y la familia no tiene qué comer, el tema de la antropofagia insinúa una sucesión que no se detiene al satisfacer el hambre:

En la casa todos nos acostamos muy temprano para ver si soñamos con comida; pero nada, es tanta el hambre que no podemos ni pegar los ojos. Yo me pongo a pensar y a pensar y a la única conclusión que llego es a que tenemos que comernos al abuelo, que es el más viejo, y por lo tanto ha vivido más. Me pongo a pensar en eso, pero no se lo digo a nadie además, esas cosas me dan mucho miedo, porque si empezamos por los más viejos, tarde o temprano me tocará a mí. (120)

El deseo antropófago del hijo busca algo más que alimento en el cuerpo del padre, su motivo va más allá de lo nutricional. En la ingestión de parte o todo el cuerpo de un hombre poderoso se ejecuta un acto mágico-ritual por el cual las cualidades del guerrero enemigo son capturadas y apropiadas a través de la manducación. Así también, cuando Celestino

le ofrece a su primo un dedo y luego un brazo –miembros fálicos por excelencia- no le está brindando su carne, sino su fuerza, esencialmente redoblada por la propia ingestión.

Sin embargo, el hambre antropófaga de los primos se detiene ante la astucia vengativa del abuelo porque: “es muy bicho y hubiera adivinado hasta mis pensamientos” (41). Es por esto que el festín, en el que toda la familia se apropia de la fuerza descomunal del abuelo, se inicia únicamente cuando la madre se anima a asestarle el primer golpe: “a ese viejo hay que sacarle los ojos con una garrocha, porque lo que tiene ahí es más duro que el fondo de una caneca” (14). La madre, retomando el tema de la cadena alimenticia, encarna su emblema teriomórfico que es el pez. Y al asestar el hachazo mortal, recibe los poderes del padre y se coloca primera en la cadena sucesiva de la manducación ritual:

Y todos nos abalanzamos sobre él como unas fieras. ¡Comida! ¡Comida!, después de tanto tiempo, aunque ya no sé medir el tiempo y no puedo decir *tanto*. Mi madre fue la primera en dar el hachazo y todos caímos sobre el abuelo, como si fuéramos hormigas bravas, hasta no dejar siquiera un hueso. Abuela, que desde que probó el primer bocado cogió una fuerza enorme, lo primero que hizo cuando pudo hablar fue decir “coño”; luego dijo “bestias”, “bestias”, “bestias”, hasta que se fue serenando y se acomodó en un rincón, donde lloró toda la tarde y la noche. Mamá apenas tuvo la barriga llena empezó a caminar arrastrándose pues parece que se le olvidó la forma de andar, y así llegó hasta el pozo, donde dijo que iba a beber agua, aunque más tarde pude enterarme que el pozo estaba seco. Celestino y yo nos miramos, y de un salto, salimos los dos al mismo

tiempo, por el techo de la casa y en seguida nos remontamos más alto que las nubes altísimas. (127)

Sólo la abuela denuncia la bestialidad del acto cometido por todos y sólo la abuela persiste en su forma humana. La madre y los primos abandonan su humanidad, emigran hacia el olvido de sí mismos. Siguiendo esta indicación del relato, Celestino antes del alba se ofrece como el cuadro mural de la noche indiferenciada de la conciencia. La dualidad primo/Celestino intenta varios operativos a través de la fantasía y el juego para habitarla. Crea mundos por los que trasmigra bajo figuras cambiantes: lagartijas, auras, niños muertos, tataguas; pero en todas se halla la función constante de ser pararrayos de la violencia, centro del odio, chivo expiatorio.

La violencia de esa noche amorfa es de naturaleza recíproca. Los continuos y reiterados desenlaces son irrevocables, trágicos; en cuanto los antagonistas –al igual que las tataguas en torno a la llama- giran ciegos, magnetizados en su violencia. Los primos no tienen escapatoria. Desde el momento que entran en la casa familiar van a ser víctimas y también verdugos. En este sentido Celestino es una tragedia. Desde sus primeras páginas sabemos que todos morirán, se matarán entre ellos, se comerán unos a otros y todo esto desde siempre y sin fin, de manera inexorable.

En tanto chivo expiatorio, los primos atraen la violencia extendida que se dirige concéntricamente hacia ellos, encauzando así la intensidad totalizadora de la violencia. La estrategia trágica logra distribuir de manera desigual lo que de otra forma es un absoluto indiferenciado. A pesar de que la intensidad del odio no desaparece, la indiferenciada violencia se encauza hacia la animosidad de todos en contra de los primos.

Éstos encarnan lo abyecto<sup>30</sup> y, al ser depositarios de todos los males, su muerte anuncia un amanecer distinto:

-Despierten, que Celestino se ha muerto...

Yo cogí y lo llevé al cementerio. Pero mis primos no quisieron que yo lo enterrara junto con ellos. Y tuve que comérmelo para que no se lo comieran las auras. Y por eso es que ellas ahora están tan bravas y se elevan muy alto entre las nubes, para coger impulso y, cayéndome a picotazos, sacarme a Celestino del estómago. Pero no lo van a conseguir: ya estoy muy cerca de la puerta. Con un poco más que me arrastre llevo a la casa. (220)

La dualidad primo/Celestino, luego de la manducación introvertida ha incorporado la fuerza de un objeto externo y, retomando la forma de la lagartija que se arrastra camaleónica, se vuelve una entidad resistente y poderosa.

### **La luminosidad de las tinieblas**

Cuando José Cemí traspone la infancia en Paradiso, la madre lo conmina al discernimiento con estas palabras en las que contrasta la muerte –violencia indescifrable– con el propósito poético que le asigna al hijo: “siempre conocí que un hecho de esa totalidad engendraría un oscuro que tendría que ser aclarado en la transfiguración que exhala la costumbre de intentar lo más difícil” (246). Cemí, al igual que los otros protagonistas analizados en este trabajo, penetra, con los medios que le son propios, en la oscuridad pre simbólica y logra ficcionalizar una silueta aunque evanescente, funcional con la que ensaya su inserción en la red socio simbólica. En estos términos, Celestino y

su doble son un organismo que busca consonancia con el medio y se precipita y adhiere a un oscuro que resiste toda aclaración. Quizá su búsqueda no tiene derrotero y es un recurso en la empresa del no saber. Esto me lleva a pensar en las búsquedas, intencionalmente extraviadas, a las que George Bataille alude en La oscuridad no miente:

El primer saber es el que sitúa al ser humano en el mundo, y también el que prolonga el saber del animal. El animal distingue, en el juego de este mundo inteligible para él, lo que responde a sus necesidades. El saber humano fundamental no es mayor que ese saber elemental sistematizado por el lenguaje. Sólo es elemental una consonancia entre el organismo y el medio, sin la cual el organismo es inconcebible, en tanto que el organismo es lo que, en el mundo, interroga al medio que lo rodea: el organismo espera del medio, desde el inicio, lo que éste organiza, distinguiéndolo de lo que él no puede organizar. Dicho de otro modo, el organismo es el discernimiento de lo posible y de lo imposible. Lo posible es la respuesta a la petición de consonancia; lo imposible es la ausencia de respuesta. (51)

El organismo dual de Celestino corre sobre el muro que separa la inteligible simbolización del medio y la deslumbrante oscuridad de lo imposible. Sobre el angosto filo del muro que separa los mundos del saber y el no saber corre Celestino disparado detrás de su primo.

El organismo primo/Celestino detenta un saber distinto. En la eficacia con que remonta el vuelo, en cuanto la amenaza está al ras del suelo, denota un saber enigmático propio de la fantasía. La constante evasiva a las explicaciones o cualquier forma de

esclarecimiento revela una voluntad que persiste en su exilio del mundo real y no concede los límites con lo que debiera adaptarse a la realidad. Es un saber que se resiste al conocimiento, una obstinación filogenética, innata, en la que se adhiere al ambivalente objeto del deseo y del terror.

