

Nocturna Beatriz
o los laberintos hacia el sí mismo



Héctor Hugo Merino Sánchez

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
BREVE NOTA BIOGRÁFICA DE JUAN VICENTE MELO	9
OTRAS LECTURAS DE LA OBEDIENCIA NOCTURNA	11
I. “EL RITO VACÍO” DE LUIS ARTURO RAMOS	11
II. “EL ALCOHOL DEL DIABLO” DE TOMÁS SEGOVIA	17
III. “LA NARRATIVA DE JUAN VICENTE MELO” Y “EN TORNO A LA OBEDIENCIA NOCTURNA” DE RENATO PRADA	22
MARCO TEÓRICO	25
I	25
II	26
III	29
IV.	32
V	37
VI.	42

CONTENIDO

LOS LABERINTOS HACIA EL SÍ MISMO 44
I. EL REFLEJO INEXISTENTE 44
II. LOS PRINCIPIOS. 50
III. BEATRIZ 65
IV. FIN DE LA PARTIDA. 89

BIBLIOGRAFÍA 114

INTRODUCCIÓN

La obra de los autores está marcada por sus obsesiones. La interpretación de los lectores, también. *La obediencia nocturna* es la suma de las de Juan Vicente Melo. Las páginas siguientes están guiadas, en buena medida, por las que esta novela me permite proyectar sobre ella.

Los acercamientos a la novela de Melo que he realizado con la intención de aclarar el sentido que veo en ella, han sido múltiples. No obstante, aunque los enfoques y la teoría en que me he apoyado ha sido igualmente variada, la esencia de lo que veo en el fondo de *La obediencia nocturna* es la misma. La certeza que me guía es que su protagonista y narrador es un sujeto que, en su afán por llenar un vacío en su existencia, pretende alcanzar una suerte de totalidad; al final descubrirá que hacerse de esa totalidad no sólo es imposible, sino peligroso, pero en el intento habrá obtenido parte de lo que buscaba. Esto es lo que deseo mostrar a lo largo de la tesis.

En uno de los primeros acercamientos que he mencionado, me di a la tarea de poner “en orden” los hechos relatados, en la creencia de que así estaría en condiciones de decantar la verdad de la mentira, y entonces, poder desentrañar el sentido de la obra. Ingenuamente creía que era posible (y necesario) dar por cierta una de las muchas versiones que el narrador planteaba de un mismo acontecimiento; o distinguir lo real de lo ficticio, de lo alucinado. Más adelante, al analizar el doble estatuto del protagonista, en tanto personaje y en

tanto narrador, dejé de lado esta pretensión; pensando un poco en términos de la terapia psicoanalítica, llegué a la conclusión de que, como en muchas ocasiones, determinar la verdad o falsedad de lo narrado carece de importancia, y resulta mucho más enriquecedor determinar por qué se narró tal o cual cosa de tal o cual manera. Así, por ejemplo, dejé de preguntarme quién, en verdad, habrá sido “vasallo” de quién en la facultad, si Enrique del narrador o el narrador de Enrique, para empezar a preguntarme por qué el narrador primero se presentaba a sí mismo como el sometido y luego como el dominante. De esta forma, en mi perspectiva comenzó a tener más peso el papel de narrador del protagonista; ¿por qué se decide a narrar su historia?, ¿qué fin persigue?, ¿qué sucede con él conforme avanza en su relato? El protagonista mismo insiste en señalar que la decisión de narrar su propia historia responde a la necesidad de entender lo que le ha sucedido. Es, pues, en la narración y no en lo narrado donde radica la parte medular de la novela.

Con una perspectiva psicoanalítica en mente, hice un primer abordaje de *La obediencia nocturna* apoyado en la psicología analítica de C. G. Jung, con la intención de describir el proceso que, me parecía, experimentaba el narrador-personaje de la novela.¹ En mi opinión, lo que le ocurría al protagonista se correspondía de manera significativa con lo que el investigador suizo llamó *individuación*. Según esta teoría, se trata de un proceso no del todo consciente experimentado por cada ser humano de forma natural, aunque en diversos grados de desarrollo, y que tiende a la realización del sujeto en su totalidad (denominada por Jung *sí-mismo*²), alcanzando, en consecuencia, tanto la *singularización* del individuo respecto al grupo social como su más legítima inclusión en él. Dicho proceso se caracteriza por la ampliación del

1. Este análisis fue presentado en el XVII Coloquio de las Literaturas Mexicanas de la Universidad de Sonora (Merino, 2002).

2. No debe confundirse este *sí-mismo* con el *sí mismo* que utilizamos desde el título y a lo largo de la tesis, y que quedará definido en el Marco teórico.

horizonte de consciencia del *yo*, a través del reconocimiento y la asimilación de contenidos inconscientes.

Proponía que mediante el mecanismo psíquico de la *proyección*, los personajes de la historia encarnaban a los habitantes del febril inconsciente del narrador, quien se relacionaba con ellos sin saber que *dialogaba* con sus potencias más íntimas. Enrique, Marcos, Adriana, Beatriz, eran la personificación de *la sombra*, del *anima*, del *sí-mismo* y de los distintos pasajes internos por los que debía transitar el narrador-personaje en su búsqueda de este último.