Ante el inconsciente infantil formulado en la complejidad orgánica de Celestino y su primo, el relato no ha buscado oponer los principios “ilustrados” del mundo adulto. Su propósito poético y simbólico ha respetado el saber inconsciente del protagonista y lo ha acompañado y asistido a la formulación de su objeto interno. Sólo así, a través de la formulación de ese objeto interno, la dualidad primo/Celestino reelabora y maneja la opacidad antes del alba. Sólo así, conservando el conocimiento profundo de su saber, ingresará en la red socio-simbólica, no merced a una adaptación, como quisiera el mundo adulto, sino a través del largo, espeluznante y serio juego de negociación entre fantasía y realidad.

### **Simbolización y registro: escritura**

“¡El hijo de Carmelina se ha vuelto loco! Está haciendo garabatos en los troncos de las matas. ¡Está loco de remate!” (17) dicen las gentes del vecindario, “Eso es mariconería” (16) dice la madre. Lo cierto es que primo/Celestino, al igual que la niña en Balún Canán, o María Eugenia en Ifigenia, escribe en las paredes que lo contienen – en su caso los árboles y las matas- las palabras que atestiguan el desconcierto vivido. Ejerciendo su voluntad de manifestarse, el niño pinta, mancha, garabatea. Esa es la dirección y el impulso que anuncia Celestino en uno de sus epígrafes: “Porque no podemos dejar de decir lo que hemos visto y oído. Los Hechos, 4-20” (55). También, al

igual que la niña cordobesa de La madriguera, la dualidad primo/Celestino quisiera esconder un mensaje para sí mismo que ya no será el mismo cuando lo lea. Y también, el afán poético de José Cemí pretende atrapar la imagen con la palabra. En todos estos casos, la palabra es libre, propia, ajena al orden imperante y más bien irreverente. Las palabras que garabatea la infancia no crecen con su emisor y en su deshilvanada sintaxis persisten, captoras enigmáticas de un secreto que ya nadie sabe entender. En su calidad de emisarias de un lugar/tiempo distinto al de la lógica racional, las palabras de la infancia bien pueden ser acusadas de ser poesía. Ese es el crimen de los garabatos que primo/Celestino escribe en la huerta. Como toda literatura, su quehacer poético desestabiliza las certezas y amenaza con eficacia toda forma de poder, sin que el poder sepa cómo ni porqué. En la inasibilidad de aquel quehacer está justamente su peligro y su poder. El abuelo corta las matas para borrar de la realidad el mensaje que lo enrabia porque permanece ininteligible para él, que es adulto y no sabe leer. Y él, lo que no controla, lo suprime. Celestino garabatea, inscribe su huella en las matas para dejar testimonio de las búsquedas insólitas de la infancia que luego se olvidarán: “Que la busco en el excusado y no la veo” (176). El hacha del abuelo pretende detener la fluidez y evanescencia de la fantasía, mientras Celestino insiste en registrar lo que de otra manera se borra. Se ha vuelto loco, concluye la familia.

En la insistencia con que Celestino escribe en los árboles y su abuelo, detrás de él, los desmocha hay una voluntad empeñada por incidir sobre la superficie resistente de la realidad. Ambos, desde lugares distintos, dejan su marca, en el cuerpo sobre el que inscriben testimonio y supresión. La escritura se ejecuta como punzón incisivo sobre un cuerpo opaco; lo que mana de su percusión es “mariconería” (16) dice la madre y por eso

hay que segarlos con hacha, hacha, hacha. ¿Qué pasará cuando Celestino escriba sobre su propio cuerpo?

### **Los bordes enfrentados de la fractura**

Los primos quieren eliminar al abuelo, pero ante la imposibilidad de su deseo viven al acecho, en peligro de ser cortados por el brazo homicida del abuelo: “Hachas. Hachas. Hachas... Y yo tengo un miedo enorme a que algún día a Celestino le dé la idea de escribir esos garabatos en su propio cuerpo” (83). Sus intentos por trastornar el corte paterno son siempre frustrados: “Tú.- (*Con un brazo levantado en el aire.*) Perdóname que no te haya podido salvar. Perdóname, pero cuando le iba a clavar el cuchillo en la cara, me miró, y me sonrió. A mí, que nunca nadie me ha sonreído” (199). ¿Qué detiene al primo de Celestino en su impulso parricida? ¿Por qué se resiste a salvarse? si en la violencia recíproca en la que existe sólo cabe la opción ¿muero o mato? Si se mira el crimen que Celestino no comete dentro de la ecuación “el rey es a la polis, lo que el abuelo a la familia”; su crimen es imposible. El regicida, en cuanto anula las diferencias jerárquicas que rigen a la comunidad, suprime la escala que la sostiene y, en lugar de encauzar la violencia absoluta, la desata. Antes que a Celestino, el parricidio le corresponde a su madre y luego...ya se verá. Antes de que Celestino sea verdugo de su abuelo, ha de ser su víctima; antes de clavar el cuchillo en su cuello ha de dejarse dividir por él. Este es el motivo detrás de la sonrisa sardónica del abuelo.

El cuerpo del sacrificio en su función de chivo expiatorio se ofrece, seductor, a la realización de las fantasías sádicas. La galería del dolor gozoso se abre múltiple ante la posibilidad, cumplida o anunciada de prenderse candela; de que lo atravesase una estaca;

de que le guinden con una vara; de que le saquen los ojos; de que le echen agua hirviendo; ser castigado con látigo o palma de machete; o morir partido por un hacha. En todos estos sacrificios en los que se hostiga al cuerpo hay un gesto común: la partición, la incisión o separación de las carnes.

La partición como motivo reiterado va y viene del cuerpo al mundo, cuya primera representación es la madre. En la ambivalencia frente a la madre se describe el desconcierto revelador de la psiquis infantil. Como ya se ha anotado, el primer encuentro con el placer, así como con el dolor, es el cuerpo de la madre. El pecho nutricio de la madre es interiorizado como “pecho bueno” y su ausencia se procesa como ataque del exterior, con lo que se instaura una dinámica de agresión, odio, asalto y consecuente temor a la represalia; todo esto se deriva en una carga angustiosa cruzada por la culpa. Frente al odio y la destrucción causada –ya se sabe que los niveles factuales y simbólicos están borrados en su psiquis- surge el horror y la depresión culposa. Frente a la necesidad de reparación aparece la fantasía creadora, la sublimación constructiva:

Mi madre es la más joven de todas las mujeres.

Mi madre es tan joven que yo la llevo cargada a donde quiera.

Mi madre es sabia.

Mi madre me hace un cuento diferente todas las noches.

Mi madre canta como nadie nunca ha cantado.

Mi madre es mi madre.

Mi madre sabe treparse a las palmas.

Mi madre nada por encima del agua<sup>31</sup>

Mi madre anoche me llevó a ver el sol.

Mi madre está limpiando la casa.

Mi madre está bailando en el techo.

Mi madre está cantando en el pozo.

Mi madre está maullando en la sala.

Mi madre está rifando un vestido.

Mi madre está pidiendo limosnas.

Mi madre está tocando a la puerta.

Mi madre está cerrando mis ojos. (218)

La madre de Celestino es el lugar de giro y contorsión de toda su fantasía: “allí fue donde mi madre me dio el primer cintazo y donde por primera vez me pasó la mano por la cabeza” (153). La madre, sostiene Kristeva, es un intento adulto por construir una relación imposible con la nostalgia<sup>32</sup>: “no debo dudar: aunque fuese por unos segundos: he visto por primera vez a mi madre. Ahora no importa que la otra me caiga a estacazos” (218).