No obstante, esta teoría no me permitía explicar ciertos aspectos de la novela que me parecen fundamentales. Sin ir más lejos, esta interpretación no precisaba que el protagonista se erigiera en narrador de su propia historia; la individuación junguiana es una experiencia de vida que no necesariamente pasa por el tamiz de las palabras. Para entender la necesidad del protagonista de llevar a cabo el relato de los hechos, me fueron de mayor utilidad la hermenéutica del sujeto expuesta por José Manuel Cuesta (1991) y la hermenéutica del *sí*, de Paul Ricoeur (1996); en ambas, la integración del sujeto se vincula a la narración como un recurso para delimitar al *sí mismo* y distinguirlo de los otros. En la parte nodal de esta tesis, lo que hago es recorrer, junto con el narrador, los hechos por él relatados, señalando aquéllos que poco a poco van dando forma al individuo que habrá de imponer su voluntad hacia el final de la novela. Para complementar este análisis, retomo el concepto de tecnologías del *yo*, de Michel Foucault (1990), porque la narración que emprende el protagonista puede considerarse como uno de los mecanismos descritos por el autor francés, en tanto que la transformación que en él se opera tiene este carácter positivo, de franca mejoría respecto a un estado anterior, intrínseco a dichas tecnologías.

Otra cuestión que me hizo dejar de lado la interpretación junguiana fue aquéllo que desde mi punto de vista representa Beatriz, lo que llamo *absoluto* en esta tesis. Este absoluto, podría equipararse al *sí-mismo* junguiano en la medida que ambos tienen implícito el carácter de *totalidad*, de *completud*.

La diferencia radica en que el sí-mismo es, por una parte, algo asequible, se encuentra al final de un arduo camino, pero es posible llegar a él; por otra, la realización del sí-mismo es, en última instancia, un objetivo benéfico para el sujeto que lo pretende, pues hará de él un individuo más acabado, mejor definido en sus propios términos. En cambio, el absoluto, por una parte, está de suyo fuera de los alcances del ser humano, de ahí que suele verse como un atributo divino, privativo de dios;³ y por otra, quienes buscan hacerlo suyo, según la tradición, suelen ser castigados por semejante osadía.⁴ Beatriz es este absoluto inalcanzable y peligroso, al cual debe renunciarse si se quiere la propia salvación. Bajo esta investidura “divina”, Beatriz es la figura central de una especie de rito al que el protagonista se ve “forzado” a ingresar. La función que cumple el rito desde la perspectiva del protagonista, así como las causas y las consecuencias de su inclusión en él, pude entenderlas gracias a la teoría de las religiones de Mircea Eliade (1998), en particular su noción del mito del eterno retorno.

Por otro lado, los ensayos de Luis Arturo Ramos (1990), Tomás Segovia (1987) y Renato Prada (1990) me permitieron centrar con mayor precisión mi mirada, ya sea por afinidad o divergencia con lo planteado por estos autores: el rito, en Ramos, la vacuidad, en Segovia, y la ausencia de una trama, en Prada.

La manera en que abordo la novela le debe mucho a la novela misma. Como le ocurre al protagonista, volver sobre los pasos y rehacer el recorrido seguido por él no responde a otra motivación que no sea la necesidad de entender. *La obediencia nocturna* es una puesta en duda constante, es un cuaderno de Villaranda que a la par que exige interpretación hace todo por ocultar los signos más legibles.

3. El “absoluto trascendente y personal que llamamos Dios” (Brugger, 1983, p. 177).

4. En la cultura cristiana, por ejemplo, podemos remontarnos a los mitos de Lucifer y Adán y Eva, caídos en desgracia por querer ser semejantes a dios.

BREVE NOTA BIOGRÁFICA DE JUAN VICENTE MELO

Nacido en el puerto de Veracruz, en 1932, Juan Vicente Melo continuó la tradición asentada por su abuelo y su padre, trasladándose en su juventud a la ciudad de México para estudiar medicina en la Universidad Nacional.

Al finalizar la licenciatura hizo un posgrado en dermatología, en París, donde además siguió los cursos de Literatura Francesa Contemporánea de la Sorbona, gracias a los auspicios de su padre. De esta forma se puso en contacto con la literatura francesa; la única, dice Melo (1966), “que me ufano de conocer con cierta autoridad y criterio, a diferencia de las literaturas germánicas o de lengua inglesa.” (p. 37)

Tras su regreso a México, colaboró en revistas como *México en la Cultura* y *La Cultura en México*, ambas dirigidas por Fernando Benítez. En la década de los 60 fue director de la Casa del Lago, época en la que ese recinto fue, recuerda Juan García Ponce (1996), “uno de los centros más brillantes de cultura en México” (p. 136). En 1968 fija su residencia en el estado de Veracruz, alternando sus estancias entre el puerto y Xalapa. Muere el 9 de febrero de 1996, en su tierra natal (Villar, 2000, p. 15).

Juan Vicente Melo perteneció a la llamada Generación del Medio Siglo (Patán, 1998, p. 258), que se desarrolló en torno a la segunda época de la *Revista Mexicana de Literatura*, fundada por Tomás Segovia y Antonio Alatorre (Melo, 1984, p. 17). Esta *maffia*, según llamaba Luis Guillermo Piazza a la Generación, estaba integrada por José de la Colina, Juan García Ponce, Jorge Ibarguengoitia, Isabel Fraire y Carlos Monsiváis (p. 18). Como grupo, buscaban de manera consciente establecer una ruptura con la narrativa nacional que los antecedía:

[...] la Generación del Medio Siglo significó un cambio importante en la narrativa mexicana. Un cambio hacia una riqueza mayor en la utilización de los recursos literarios, un cambio hacia zonas temáticas en mucho

marginadas hasta aquel momento, un cambio hacia una intención de estilo regida por la severidad y la exigencia. (Patán, 1998, p. 259)

Juan Vicente Melo publicó su primer libro de relatos, *La noche alucinada*, en 1956, al que le siguieron *Los muros enemigos* (1962), y *Fin de semana* (1964). El desarrollo de su obra cuentística es concomitante a la depuración de sus recursos narrativos, como lo prueba la manufactura de las piezas reunidas en la obra de 1964.

En 1969 la editorial Era publicó *La obediencia nocturna*, primera novela de Juan Vicente Melo. El pleno dominio de sus facultades narrativas, la reunión de los motivos y las atmósferas recurrentes en su trabajo previo, sumado a un prolongado silencio “rulfiano”, hicieron pensar en Juan Vicente Melo como en un escritor de una sola novela. Y en cierto modo lo fue. El carácter totalizador de *La obediencia nocturna* respecto a los cuentos que la antecedían y esa impresión, al final de la novela, de liturgia negra concluida (una suerte de “podéis ir en paz, la misa ha terminado”), eran señales de que Juan Vicente Melo, por el momento, no tenía más que decir.

El silencio fue roto de manera póstuma con la publicación de *La rueca de Onfalia* (2000), novela que aún no ha encontrado su lugar entre el resto de la obra de Juan Vicente Melo.

OTRAS LECTURAS DE LA OBEDIENCIA NOCTURNA

El propósito de este capítulo es exponer algunos textos que abordan la obra de Juan Vicente Melo (en concreto *La obediencia nocturna*), cuya perspectiva me ha resultado particularmente enriquecedora. Sin embargo, como podrá observarse, difiero de ellos en ciertos aspectos, los cuales puntualizo no en un afán de polemizar, sino de marcar, acaso ingenuamente, la originalidad de mi propia lectura.

I. “EL RITO VACÍO” DE LUIS ARTURO RAMOS

Con toda seguridad, el ensayo *Melomanías: La ritualización del universo* (1990)⁵ de Luis Arturo Ramos, es la referencia obligada para quien busque profundizar en la obra de Juan Vicente Melo. La revisión estrictamente cronológica que hace de sus cuentos, su autobiografía y su (en ese momento) única novela, pone de relieve la persistencia de las obsesiones, como las llama Ramos, de Melo, así como el “desprendimiento orgánico” (p. 86) de *La obediencia nocturna* respecto de las obras anteriores.

5. A menos que se indique lo contrario, en este apartado todas las citas son de esta obra, por lo que sólo puntualizamos las páginas.

Para Ramos, en la novela de Melo “el cuerpo como universo, el rito como ordenador de las acciones humanas y una sintaxis que reconstruye fielmente el caos exterior y la angustia interior, confluyen en el doble cometido a que se reduce *La obediencia nocturna*: la infructuosa tentativa de alcanzar a Beatriz; el doloroso anhelo de hallar en el pasado el origen de la culpa” (p. 86). A partir de estas dos líneas, Ramos infiere que la novela es tanto una “inquisición personal” como un “cuestionamiento respecto a la existencia” (p. 86). La novela puede verse, entonces, como un largo “monólogo frente al espejo” en el que el autor es el principal narratario, a quien el hecho de escuchar su propia historia le permitirá tener acceso a una cierta “verdad” (p. 86).

En medio del caos que representa el relato de *La obediencia nocturna*, Ramos considera que el primero y el último capítulos (por llamarlos de alguna manera) son “dos referencias relativamente confiables” (p. 87), ya que los capítulos restantes no son sino una “sistemática descalificación de los hechos, de sus posibles causas y de sus virtuales consecuencias” (p. 87). Los “empeños frustrados” y las “aspiraciones desmedidas” (p. 87) son la expiación de “un pecado nunca esclarecido pero que puede estar relacionado con la búsqueda de Dios o la soberbia de haberlo intentado” (p. 87).

La transformación que se da en el narrador anónimo, como lo llama Ramos, entre el primero y el último de los capítulos, es la de pasar de víctima a victimario. Al “recrea[r] para sí mismo su experiencia” (p. 87), el narrador se explica lo sucedido y adquiere una lucidez que le permite transitar del miedo del primer capítulo a la lucidez del último, cuando se ocupa de “los preparativos para contagiar a la nueva víctima: Esteban” (p. 87). La comprensión que alcanza el narrador es la de que la existencia es una suerte de acto ritual que precisa de una víctima “en la que todos, al menos mientras dura la iniciación en el misterio, se solazan” (p. 87). *La obediencia nocturna* es el pasaje hacia la sabiduría, hacia la toma de consciencia, hacia el conocimiento, mediante el recurso de someterse al vasallaje del ritual; al concluir éste, el narrador “ungido ya con la misión de salvaguardar la

ceremonia, acompañará a la presa, al ‘elegido’, para verificar el rito desde la periferia” (p. 88).