Las agresiones maternas son proyecciones de los impulsos violentos del hijo que odia y se odia por sus deseos. Esta ensoñación en que la madre, enfurecida por la torpeza del hijo, lo castiga ha sido elaborada con una particular sensualidad plástica en relación al cuerpo materno:

¡Deja que te coja que te voy a sacar el agua de las costillas!”. Pero ya yo estoy muy alto y no creo que él pueda trepar hasta acá arriba. De todos modos sigo encaramándome hasta el capullo. Ya estoy en lo más fino y alto de la mata. El sapo ha comenzado a trepar muy despacio, pero seguro, por el tronco del higuillo. ¡Deja que te coja que te voy a dejar ciego!...

Este gajo casi ni me sostiene, y si caigo al suelo me hago picadillo, y si bajo de la mata, el sapo me sacará los ojos.

-¡Deja que te coja para que aprendas a respetar a tu madre! ¡Vegijo malcriado!

El sapo se ha empezado a inflar y ya es enorme. Yo no sé ahora qué hacer.

El sapo da un salto y me coge por el cuello.

-¡Te sacaré los ojos!

Abre la boca enorme y me tira un poco de leche ardiendo que comienza a achicharrarme la cara y me deja ciego. Yo trato de zafarme de sus patas pegajosas, y, enredados, vamos cayendo al suelo. (44)

El improbable refugio que la altura de las matas ofrece recuerda la fábula de los amores clandestinos de Changó. La viscosidad del abrazo del batracio señala la tenacidad de la adhesión primordial, revelando así la intensidad del deseo y el terror ante la prohibición. El tema de la madre terrible está implícito en el anfibio que reptas y asalta al hijo, cegándolo –como a Edipo- con su emanación incestuosa. Jung expone el pansexualismo del símbolo animal que recorre la casi totalidad del Bestiario hasta el extremo de la Esfinge, que es la concentración monstruosa derivada de la madre y para siempre relacionado con el destino incestuoso de Edipo. En la fantasía aterradora de la madre/batracio adherente se confrontan terror y deseo y en su lucha no hay vencedor ya que “enredados, vamos cayendo al suelo”. En esta ensoñación se asiste a la lucha entre un terror innombrable y la irresistible fuerza que pretende asfixiar: el deseo.

En un operativo que marca la cumbre de su bifurcación, la dualidad primo/Celestino asiste al funeral de la madre. La figura materna, que en vida es

inconmensurable, a través de la partición vida/muerte se vuelve accesible. Siendo éste el punto más cercano en el que el texto tienta una posible identidad simbólica reconocible, creo que es necesaria una extensa cita donde se ofrecen las coordenadas en las que se posa por un instante la identidad simbólica de una patética orfandad. La dualidad primo/Celestino, como María Eugenia Alonso, se sabe el centro de todas las miradas y piensa sacar partido de la ocasión. En este diálogo interior la dualidad primo/Celestino enhebra un contrapunto a dos voces con el que llega al cenit de la performatividad identitaria:

Tu madre te espera en la gran caja. Al fin, por una sola vez en la vida,  
disfrutarás de este momento estelar. La noche es tuya. La gente son tuyas.

Tu madre es tuya. El tiempo es tuyo.

¡Avanza!

¡Avanza!

¡Avanza!

Todo es tuyo. Esas caras lloran por ti, y te compadecen, y te tienen lástima. Hasta tu abuela, que tanto siempre te ha odiado, ha preguntado por ti. “Cómo está el muchacho”, dijo, entre refunfuños que trataron de ser ásperos, pero no pudieron serlo. ¡He aquí tu gran día! ¡He aquí tu gran día!

¡Avanza!

¡Avanza!

¡Avanza!

De la Perrera, de Guayacán, de La Potranca, de El Almirante, de Calderón,  
de Perronales, de Los Lazos, de Auras, de Aguas Claras...; de barrios

lejanísimos ha venido la gente, para verte llorar. Llorar, no desperdices esta oportunidad. Todo el mundo se aglomera. Todos se apretujan para verte. A ti, a ti sólo. Tú eres el único. ¡Avanza hasta la gran caja que te espera entre las luces parpadeantes!

¡Avanza!

¡Avanza!

¡Avanza!

He aquí tu gran triunfo. Todo el mundo te está mirando. Anda despacio, aprende a disfrutar de este momento exclusivo. Despacio. Saborea el instante. Saboréalo. Sa-bo-ré-a-lo.

¡Avanza!

¡Avanza!

¡Avanza!

Despacio. Que te oigan llorar. Que te cojan lástima. Que al fin digan: “el pobre”. Ya te están cogiendo cariño. Ya te están cogiendo cariño.

Ya no lloran por ella, sino por ti.

Ya quisieran ser tu madre.

Ya te adoran.

Disfruta.

Disfruto.

Llora

Lloro.

Grita.

Grito.

Abrázate a la caja.

Me abrazo a la caja.

Di: “Madre mía, madre mía, no me dejes sólo”.

-¡Madre mía, madre mía! ¡No me dejes sólo!

Ahora llora más fuerte.

Da un grito.

-¡Ayyy!

Tírate en el suelo, pero no des tiempo a que la gente vaya a levantarte, levántate tú antes que ellos lleguen, y di: “¡Déjenme sólo, déjenme sólo con ella”!

-¡Déjenme sólo, déjenme sólo con ella!

Pero no dejes que te dejen sólo, porque entonces...

-¡No me dejen sólo! ¡No me dejen sólo!

Ya estás frente a la caja.

Ya estoy frente a la caja.

Di, despacio y bajito, “Madre mía”.

-Madre mía...

“Me dejas sólo”.

-Me dejas sólo...

“Ahora, para quién he de cargar agua por las tardes”.

-Ahora, para quién he de cargar agua por las tardes.

Quédate dormido, sin soltar la caja de los brazos.

Ya duermo.

Ha pasado tu tiempo, debemos volver al maizal.

Ha pasado mi tiempo, debo volver al maizal. (164)

Esta concesión patética en la que Celestino ha sido reconocido por todos, aún por la abuela que lo odia tanto, se desvanece instantáneamente y no alcanza a consolidar un lugar para su identidad. La realidad luminosa del maizal, al no ofrecer sombras, desvanece las coordenadas sobre las que podría construir una identidad tentativa. Ésta también es una ilusión más entre las muchas en las que fabuló con duendes, reinas, animales prodigiosos o castillos enigmáticos. Tras la breve representación teatral, los primos se evaden nuevamente por la frescura desbordante de las sombras que teje su fantasía.

### **La clave: la oscuridad no miente**

Reinaldo Arenas, en una entrevista con Francisco Soto, inserta en Conversación con Reinaldo Arenas, declara: “La vida es misterio incesante, misterio y terror” (55). Su posición resuena en las palabras de Bataille cuando en La oscuridad no miente sostiene: “la vida sólo se da en el desgarramiento, como las aguas de los torrentes, como los gritos de horror perdidos se funden en el río de la alegría. La alegría y la muerte se mezclan en lo ilimitado de la violencia” (25).

A diferencia de José Cemí, la dualidad primo/Celestino no busca aclarar el oscuro como propósito de vida, ellos junto a Bataille sospechan que *la oscuridad no miente*.

Más aún, aborrece la luz, porque sabe que en su exceso la gente envilece: “Sí, yo creo que es el sol, con ese resplandor enorme quien siempre tiene la culpa de que las cosas se pongan tan feas y de que la gente se enfurezca por cualquier bobería” (32). Es así que la escena que se ofrece como *uno* de los fines de la novela concluye que en el centro de la persecución fanática de la luz está la muerte:

Ahora corremos girando alrededor del candil, y ya es tanta la velocidad que llevamos que parece como si estuviéramos en el mismo lugar.