El primer capítulo encierra la certeza de que el papel de víctima del narrador ha llegado a su fin; para él, Beatriz está muerta, y el rol de elegido ha caducado debido a su incapacidad para encontrar a esa mujer, acaso inexistente, y por su incumplimiento en la traducción de los cuadernos de Villaranda. Pero en tanto ritual que inicia una y otra vez, Beatriz ha muerto ya en otras ocasiones y volverá a morir en un futuro para alguien más. Así, la historia del narrador termina donde empieza la del siguiente elegido, y “la salvación personal, o al menos el paliativo de la culpa, estriba en la contaminación de la nueva víctima” (p. 89). Esta es la verdad que habrá de revelarse ante el narrador “luego de recapitular su existencia previa a su calidad de elegido” (p. 89).

No obstante que su papel central en el rito ha terminado, el rito en sí mismo no concluye ahí. “La vida resulta una cadena de historias individuales organizadas por la estructura del ritual; a cada individuo le toca someterse a las investiduras del Cristo, advocación de la ‘presa’, el ‘elegido’” (p. 90). Ramos apunta que, precisamente, “el hombre adquiere su máxima potencia cuando queda ungido con el papel de víctima solitaria frente a una humanidad que se refocila en su miedo e ignorancia” (p. 90). En su búsqueda del principio, el narrador descubre que para trascender a la condición de víctima, es necesaria “la transmisión de su empeño a una nueva víctima” (p. 90), convirtiéndose, ahora, en un “acólito del rito cuya función es vigilar y garantizar la vigencia de la liturgia” (p. 90).

Aquí me parece necesario anotar una disensión: En efecto, el narrador lleva a cabo ese contagio en la figura de Esteban, pero me parece que no hay indicios de que, como Marcos o Enrique, asuma el papel de acólito. Y en eso estriba la singularidad del narrador-personaje: todo el recorrido que hace le permite trascender el papel de víctima, pero no para estancarse en otro más que no tiene posibilidad de transformación alguna; lo que logra al final es desasirse por completo de la espiral interminable del rito para asumir su individualidad.

Continuando con Ramos, el final que se anuncia en el primer capítulo no hace más que dar pie a un nuevo principio, el de la búsqueda de las causas que llevaron al narrador hasta este punto. Así, “los capítulos intermedios ponderan los múltiples y ambivalentes inicios, reseñan la pesquisa de la palabra o acción que desencadenó la (su) historia” (p. 90). No obstante, “el capítulo que cierra el libro instaura palmariamente la imposibilidad de rescatar el principio, y la certidumbre de que esto es irrelevante” (p. 91), pues lo que importa son las consecuencias de todo ello, “y las secuelas que posibilitó ese principio son la conciencia, la revelación de verdades irrefutables que dejan huella en el alma mas no resultan asimiladas por la razón” (p. 92). Este último capítulo se encadena con el primero “en la medida que retoma muchas de las dudas, titubeos y certezas de aquél; empero, difiere del primero en un aspecto sustancial: si bien éste resulta humedecido por el miedo y la angustia, aquél aparece bendecido por una lúcida serenidad” (p. 92). Para Ramos, la verdad alcanzada como fruto del recuento realizado es la de que ha dejado de ser el elegido y debe transferir este cargo a alguien más: “la búsqueda de Beatriz da paso a otra más apremiante: la búsqueda del nuevo elegido” (pp. 92-93). En su nueva investidura de “vigilante del rito” (p. 92), el narrador asume la tarea de preservar su continuidad mediante la inoculación de una víctima que ocupe el lugar que él venía ocupando.

El narrador “se reconoce miembro de una cofradía de sabios malditos por su propia sapiencia, esclavizados por la certidumbre de ejercitar un rito carente de sentido, válido únicamente en sí mismo, inmortal e imperecedero, sin embargo, condenado y salvado por su eterna repetición” (p. 93). La lectura de Ramos, pues, “reduce” la verdad alcanzada por el narrador a ese darse cuenta de que lo que parecía ser una experiencia única y personal no es sino la repetición de un acto representado incontables ocasiones por otros tantos sujetos. Darse cuenta y aceptar formar parte del ritual de manera consciente son casi simultáneos, y para Ramos, esos dos hechos son los que propician la “lúcida serenidad”, “la reciedumbre de que ahora goza” el narrador (p. 92). “La transfe-

rencia de su antiguo cometido en la nueva víctima, Esteban [...], lo ha aliviado de su calidad de elegido, mas lo ha inoculado con el conocimiento de que el motor del universo es un rito vacío” (p. 94). De esta forma, lo ocurrido hasta entonces adquiere un nuevo cariz; todo aquello en lo que invirtió su voluntad aparece ante sus ojos como una mera, aunque necesaria, repetición:

La tarea encomendada (Beatriz o los cuadernos del señor Villaranda), empresa condenada de antemano al fracaso, importa porque ofrece la posibilidad de acciones y palabras que no tienen más sentido que el de ser ejecutadas y expresadas; servir de esqueleto a un rito absurdo y vacío que sin embargo mantiene con vida al universo. (p. 100)