Miro la mecha momentos antes de coger impulso para lanzarme de cabeza contra ella. Miro la mecha. Doy dos o tres vueltas más en un segundo, y, al fin, me tiro a la candela. Celestino da un grito, y la mecha se apaga antes de que yo llegue a ella. (117)

Cuando la luz se apaga antes que las tataguas ingresen en su halo mortal, los primos se salvan, es decir, su vuelo múltiple subsiste en la oscuridad antes del alba. Los finales varios con que el texto cierra y reabre su historia sugieren un mecanismo que abre y obtura la entrada de luz para que aparezcan imágenes instantáneas de la multiplicidad como única clave de lectura del propio texto y de la inconstancia identitaria en la vida. Los sucesivos –pero no cronológicos- finales no proponen desenlaces y, más bien, son instantes aleatorios de este mecanismo obturador.

El segundo final ofrece el paisaje de la devastación que queda luego de que todos han participado en la destrucción de un orden cultural. A manera de una pesadilla recurrente el relato se detiene y recomienza. El primer final había ocurrido en casa del duende al advertirles una palabra que enseguida olvidan. La dualidad primo/Celestino comete, en este primer final, el mismo error de Hanzel y Gretel quienes, huyendo del

hambre y la muerte que los acosa en la propia casa, caen en la misma trampa en casa ajena. El segundo cierre ocurre luego de que el primo ve a la madre colgada del techo y está condenado a ver ese cuadro una y otra vez, porque no puede despertar.

Otro final insinúa un lugar/tiempo previo a la simbolización, anterior a la existencia dimensional. Es oportuno recordar que esta novela, que en un principio iba a llamarse “Cantando en el pozo”, evade toda lógica espacio temporal. Al asomarse al pozo, la dualidad primo/Celestino se objetiviza en la contemplación escindida de sí mismo: “Y Celestino, ¿dónde se habrá metido Celestino?... Y no pudiendo contenerme: me asomé al pozo. Y allí nos vimos: los dos muy juntos y temblando, ya con el agua al cuello, y sonriendo al mismo tiempo para demostrarnos que no teníamos ni pizca de miedo” (97). El pozo, como ya se ha dicho, simboliza una parte de la casa/cuerpo de la madre, es la galería que conduce al lugar en que la conciencia sobrenada soñando en la vida como posibilidad. Finalmente, el último final exhala el sueño que reposa al filo del brocal:

Luego pensé que mientras más rápido me durmiera más pronto llegaría el otro día. Y me quedé dormido. Y me quedé dormido.

Y me quedé dormido.

Y en sueños dicen que fui hasta el pozo y que me asomé por sobre el brocal. Y que allí me quedé, esperando a que mi madre me agarrara – como la otra vez,-, momentos antes de caer al vacío.

Pero, según me acaban de decir ahora, mi madre, esa noche, no pudo llegar a tiempo. Aunque yo tengo mis sospechas y pienso que seguramente ella llegó demasiado temprano.

### ULTIMO FINAL. (225)

Demasiado temprano significa anticiparse al alba, antes de su alumbramiento. Una vez más la madre dadora y quitadora de vida está presente en este último final. Con un broche capicúa se muerde la cola este relato de la expansiva y delirante noche que no amanece.

### Conclusiones

Finalmente, y con el propósito de recoger la desbandada sucesión de imágenes en las que Celestino y su primo buscan reconocerse, cabe retomar la multiplicidad como clave de lectura y como guía de esta búsqueda identitaria. La silueta identitaria de la pareja primo/Celestino, aún más que las otras siete que la anteceden, se ha mostrado particularmente esquiva. A la manera en que la esfinge plantea un enigma a Edipo; el duende entrega a primo/Celestino una palabra que debe descifrar. Si enero es el nombre con el que se hace llamar el duende eterno y siempre entero porque a pesar de ser un viejo es el mes primero, quizá en el juego enero/entero/eterno está la clave del acertijo inserto en uno de los epígrafes: “soy el que, sin cesar, me hago” (172). ¿Quién otro sino el *Yo* es el que sin cesar, eternamente, se hace, es decir, se vuelve entero?

Celestino, tantas veces muerto, descubre que, bajo distintos semblantes, es uno sólo el que lo tortura y mata: “-¡Quién fue el que te mató ahora! Anda, dime, aunque sea una vez, quién fue el que te mató” (150). La abuela ya lo advierte: “No le hagas caso a ese maldito mentiroso, pues quien lo mató fui yo” (151); y el abuelo: “Abuelo llega, y le clava el hacha en la cabeza a Celestino. Celestino no grita ni dice ni pío. Nada, nada dice” (156). Y en otro episodio: “Llegando ya a la casa yo tropecé con el troncón, y me

lo clavé en el estómago. Abuela me sacó el troncón del estómago. Pero ya estaba muerto” (167). O en este otro que ya se ofreció: “Mamá se queda lela. Me saca la garrocha del cuello. La tira sobre la yerba. Se lleva las manos a la cara y da un grito enorme. /Enorme./ Enorme/Enorme” (28). Ya sea con el hacha, la garrocha o el troncón, quien lo esgrime es la propia mano que debe trozarlo para empezar a ser.

Cabe la posibilidad de que el *Yo*, en tanto entidad que sabiéndose se olvida de sí mismo, haya creado todas estas refracciones y que el propio primo/Celestino sea el duende: “-Mi nombre es Celestino –dijo. Y se desvaneció rápido sobre el más alto capullo de la mata de higuillos” (224). Así también, el *Yo* es aquello que sin cesar se hace pero nunca concluye en su tarea: “Abuelo nos odia porque aunque ya somos unos viejitos, seguimos teniendo los mismos años que cuando llegamos a la casa” (146). Y también es todos sus verdugos, todos sus abuelos: “Entonces, debo volver a inventar. Hasta que por fin no quede ni un árbol en pie... Ya puedo dormir tranquilo, con mi gran hacha guardada debajo de los sobacos” (220). Él es todas sus madres, todos sus primos, todos sus gemelos, todo... son las sombras que el *Yo* inventa para acompañar la oscuridad antes del alba:

Las cucarachas me han abandonado. A mitad del camino me sueltan del brazo, y me dicen: “Nos has engañado: decías que eras de nosotros, y nos hemos enterado que eres eterno”. ¿Eterno?... pregunté yo, pero ya ellas habían desaparecido. “¿Eterno?... pregunté yo, pero ya ellas había desaparecido. “¿Eterno? –dijeron unos totises que volaban muy altos. Yo también alcé el vuelo y traté de alcanzarlos. Pero desaparecieron ante mis ojos. Y volví a la tierra.

Por primera vez me sentí más sólo que nunca. (219)

Por último, el mes de enero ha planteado el desafío de la conciencia: conocerse sin escondites, no dejarse dominar por aquello que sabiéndolo no se quiere saber. Es decir, no seguir al hombre “razonable” que, al oír ruidos en el sótano sube al desván y tranquilizado al no encontrar nada ahí, regresa a dormir. Por esta razón el duende del anillo le increpa: “he llegado a ti solamente para hacerte el bien. Para que razonaras y te dieras cuenta de las cosas que no ves y te ven. Que no presientes y te dominan. Y te aturden. Pero has sido necio. Ahora estás condenado” (223). Condenado a emprender una y otra vez una búsqueda inútil, una precisión imposible porque las tataguas, las lagartijas, las auras y los totises, en cuanto se ven asediados cambian y desaparecen:

Entonces cojo un palo y les caigo atrás. Pero ellas saben más de la cuenta, y en seguida que me ven dejan de llorar, se meten entre las mayas, y desaparecen. La rabia que a mí me da es que yo sé que ellas me están mirando mientras yo no las puedo ver y las busco sin encontrarlas (14).

Celestino antes del alba esboza la fascinante opacidad de la psiquis infantil en la que se esbozan, más que identidades simbólicas, *posiciones* simbólicas que corren y respingan, siempre cambiantes, siempre sorprendidas, desafiando con ello toda cronología que podría guiar a los adeptos a la razón. Al igual que Melanie Klein, quien se refería a *posiciones* para designar lo masculino, femenino, libidinal, oral, y otras alternancias de la psiquis infantil, la dualidad primo/Celestino da testimonio de la mutante agitación de la infancia.