Como la búsqueda, el rito del cual descubre que forma parte no tiene otra finalidad más que perpetuarse a sí mismo; los anhelos que le fueron implantados (contagiados, diría Ramos) no eran sino señuelos que hacían girar la maquinaria del rito:

Doblemente tentado (por la posibilidad del amor y del conocimiento de Dios) el narrador-protagonista se empeña en su doble cometido sin percatarse, hasta el final [...] que sólo representó su parte en la ingente cadena ritual del universo. Dócil a la tentación, se lanza a una búsqueda cuyo sentido es la búsqueda en sí misma. La pervivencia del rito radica, precisamente, en no alcanzar nunca la meta anhelada. (p. 103)

En tanto que inalcanzable, la promesa del amor de Beatriz aseguraba que el rito continuaría indefinidamente, mediante el recurso de transmitir ese anhelo de una víctima a otra: “Todos (Enrique, Marcos) han estado enamorados de Beatriz y esclavizados a una mecánica que repite obcecadamente el mismo acto apenas diferenciado por actores distintos. Un rito perfecto por inacabable, encaminado a preservar un orden malévolos por absurdo y vacío” (p. 104).

Nadie parece saber cuál es el principio ni la finalidad del rito, y para Ramos en ello radica su vigorosa e ineludible permanencia: “una ceremonia que ha perdido origen y sentido y que se conforma con la repetición huera que, por su fuerza y potencialidad acumulativa, obtiene significado de la insignificancia” (p. 107). La vacuidad del rito es una suerte de agujero negro que traga irremisiblemente a quien se acerca a él, atraído por promesas igualmente vacías.

Como otros antes que él, el narrador llega a un punto de lucidez en que le es revelado su papel en esta trama: ser el elegido, no para encontrar a Beatriz, sino para buscarla, en una más de las incontables reiteraciones del rito. Esta revelación no rompe con el ciclo, al contrario, propicia su continuación:

El *ahora* corresponde al eterno presente de la conciencia, custodio de una lúcida serenidad producto de la verdad revelada. Y será tal verdad la que le corresponde transmitir (contagiar) a quien quiera escucharlo [...]. La verdad ha sido revelada; su conocimiento no redime sino que condena. El alivio de tan abrumadora carga recae en el contagio del prójimo. (p. 109)

La liberación que experimenta el narrador es parcial, pues aunque deja su sitio a una nueva víctima, nos dice Ramos, ahora asumirá el papel de acólito, de vigilante del rito: “Una vez cumplido el ritual iniciático, contaminado ya el nuevo elegido, quien fue centro de la ceremonia se desplazará para ubicarse en el perímetro que antes lo circunscribía ya con su propia cara que, empero, será igual a la de todos para aquel que lo ve” (p. 113).

En resumidas cuentas, para Ramos, el narrador en determinado momento fue expulsado del paraíso (el jardín de su infancia, la casa materna) por una culpa que no se puede precisar del todo; para subsanar esa pérdida, hace suya la búsqueda de Beatriz y acepta descifrar los cuadernos de Villarranda: “El hallazgo de Beatriz, de Dios o del Amor implica la recuperación del paraíso porque los tres son sinónimos de armonía y todos, a su vez, resultan cognados que aluden al mismo anhelo” (p. 115). Al final descubre que es

imposible realizar tales cometidos y cae en la cuenta de cómo ha sido usado para que el ciclo ritual no se detenga. Al delegar su tarea en una nueva víctima, se ve recompensado con “el remedo de paraíso que los une en la cacería de incautos” (p. 123).

La obediencia nocturna, en la lectura de Ramos, nos muestra una de las tantas vueltas que ha dado ya la rueda cíclica del rito, que apenas se distingue de las demás por “las particularidades que un oficiante distinto imprime en el mismo ceremonial” (p. 120).

En buena medida, suscribo la opinión de Ramos, salvo al final. Me parece que todo el proceso de búsqueda interior que desencadena la noticia de la muerte de Beatriz (es decir, la imposibilidad de encontrarla), no puede tener como único resultado que el narrador se convierta en uno más de los vigilantes del rito, indistinguible del resto. En mi opinión, y así busco mostrarlo en esta tesis, el narrador llega a un grado tal de individualidad que le permite deslindarse por completo de un ritual que, por definición, le exige la anulación de su propio yo.

II. “EL ALCOHOL DEL DIABLO” DE TOMÁS SEGOVIA

Aunque Ramos señala la importancia del alcohol al interior de *La obediencia nocturna*,⁶ la mirada de Tomás Segovia (1987)⁷ me parece, si no más acertada, sí más profunda en cuanto al papel de la embriaguez en la novela. Para Segovia, *La obediencia nocturna* es

6. Es una herramienta “imprescindible para alcanzar la morbosidad extrema y necesaria para la comunicación y el hallazgo de Dios”, y al mismo tiempo es “la trampa que aproxima a la caída” (p. 122); gracias al alcohol, “el personaje-narrador queda en posibilidad de mirar al mundo tal cual es” (p. 106).