Bataille en el ensayo antes anotado sostiene: “La multiplicidad no puede encontrar su fin en el individuo, ya que lo individual no es más que el exponente de la multiplicidad”. (25) Celestino va y vuelve, avanza y regresa, desplegando la

indiscriminada heterogeneidad con la que juega la fantasía infantil para crear mundos. Celestino antes del alba, a diferencia de las siete novelas que la preceden en esta tesis, no presenta un episodio en el que se pueda leer el ensayo primerizo de la identidad con la que se ingresa en la vida adulta. Toda la novela es réplica distorsionada de un episodio descentrado e irreplicable en su multiplicidad. Con cada réplica de un episodio, cuya centralidad es inasible, el relato despliega la arbitraria espontaneidad de la psiquis infantil. Con lo cual el episodio replicado, siendo el mismo, nunca es igual...

Esta novela celebra la libertad simbólica de la psiquis infantil en la que el inalcanzable protagonista de su avatar salta por entre la múltiple funcionalidad de *posiciones* identitarias.

Al final de este tercer y último capítulo, las sombras identitarias de estos dos niños del Caribe despuntan sobre las anteriores identidades hasta aquí recogidas. Si bien todas han señalado la funcionalidad de la identidad, es decir, su estatuto de artificio y ficción para operar en el mundo, éstos niños caribeños han ingresado en la grávida latencia del vacío. Sus incursiones identitarias se han atrevido a sondear la inocencia de la imaginación infantil, y detectar el terror y la fuerza de las pasiones en sus procesos de simbolización. El vacío original no busca llenarse, las imágenes identitarias que surgen de su vacuidad levitan intrascendentes en su propia ficción para operar por un instante en el mundo sensible. De la pródiga gravidez del vacío brotan las imágenes con las que estos niños proclaman su evanescente y festiva identidad.

Tanto Celestino antes del alba como Paradiso conquistan triunfantes la positividad imaginaria del vacío. Tras el temerario ingreso en la opacidad infantil estas novelas

reverten la violencia, la distorsión y el sinsentido como potencialidades que hacen del niño un puente para la mejor comprensión de lo humano y sus posibilidades.

Finalmente, con estas identidades esponjosas y rampantes en el Caribe se cierra esta celebración del imaginario infantil. Su prodigalidad elude la representación unívoca del mundo. En su no saber, estas identidades esquivas saben que el ser de cada cosa es incapturable y salta festivo en el relampaguear incesante de la imagen. Sus ensayos de identidad no se avienen a un único disfraz. No consienten presentarse bajo la misma figura y, cruzados siempre por la ambigüedad y la transformación, contrarían la fijeza de una supuesta identidad.

Esta tesis ha descrito un bastidor escénico en el que se ofrece un mural del crecimiento en Latinoamérica. En la reunión de su conjunto estas ocho narrativas adquieren dimensiones fascinantes que aluden a la ambigüedad de la identidad, y las relaciones de esas identidades entre sí y con el mundo. De la mano de la simbología y el psicoanálisis este trabajo ha penetrado en los secretos, crueldades, traiciones y terrores de la infancia. Pero reconoce que sólo la literatura, en su trabajo con la lengua, captura la limpidez sorprendida del niño frente al mundo y la transmite luminosamente.

## Notas Capítulo 1.

---

<sup>1</sup> Ver Belisario Quevedo “Sociología y Política Moral” en Leopoldo Zea. [Pensamiento positivista latinoamericano](#) (comp.), Vol. 1, 1980, ISBN 84-660-0046-1, pags. 558-590.

<sup>2</sup> Entre el primer Congreso Constitucional de 1831 y la más reciente Asamblea Constituyente, el Ecuador ha redactado 22 Constituciones.

<sup>3</sup> Se cuenta que cuando Hades raptó a Perséfone, había casualmente en el lugar un porquerizo llamado Eubuleos con sus cerdos, y todos fueron engullidos por la misma hendidura por la que desapareció Perséfone con Hades. Por ello, en las Thesmoforias se conmemoraba su desaparición echando cerdos a las grietas de la Tierra; el hecho de que en ninguna fuente se indique que también se lanzaban imágenes de Perséfone hace pensar a Frazer que los cerdos eran vistos como la propia diosa. De hecho, hay una leyenda que dice que cuando Deméter buscaba las huellas de su hija, encontró que las pisadas de Perséfone habían sido borradas por una cerda, y parece que las mujeres comían en esas fiestas carne de marranas, como si fuera una comunión con la misma diosa. <http://elenegp.wordpress.com/2008/01/21/las-thesmoforias/>

<sup>4</sup> Ver Gilbert Durand. [Estructuras antropológicas del Imaginario](#). En el capítulo dedicado a los símbolos catamorfos.

<sup>5</sup> A manera de guiños cómplices, la novela ofrece indicios del escepticismo liberal del personaje, y lo distancia de afirmaciones dogmáticas de fe. Así, el día de su ingreso a la escuela, cuando el cura que lo recibe le insinúa un destino santificado: “-Chiquitín, tú vas a ser un San Luisito, ¿No es cierto? ¡Eh! Aquí fue cuando las lágrimas saltaron” (37). El prospecto de ofrecer su virginidad a Dios rebaza el límite de lo sacrificable, aún para el pequeño Timoleón que no alcanza a comprender la magnitud de la insinuación.

<sup>6</sup> Benjamín Vicuña Mackenna. (1831-1886) Político, e historiador chileno. Se hace alusión a los proyectos que realizó durante su intendencia de la ciudad de Santiago entre 1872 y 1875 especialmente la utilización de trabajo forzado en la recuperación del cerro Santa Lucía en Santiago.

<sup>7</sup> Gracias a Pegaso el héroe Belerofonte logra la victoria sobre la femineidad nefasta al matar a la Quimera y vence, sin ayuda de nadie a las Amazonas.

<sup>8</sup> Bernardo O’Higgins (1778-1842) Era conocido por sus contemporáneos como el “huacho Riquelme” aludiendo a su bastardía. O’Higgins pudo reclamar el nombre paterno a los 25 años a la muerte de su padre que fue un oficial irlandés al servicio de la corona española que sirvió como Intendente de Concepción, Gobernador de Chile y Virrey en el Perú.

<sup>9</sup> Ver: [El miedo en el Perú Siglos XVI-XX](#) Claudia Rosas Lauro (editora) Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.

<sup>10</sup> Ver: [Historia de Desastres en América Latina. Vol. II](#). Lima, Red de Estudios sociales en América Latina: “A causa de la pérdida de la guarnición del Callao, el virrey disponía de sólo 150 soldados y unos cuantos milicianos para restablecer el orden público. Evidentemente las autoridades estaban muy preocupadas de que el pueblo, especialmente los negros y los esclavos, se tomara revoltoso e insolente. A pesar del número reducido de personal, colocó centinelas en todas partes y formó tres patrullas para hacer rondas continuas por la ciudad, y así prevenir los robos y las querellas que pudiesen ocurrir en el periodo de desorganización social” (16).

## Notas Capítulo 2.

### Notas Capítulo 2.

<sup>11</sup> Durante la primera infancia María Eugenia Alonso viaja con su padre viudo por Europa y luego es internada en un colegio de monjas. Hasta ese momento ha dado muy pocas señales de inteligencia al punto de avergonzar al padre. En la escuela traba estrecha amistad con una niña, también huérfana de madre, a quien admira e imita por mucho tiempo. Cuando cumple 19 años su padre muere y la familia la llama de regreso a Caracas. Antes de abordar el barco a Caracas pasa tres meses en París bajo la vigilancia laxa de una pareja amiga. Durante este tiempo transforma su apariencia, se corta el pelo, muda de ropero e, imitando los modelos que observa, finge modos parisinos. Al desembarcar en Caracas se encuentra con una realidad enclaustrada: los manejos oscuros de un pariente inescrupuloso la han dejado sin herencia y debe quedarse en casa observando el duelo paterno durante dos años. En su desesperación consigue aliados: la lavandera negra trae bajo su pañolón las lecturas que le están prohibidas, a través del tío librepensador ha conseguido permiso para visitar la casa de Mercedes una dama de sociedad en donde conoce a Gabriel Olmedo de quien se enamora. La abuela desaprueba estos nuevos vínculos con personas *ajenas* a la familia. El conflicto entre las normas de la casa y la rebeldía de María Eugenia estallan a menudo en grandes diatribas: “-¿Pero por qué, María Eugenia, por qué has de mezclar siempre las cosas santas y las cosas de Dios con tus disparates? ¡Es ya la segunda vez que dices esa necedad de que te vas a pintar la boca el día del Juicio Final!

-Con lo cual no he hecho sino amoldar a las exigencias de la vida moderna un acto de fe, que en el fondo no es nada sincero, porque yo no creo en el dogma de la Resurrección de la Carne, ni en el del infierno ni en misterio alguno, ni siquiera en el...

-¡¡¡Basta!!!

Gritó asustada tía Clara.” (199)

La arrogante personalidad de María Eugenia es ingobernable por su afán de libertad. El giro dramático de su conducta llega con la noticia de que Gabriel Olmedo, quien resulta ser un vividor, se casa con la hija de un magnate. Doblegada por las circunstancias María Eugenia pretende una lejana indiferencia y amortigua su sufrimiento en el obsesivo cumplimento, a la manera de su tía, de los deberes domésticos. Al cabo de dos años de luto encarna el ideal de la señorita casadera: sabe administrar una casa y su conducta es irreprochable. César Leal se presenta como pretendiente y es aceptado tanto por la familia como por María Eugenia. Pocas semanas antes del matrimonio se presenta Gabriel Olmedo quien le declara su amor, que lo redime de todo y le pide que huyan juntos para viajar por el mundo. Después de un dramático debate entre su pasión y su deber, María Eugenia decide entregarse al: “Espíritu de Sacrificio, único amante mío; esposo más cumplido que el amor, eres tú y sólo tú el dios de mi holocausto, y la ansiedad inmensa que me rige y me gobierna por la vida” (543). La novela se cierra con el prospecto de matrimonio bajo la clave altisonante de un sacrificio conyugal.

<sup>12</sup> Después de que el diácono invita a la congregación a orar, dice: “La paz sea con ustedes”, el sacerdote recita en silencio la gran intercesión o memento. Le epiclesis, o invocación al Espíritu Santo sigue como una especie de continuación de la intercesión. Ver [http://www.encyclopediacatolica.com/a/adeusyma.htm](http://www.http://www.encyclopediacatolica.com/a/adeusyma.htm)

<sup>13</sup> La enciclopedia católica anota esta clarificación en relación a la virginidad corporal: Debe notarse, por un lado, que la virginidad material no es destruida por todos y cada uno de los pecados contra el sexto (no fornicar) o el noveno (no desear la mujer del prójimo) mandamientos y por el otro lado, que la resolución de virginidad se extiende más allá de la mera preservación de la integridad corporal, puesto que si se restringiera a la virginidad material, la resolución, por lo menos fuera del estado conyugal, podría coexistir con deseos viciosos y no podría entonces ser virtuosa. <http://www.encyclopediacatolica.com/v/virginidad.htm>

<sup>14</sup> Crumley de Pérez, Laura “Balún Canán y la construcción narrativa de una cosmovisión indígena”, Revista Iberoamericana Núm. 127. Abril-Junio 1984. Este artículo es parte de su Tesis de PhD., University of Pittsburgh: Director: Juan Adolfo Vázquez, 1983. Crumley desarrolla la dinámica entre la niña y su nana y anota: “El proceso determinado a través del cual la niña se une a la nana indígena y acepta una participación en su cosmovisión lleva a que la identificación entre las dos se haga tan penetrante que la imagen de madre rebose la figura individual de la nana. Poco a poco todas las manifestaciones de la cultura indígena (sus centros sagrados, sus mitos y cantos, sus dioses, espíritus y héroes) se articulan con la figura maternal de la nana. En la psique del sujeto, la madre sustituta llega a identificarse con la comunidad indígena y esta nueva cosmovisión. La cosmovisión mítica se convierte en la madre. La madre receptora y dadora. Una madre protectora, amorosa, gratificadora. (497)

Cypess, Sandra: “Balún-Canán: A Model Demonstration of Discourse as Power” Revista de Estudios Hispánicos, Tomo XIX, Número 3, Octubre 1985. Cypess profundiza en la lectura del discurso como estrategia del poder: “Although César and the patriarchal tradition he represents began as the dominant force in the power relation, by the novel’s end his former subjugation of others has been reversed and he has become the victim of the new forces in power. “El patrón es una institución que ya no está de moda,” he is told (p.223). It is not just that Felipe speaks Spanish, or that the Indians are in contact with President Cárdenas, and César is not, but in addition, César’s *hijo varón* Mario has died, and without him there is no link between the past and the future of the patriarchal tradition. Indeed, as definitive proof of the redistribution of discourse, we have the narrative method of the text itself: it is not the son who adds to the family record, but the daughter. In both thematic and structural terms, the marginalized figures have asserted themselves. In pointing to the nature of the power relation in general, Balún Canán supersedes any single reading based on the ladino-Indian struggle, or the man-woman, parent-child polarities. It is clear, then, that Castellanos should be recognized for presenting the idea that power and discourse are founded in and by the same act, that an appropriation of discourse is also a seizure of power. (14)

Frischmann, Donald. “El sistema patriarcal y las relaciones heterosexuales en Balún Canán de Rosario Castellanos”. Revista Iberoamericana Núm. 132-133. Julio-Diciembre 1985. Este artículo explora las relaciones de pareja de César y Zoraida Argüello, los patronos de Chactajal; Felpe, el dirigente campesino su mujer Juana que juzga la militancia de su marido como una traición al servicio de la familia y; la relación trágica entre Ernesto, el sobrino bastardo, y Matilde, la prima arrimada a la casa grande. Frischmann concluye: “Para resumir, es la fuerza de esa tradición, cuyo valor apenas se cuestiona, lo que provoca un estado de melancolía y a veces la desgracia en gran número de los personajes de la prosa novelesca de Rosario Castellanos, y la víctima en la mayoría de los casos es o el indígena o la mujer: Zoraida, cuyas esperanzas de arribismo social la han colocado al lado de un hombre tan diferente de ella que no hay posibilidad de comunión alguna entre las dos almas unidas por el lazo del matrimonio; Juana, cuya ignorancia y apego a la tradición le impide ver el mérito de la labor de sus esposo, ya que las ausencias prolongadas de éste, tanto como su conducta indiferente hacia su esposa, no dejan lugar a que Juana intente comprenderlo siquiera; y, en cambio, ella espera encontrar la felicidad sirviendo en la casa de los Argüello en Comitán. Finalmente, la soltera Matilde, cuya condición de huérfana la ha apartado de la gente (salvo aquellos que le pronosticaban una vida de tristeza), preparándola muy poco para una posible relación heterosexual y sumiéndola en un estado de abatimiento emocional que la lleva dos veces a intentar el sucedido, posiblemente logrando su propósito al final, ya que su primo César efectivamente la echa de la casa por haberla deshonrado. (678).