7. A menos que se indique lo contrario, en este apartado todas las citas son de esta obra, por lo que sólo puntualizamos las páginas.

una vasta metáfora del alcoholismo. El alcohol es ese consuelo y esa liberación al alcance de la mano, solícito dispensador de seguridad y autoconfianza, que mientras nos libera nos esclaviza, que nos afirma minando nuestro suelo, que nos consuela ahogando toda esperanza. (p. 3)

Aunque luego matiza: “sería sin embargo falso, por demasiado simplista, decir que *La obediencia nocturna* es una alegoría del alcoholismo” (p. 3). En todo caso, continúa Segovia, el alcoholismo no es el tema del libro, sino “su lenguaje” (p. 3), o al menos uno de ellos. El alcohol es un “facilitador” que permite “dominar el mundo escapando a su autoridad” (p. 4). Pero hay otros facilitadores que le son otorgados al protagonista y que atenúan el posible acento puesto en el alcohol: “un departamento, dinero, libros, una criada, estimación” (p. 4). El alcohol, como muchos otros elementos en la novela, tiene una doble faz, “el alcohol es la bondad misma de la vida. El alcohol es la corrupción misma. La bondad es corrupción (y viceversa)” (p. 4).

El ascenso al paraíso que parece presentar la novela es, en realidad, un descenso a los infiernos. Más aún, la trayectoria es el infierno mismo: “no es que el camino del paraíso tenga que atravesar el infierno, es que el paraíso es un infierno” (p. 4). Retomando el natural paralelismo con la obra de Dante, Segovia apunta que, a pesar de que la Beatrice de la Divina Comedia podría “no existir en el sentido de no ser sino el símbolo de una idea” (p. 4), por lo menos mostraba un camino, señalaba en una dirección concreta, mientras que la Beatriz de *La obediencia nocturna* “señala todas las direcciones a la vez, en cada dirección señala otra que no es imaginaria sino falsa” (p. 4). La imagen de Beatriz no es sino una trampa, un artificio construido para hacer caer al protagonista en ese infierno con visos celestiales.

Por otra parte, Segovia señala que el de *La obediencia nocturna* es un mundo “profundamente moderno”, en el que no hay distinción entre “la seductora máscara del pecado y su verdadero rostro repulsivo”, pues la máscara

ra es el rostro. No hay diferencia entre la apariencia y el verdadero ser de las cosas; lo que parece ser, es. De tal suerte que

la engañosa confianza y armonía que nos dan el alcohol o las drogas son tan verdaderas como los kilos de oro que el banco no contiene en sus bodegas, como la fuerza que el poderoso no posee en su persona, incluso como la sustancia cuya ausencia vertiginosa constituye la materialidad de los objetos. (p. 4)

Para Segovia, este rasgo de la novela se funda en la nietzscheana muerte de Dios. En particular, se trata de la muerte del Dios padre, representada por la ausencia del padre del protagonista. “Lo que define esencialmente al Padre no es la maldad, ni la agonía, ni siquiera el dramatismo de la muerte; es no estar” (p. 4). Segovia sugiere que la ausencia del padre podría formar parte de una conspiración, pues la novela deja entrever que éste escapa con una mujer, y que esta mujer podría ser pariente del señor Villaranda. Sin embargo, continúa Segovia, no hace falta postular ningún tipo de conspiración, pues si la hubiera, sería una conspiración vacía, pues “no tiene meta, no tiene motivos, no tiene rostro”, pues “el mundo es así, nos mancha sin intención” (p. 4). El Mal no existe, pues en el orden de las cosas está contemplada la disgregación, del mismo modo que la ausencia de Dios y del padre.

En *La obediencia nocturna*, esta ausencia del padre-Dios no va aparejada con la rebeldía del hijo, que cabría esperar como causa de dicha ausencia; no hay una nueva ley que se oponga a la anterior. La obediencia permanece, pero es para someterse a “la noche informe” (p. 4). Para subsanar la ausencia del padre, hace acto de presencia un tío cuya autoridad es inconsistente; “su ley no es perversa, sino ridícula” (p. 4). Someterse ante esta ley sin autoridad, es un nuevo paso hacia el infierno del narrador.

En este mundo sin una ley divina a la cual obedecer (o no), “el éxito, el poder y la mentira” (p. 5) ocupan su lugar y “el caos se convierte en la

ley de este mundo” (p. 5). El mal deja de existir, y su función (la desobediencia), dice Segovia, la ocupa ahora la intoxicación. La obediencia ya no se divulga ni se comunica, se contagia. “La vasta conspiración nocturna no es un plan intencional, no es un movimiento hacia ninguna dirección, es una especie de contagio, se propaga como una enfermedad” (p. 5). Para Segovia, Marcos y Enrique no hacen sino inocular al protagonista, de la misma forma que éste lo hace con Esteban. La presencia del alcohol tiene un carácter semejante, ejerce la misma suerte de contagio. Pero dicho contagio va más allá de una cuestión biológica; no hay un organismo que luche contra el microbio invasor, no hay conflicto entre “un principio de vida y un principio de muerte igualmente activos [...] Es más bien la confusión de dos pasividades, la recíproca disolución casi digestiva de dos principios de inercia” (p. 5). En *La obediencia nocturna*, continúa Segovia, se asiste a la degradación sin sentido, sin salvación posible, el Mal y el Bien carecen del sostén divino, y se disuelven el uno en el otro, “no están entrelazados, ni siquiera mezclados, sino desintegrados, informes, perdidos, irreparables” (p. 5). Como consecuencia, la vida y la muerte dejan de estar separadas; ya no hay barreras entre “sujeto y objeto, entre noche y día, entre sueño y vigilia, entre locura y razón” (p. 5). Este sueño de la humanidad, afirma Segovia, es planteado por Melo “en todo su profundo horror” (p. 5).

La obediencia nocturna ofrece una visión desencantada del mundo moderno. Lejos de cualquier rebeldía, se asiste a “la pulverización de las certezas y autoridades, la abolición de las separaciones y los límites, la profanación y el desnudamiento como un vano frenesí inútil, como una lamentable matanza de gigantes que nunca fueron sino inocuos molinos” (p. 6). Se lucha contra fuerzas que ya no oponen resistencia, se arremete contra puertas tiempo atrás abiertas; parece que ninguna empresa tiene sentido, pues la libertad tan anhelada está a una copa de distancia; “bastaría deslizarnos en la esclavitud del alcohólico para tenerla” (p. 6).

El sentimiento de culpa que atraviesa la novela, para Segovia radica en una falta inexistente; la falta es precisamente esa nada, ese mundo borroso en el que se mueve el protagonista. El protagonista, dice Segovia, “no ha estado presente a su pecado y su caída” (p. 6). Sin padre y sin paraíso, no hay expulsión posible, no hay un momento primigenio al cual se pueda retornar. La expulsión ya había ocurrido o estaba por ocurrir, pero nunca se asiste a ella; no hay forma de percibir el paso de un estado al otro, es imposible percibir las fronteras por las que se cruza “del paraíso al mundo caído, de la infancia a la edad adulta, de nuestros proyectos a la conspiración” (pp. 6-7).

Si *La obediencia nocturna* es para Ramos un rito vacío, para Segovia es un repertorio de signos vacíos; signos que ocupan el lugar de otros signos, sin que sea posible determinar cuál es el signo ni la sustancia original. A lo largo de la novela, el narrador parece huir de un vacío (el del pecado no cometido, el del padre ausente), sustituyéndolo por otro (Beatriz, que nunca está; el sinsentido del cuaderno de Villaranda). Y aquí planteo una objeción semejante a la que opuse a los argumentos de Ramos; más allá de ser una condición insuperable, el vacío resulta ser un poderoso impulso. ¿No es la noticia de la muerte de Beatriz (la ausencia absoluta) lo que desencadena ese intento por saturar los signos vacíos mediante la búsqueda de los principios?

En efecto, me parece que el vacío (debido a las propias culpas o a las ajenas, a la pérdida o al abandono, a la indolencia o al sometimiento) es un factor que atraviesa toda la novela; sin embargo, en mi opinión, el discurso del narrador es un fructífero intento por subsanarlo.

III. “LA NARRATIVA DE JUAN VICENTE MELO” Y “EN TORNO A LA OBEDIENCIA NOCTURNA” DE RENATO PRADA

Renato Prada (1990)⁸ ha dedicado varios artículos a la obra de Juan Vicente Melo, la cual considera “una compleja y coherente manifestación discursiva” (p. 42). Prada centra su mirada en los mecanismos narrativos utilizados por Melo a lo largo de su obra. De la misma forma que sus temas fueron madurando en la obra cuentística hasta adquirir toda su potencia en *La obediencia nocturna*, Prada sigue el hilo de una evolución similar en cuanto a los recursos narrativos de que echa mano Juan Vicente Melo. Así, logra identificar varias constantes:

1. La instauración de una “lógica” diferente a la cotidiana o, mejor, la ruptura de la lógica racional que pretende marcar barreras insalvables entre lo “real” [...] y lo “irreal”, lo absurdo o no posible en el mundo de la cotidianidad [...]
2. La fragmentariedad del discurso; [...]
3. La ruptura intencional y significativa de las “barreras” de los planos narrativos [...]
4. La ruptura del orden lógico-temporal en la representación de la historia [...]
5. La concepción ineluctable del “destino” de los personajes en el trazo puntual de sus acciones, muchas veces contra la voluntad del narrador explícito [...]
6. La conciencia de la futilidad de la vida y de sus valores que embarga a los personajes centrales [...]
7. La disolución de la identidad unívoca de los personajes. (p. 43)

La continua aplicación de estos recurso narrativos podrían hacernos pensar que el narrador “parece interesado en construir un discurso atendiendo más

8. Los dos artículos de Prada que abordamos fueron recogidos en un mismo volumen, al que pertenecen todas las citas de este apartado.

bien a *cómo* cuenta (al mecanismos del contar, la meta-operatividad) que a *lo que* cuenta” (p. 14), con lo cual la historia contada acabaría desdibujándose, opacada por el predominio de los elementos arriba enlistados.⁹ En opinión de Prada, a esto se debe que “en esta novela ‘no ocurre nada’ —en el sentido tradicional de la anécdota realista que cuenta historias de cabo a rabo— y su fábula no se puede reconstruir de manera unívoca en una cadena de eventos claros y distintos” (p. 19). La diégesis es mínima,¹⁰ y en ella “se enmaraña una serie de incidentes ‘vividos’, ‘recordados’ y/o ‘contados’ por el narrador” (p. 19). Aun cuando los elementos básicos de la diégesis se mantienen inalterados, los acontecimientos en torno a ellos que nos presenta el narrador cambian una y otra vez, pues éste “se corrige constantemente diciéndonos que lo que acaba de relatar es mentira y que, por ello, volverá a contarnos el principio de la historia, que, como es de suponer, llega nuevamente a ser negado para entregarnos otros principios de la historia” (p. 19).