### Notas Capítulo 3

<sup>15</sup> Ver: “Palabras a los Intelectuales” Fidel Castro, La Habana, 1961 <http://www.cult.cu/fidel/6.html>

<sup>16</sup> Ver Gabriel Gil García en el artículo “La palabra y la nada (Rubén Darío y Lezama Lima) Anales de Literatura Hispanoamericana. U. Complutense, 2000, 29: 123-139. Gil interpreta con claridad el complemento de los ritmos sistálico y hesicástico en Darío y Lezama:

Evanesencia y ritmo podrían definir claramente el trabajo de estos dos poetas y la potencialidad de sus elementos sonoros. En el primero, el uso de la aliteración y la experimentación métrica, la utilización de los pies acentuales clásicos (yámbico, trocaico, espondeo), junto con la evocación de instrumentos clásicos de raíz poética como el arpa o la lira que potencian lo poético desde la sonoridad. En el segundo, en ese afán teleológico y embrionario de toda su obra, el ritmo es más que sonoridad melódica y se presenta como marca de dos estados esenciales del hombre.

- El ritmo sistálico que aparece lleno de todas las potencias vitales de lo erótico y lo físico, del deseo y sus realizaciones de la carne, de la sangre y de la vida, el ritmo sanguíneo, el que está regido por el corazón y se muestra en todas las actividades del hombre. En una poesía fideísta como la de Lezama este ritmo conduce hacia el enigma, hacia la pregunta por la muerte que despoja de sentido a la vida y genera la angustia de un vivir sin razón última que no puede ser llenado con el arte. Darío y otros escritores antes y después de él lo padecieron.

- El ritmo hesicástico da un paso más allá y encuentra en la palabra una última pulsión que salva al hombre de su angustia mostrándole la superación de la muerte por el verbo. Es el ritmo de Cemí al final de *Paradiso* cuando tras la muerte se encuentra con Oppiano Licario y afirma:

“Cemí corporizó de nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar” (490).

En Lezama desaparece la sofisticación rítmica de Darío y mediante un proceso desrealizador que va hasta el origen, hace surgir al ritmo desde sus elementos más primarios, el aliento y la voz que siguiendo la teoría platónica, marcan un tiempo que reabre las puertas de la muerte para resucitar nuevamente la realidad. (123)

<sup>17</sup> J. Lezama-Lima quien ha declarado en varias entrevistas el origen de este nombre sin duda lo emplea en la acepción que Todorov le da, en *Árbol del mundo, diccionario de imágenes, símbolos*, donde anota: El puente aparece en la tradición mitopoética sobre todo como una imagen del vínculo entre puntos diferentes de un espacio sagrado. En este sentido el puente. es isofuncional al camino o, más exactamente, a su parte más compleja. El puente. es concebido por lo regular como cierta improvisación de un camino todavía desconocido, no seguro. El puente. se construye, por así decirlo, ante los ojos del viajero, en el mismo momento actual del viaje y en el mismo sitio peligroso donde el camino se interrumpe, donde es más evidente la amenaza de las fuerzas del mal. (392)

<sup>18</sup> Bajo el capítulo de los símbolos de la inversión, Gilbert Durand elabora las múltiples funciones evasivas tanto de los enanos como del pez y establece una esclarecedora relación: La gulliverización se integra en arquetipos de la inversión, sustentada por el esquema sexual o digestivo del engullimiento, sobre determinada por los simbolismos del redoblamiento, del encastre. Es una inversión de la potencia viril, confirma el tema psicoanalítico de la regresión de lo sexual a lo bucal y lo digestivo. Pero el gran arquetipo que acompaña estos esquemas del redoblamiento y los símbolos de gulliverización es el *arquetipo del continente y el contenido*. El *pez* es el símbolo del continente duplicado, del continente contenido. Es el animal niño por excelencia. No se observó lo suficiente hasta qué punto el pez era un animal pensado en todas las escalas, desde el minúsculo gobio hasta el enorme “pez” ballena. (222).

<sup>19</sup> El símbolo ictíneo cuya cristiandad es evidente en el sueño de Cemí se entrecruza con muchas otras tradiciones como se puede ver en este ingreso del diccionario de Toporov: También aparece asociado con el Pez el tema del dios que muere y resucita de la fecundidad, que se observa en el contexto de la reconstrucción del mito afro-euroasiático de Ishtara (Ishtar) y sus correspondencias; uno de los centros principales, desde el punto de vista ideográfico, del culto a Ishtar, Nínive, es designado como la “casa del pez. Un motivo central de este mito está vinculado a la autocastración (cfr. El tratado de Luciano *De la diosa siria*, donde este motivo se relaciona con el bello joven Combabosa, y su acción tiene lugar en Hierápolis, donde se rendía culto a Derketó-Atargatis), con la particularidad de que en una serie de variantes el falo es arrojado al agua y es devorado por un pez (en una versión egipcia Seth arroja el miembro genital de Osiris al Nilo y un pez lo devora; cfr. también la autocastración de Bata en el “Relato de los dos hermanos” egipcios). (375)

<sup>20</sup> Vargas Llosa, Mario. García Márquez. Historia de un deicidio. Barcelona: Editorial Barral, 1971. pp. 545.

<sup>21</sup> En Freud, Sigmund. (1919): Pegan a un Niño: contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales. Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, vol. 17. Freud analiza una fantasía que se repite en sus pacientes y sigue su desarrollo en tres etapas. 1) El padre pega al niño, este cuadro supone que el niño es un otro que es odiado por el padre. Aparece un componente sádico en esta declinación por cuanto deriva placer del hecho que el padre sólo me quiere a mí. 2) Yo soy azotado por el padre. en esta construcción –casi siempre ajena a la realidad- el fantaseador cobra protagonismo que le deriva hacia rasgos masoquistas. 3) En la tercera formulación el niño fantaseador no participa de la escena que se ha transformado en cuadro distante “pegan a un niño” del que se deriva un goce onanista. El padre no ama a otro niño, me ama sólo a mí. En esta tercera formulación el castigo conjuga culpa y placer.

<sup>22</sup> Este es el caso del libro de Stephanie Panichelli La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2005. Francisco Soto establece un paralelo entre Arenas y Miguel Barnet al señalar el rasgo testimonial en los dos, ver: Francisco Soto Reinaldo Arenas: The Pentagonía. Gainesville: University Press of Florida, 1994

<sup>23</sup> En la alocución familiar el diccionario de la RAE dice que “hacer el primo” es “dejarse engañar fácilmente, también se dice en el mismo sentido, caer, o coger, de primo cuando se refieren al engañador. Ser una cosa prima hermana de otra. Ser semejante o muy parecida a ella.

<sup>24</sup> Tatagua es una palabra altona que designa a una mariposa nocturna de gran tamaño que vuela atraída por la luz. Dice la leyenda que había una india muy bella llamada Aipiri quien, a pesar de estar casada y tener seis hijos, no dejaba pasar una fiesta sin acudir a ella. Una noche, cuando su marido no estaba, se fue para una fiesta dejando a sus seis hijos abandonados. Los niños, despertaron por el hambre y lloraron “gua, gua, gua” molestando así el sueño de Mabuya –el dios del mal- quien los convirtió en el árbol Guau. Cuando su madre regresó encontró seis árboles Gua en lugar de sus hijos y, antes de que pudiera decir nada, fue transformada en tatagua. La leyenda alega que la tatagua nocturna regresa al hogar para advertir a las madres que abandonan a sus hijos. Ver: [www.conexioncubana.net](http://www.conexioncubana.net)

<sup>25</sup> Tatagua es una palabra altona que designa a una mariposa nocturna de gran tamaño que vuela atraída por la luz. Dice la leyenda que había una india muy bella llamada Aipiri quien, a pesar de estar casada y tener seis hijos, no dejaba pasar una fiesta sin acudir a ella. Una noche, cuando su marido no estaba, se fue para una fiesta dejando a sus seis hijos abandonados. Los niños, despertaron por el hambre y lloraron “gua, gua, gua” molestando así el sueño de Mabuya –el dios del mal- quien los convirtió en el árbol Guau. Cuando su madre regresó encontró seis árboles Gua en lugar de sus hijos y, antes de que pudiera decir nada, fue transformada en tatagua. La leyenda alega que la tatagua nocturna regresa al hogar para advertir a las madres que abandonan a sus hijos. Ver: [www.conexioncubana.net](http://www.conexioncubana.net)

<sup>26</sup> Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas:

Los padres que pretenden negar que sus hijos tienen intenciones asesinas y que quieren hacer añicos las cosas, e incluso las personas, están convencidos de que tales pensamientos deberían ser evitados (como si esto fuera posible). Si se le niega el acceso a los cuentos, que le comunican implícitamente que otros tienen también las mismas fantasías, el niño acaba por tener la sensación de que es el único que imagina tales cosas. Consecuencia de ello es que el pequeño teme sus propias fantasías. Por otra parte, el saber que otros comparten nuestros pensamientos nos hace sentir que formamos parte de la humanidad y aleja el temor de que las ideas destructivas nos hacen diferentes de los demás. (130)

<sup>27</sup> Andrew Bush. “The riddled text: Borges and Arenas” MLN Vol.103, No2 Hispanic Issue (Mar., 1998) pp 374-397.

<sup>28</sup> Levítico 16:8 :”Luego echará suertes sobre los dos machos cabríos, una para Yahveh, y otra para Azazel. Presentará el macho cabrío sobre el cual haya caído la suerte “para Yahveh” ofreciéndolo como sacrificio

---

por el pecado. El macho cabrío sobre el cual haya caído la suerte “para Azazel”, lo colocará vivo delante de Yahveh para hacer sobre él la expiación y echarlo al desierto, para Azazel.” El chivo expulsado fuera de los límites de la comunidad es prueba de que no hay más culpabilidad en la comunidad.

<sup>29</sup> Ver: Kristeva, Julia. El genio femenino. 2. Melanie Klein. En este contexto resultan pertinentes algunas de las observaciones clínicas de Klein:

El yo de Rita (caso analizado) tiene un miedo terrible a la aniquilación que vuelve a ella como persecución por parte de un objeto al cual su angustia se pega, un objeto incontrolable y poderoso. Para defenderse de él, surge un primer mecanismo: la escisión o clivaje. El objeto es escindido en “bueno y malo”; el prototipo de esta división es “el pecho bueno” que da satisfacción, y el “pecho malo” que frustra. La escisión se acompaña con otros movimientos o mecanismos de los cuales el yo es capaz muy pronto: la proyección, la introyección, la idealización y la renegación. La amenaza experimentada como proveniente de ese objeto externo lleva a Klein a hablar en esta situación de una “posición paranoide” (...) Klein privilegia la angustia y, reconociendo que la agresividad y el odio existen desde el principio de la vida, no olvida el pecho “bueno” que ella denomina en esta posición “pecho idealizado”) existe ya para el yo en la posición esquizoparanoide; el pecho “malo” no es el único que se internaliza, sino todo lo contrario (79).

<sup>30</sup> De alguna manera el propio Reinaldo Arenas, como figura pública, se construye como el chivo expiatorio de su entorno social. En varias entrevistas insiste en que su circunstancia de poeta, homosexual y anticastrista, lo imposibilitan ser feliz en cualquier país.

<sup>31</sup> Ver página 9 sobre los atributos fantásticos de las lagartijas, algunas especies huyen de sus atacantes poniéndose de pie y corriendo sobre la superficie del agua.

<sup>32</sup> Kristeva, Julia “Stabat Mater” en Historias de amor:

En primer lugar vivimos en una civilización en la que la representación *consagrada* (religiosa o laica) de la femineidad es absorbida por la maternidad. Sin embargo, si se mira con atención, esta maternidad es la *fantasía* que alimenta el adulto, hombre o mujer, de un continente perdido: además, se trata menos de una madre arcaica idealizada que de una idealización de la *relación* que nos une con ella, ilocalizable, de una idealización del narcisismo primario. (209)

---

## Bibliografía

- Arguedas, José María. Formación de una cultura nacional indo americana. Mexico: Siglo XXI, 1998.
- . Los Ríos Profundos. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Ayala Mora, Enrique. Ed. Nueva Historia del Ecuador. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996.
- Balzac, Honorato de. La Comedia Humana. Tomo I. Barcelona: Ediciones Nauta, 1969.
- Barrios, Eduardo. Gran señor y rajadiablos. Santiago: Editorial Nacimiento, 1973.
- Bataille, Georges. La oscuridad no miente. Madrid: Taurus, 2002.
- Bettelheim, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona: Crítica, 2004.
- Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclee de Brouwer, 1975.
- Bonaparte, Marie. The life and works of Edgar Allan Poe. London: Imago Publishing Co, 1949.
- Borges, Jorge Luis. Obras Completas Tomo I. Sao Pablo: María Kodama y Emecé Editores, 1994.
- Bosch, Velia. Teresa de la Parra ante la crítica. Caracas: Monte Ávila, 1980.
- Castellanos, Rosario. Balún Canán. México: Fondo de Cultura Económica, 1998

- 
- Chirinos Soto, Enrique. Historia de la República del Perú. Lima, Editorial. Minerva. 1980.
- Cypess, Sandra: "Balún-Canán: A Model Demonstration of Discourse as Power" Revista de Estudios Hispánicos, Tomo XIX, Número 3, Octubre 1985.
- De la Parra, Teresa. Ifigenia. Edición de Sonia Mattalía. Madrid: Anaya, 1992.
- Douglas, Mary. Purity and Danger. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Durand, Gilbert. Las estructuras antropológicas del imaginario. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Enciclopedia Católica. <http://ec.aciprensa.com/>
- Galdames, Luis. Historia de Chile. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1945.
- Klein, Melanie. Love, Guilt and Reparation & Other Works 1921-1945. New York: Delacorte Press, 1975.
- Kristeva, Julia. El genio femenino 2. Melanie Klein. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- . Historias de amor. México: Siglo XXI, 1988.
- . Poderes de la Perversión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2000.
- Lacan, Jacques. Escritos 1 y 2. Mexico: Siglo XXI, 1995.
- Lagos, María Inés. "Balún-Canán": una novela de formación de protagonista femenina. Revista hispánica moderna, ISSN 0034-9593, Vol. 50, N° 1, 1997 , pags. 159-179
- Lezama Lima, José. Diarios. México: Era, 1994.
- . Confluencias. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Mercado, Tununa. La Madriguera. Buenos Aires: Tusquets, 1996.

- 
- Mora, Gabriela. “La otra cara de Ifigenia: una reevaluación del personaje de Teresa de la Parra”. Sin nombre. VII No.3. San Juan, 1976.
- Quevedo, Belisario. Sociología y Política Moral. Quito, Editorial Bolívar, 1932.
- Quevedo, Francisco. El Buscón. Madrid: Cátedra, 1998.
- Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1970.
- Richards, Nelly. “¿Cuál posmodernidad y desde cuál nosotros? en Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural (Herlinghaus y Walter, Editores). Berlin: Langer Verlag, 1994.
- Soto Francisco. Conversación con Reinaldo. Madrid: Betania, 1990.
- . Reinaldo Arenas: The Pentagonía. Gainesville: UP of Florida, 1994.
- Tobar, Carlos R. Timoleón Coloma. Quito: El Conejo, 1984.
- . Relación de un veterano de la independencia. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, 2002.
- Toporov, Vladimir, Ivanov, Viacheslav V. , Meletinski, Eleazar M. Árbol del mundo. Diccionario del imágenes, símbolos y términos mitológicos. La Habana: Casa de las Américas/UNEAC, 2002.
- Turner, Victor. The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- Valcárcel, Eva. “La experiencia oblicua, fragmentos sobre una lectura de Lezama Lima” Anales de Literatura Hispanoamericana, 1999, 28:1255-1263
- Van Gennep, Victor. The rites of Passage. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

---

Zizek, Slavoj. El espinoso sujeto. Buenos Aires: Paidós, 2005.

---. Mirando al sesgo. Buenos Aires: Paidós, 2006.