De la misma forma que la historia pierde su claridad por la atención en la meta-operatividad que subraya Prada, ésta “repercute también en la concepción del personaje, cuya ‘personalidad’ y distinción es descentrada, alterada o francamente borrada” (p. 14). Así, Marcos se confunde con Enrique, y Beatriz puede ser Rosalinda, Adriana, Tula o Pixie. La elusiva personalidad de los distintos sujetos también va más allá de un mero juego del narrador, pues con esto oscurece todavía más el sentido de su discurso:

La obediencia nocturna lleva la obsesión de la pérdida, o, mejor, la *afirmación* de la pérdida de la identidad de un nivel temático [...] a un factor

9. Sin embargo, nos advierte Prada, “esto no quiere decir, en ningún momento, que el nivel del contenido en esta manera de hacer literatura no sea significativo, todo lo contrario, lo es en alto modo: el *cómo* repercute en el *qué*, lo hace más complejo” (p. 14).

10. “El narrador-actor busca a una mujer —llamada Beatriz— quien, es muy posible, esté muerta o no haya existido nunca; tiene, además, el encargo de traducir (o des-cifrar) un libro que le encargó un misterioso señor Villaranda, a quien no vio nunca” (p.19).

constructivo nuclear de la narración: el narrador no solamente se desdice, miente y remiente, sino que se empeña en *borrar* toda posibilidad interpretativa de su mentira. (p. 45; cursivas en el original)

Un tercer factor señalado por Prada es la “destrucción [del mecanismo temporal], es decir la meta-operatividad con respecto al *tiempo* de la narración” (p. 20). Con ello, *La obediencia nocturna* también nos arrebató este asidero para establecer con claridad un antes y un después al interior de lo narrado; así podemos entender “la recursividad de instancias como encender el cigarro y quemarse la mano que se repiten en los momentos menos esperados en toda la novela, como si el tiempo no hubiera transcurrido verdaderamente, como si nada hubiera sucedido en ninguna parte, para nadie” (p. 21).

Los apuntes de Prada son en gran medida descriptivos, por decirlo de alguna manera; pero aunque no profundiza en las implicaciones de los mecanismos narrativos que él mismo señala, a mí me permitió dejar de distraerme con acercamientos que no me llevaban a ninguna parte. Dejé de preocuparme por poner orden en los elementos de la diégesis, para concentrarme en lo que motivaba el aparente caos narrativo de la novela; dejé de intentar llegar a la verdad respecto al discurso del narrador, para procurar dilucidar por qué mentía. Me permitió preguntarme: si no pasa nada a nivel de la historia, ¿hacia dónde se desplazó la transformación?

Fuera de estas páginas, no haré referencia explícita a estos autores; no obstante, el lector no tendrá dificultad en apreciar las deudas que adquiriré con ellos.

MARCO TEÓRICO

I

La obediencia nocturna nos presenta un personaje sin nombre que asume el papel de narrador, al cual denominaremos en lo sucesivo *narrador-personaje*, dada la preeminencia del primer término sobre el segundo a lo largo de la novela. A su cargo corre la totalidad del relato.¹¹ Lo que nuestra lectura pretende mostrar es que:

- a) El extenso discurso que constituye *La obediencia nocturna* es un recorrido que el narrador-personaje emprende en busca de sí mismo.
- b) No es en los acontecimientos narrados sino en la acción de narrarlos donde se lleva a cabo dicha búsqueda.

A continuación presentamos una serie de argumentos que nos ayudarán a justificar esta perspectiva, para acometer, en el capítulo siguiente, la interpretación de cada uno de los apartados que integran la novela, de manera que podamos mostrar lo que anunciamos en los dos incisos anteriores.

11. La presencia del narrador implícito se manifiesta en una serie de epígrafes (retomados en su mayoría de la misa de réquiem) que dividen el relato en varios apartados.

II

El narrador-personaje ha vivido una larga serie de experiencias que lo colocan en la situación en que se encuentra al arrancar la novela: de dichas experiencias no ha resultado sino el desvanecimiento, la anulación de sí mismo, la paulatina dilución de su voluntad. En tanto *personaje*, sus vivencias han dado lugar a una transformación negativa; desde su infancia, todo ha sido una constante degradación. Es sólo en el momento en que ocupa de manera consciente el papel de narrador de su propia historia, y se constituye en lo que vamos a llamar un *narrador-personaje*, cuando da el primer paso en una dirección distinta, la de transformarse (encontrándose, construyéndose) a sí mismo. Será a través de su discurso, de la palabra, como habrá de recolectar los fragmentos que lo constituyan como individuo: “ese «sí mismo» (*self*) que conscientemente se enfrenta a otros «sí mismos» (*selves*) sólo se transforma en un otro para sí mismo desde el instante en que se oye hablar y responder” (Cuesta, 1991, p. 237). Nos interesa mucho rescatar esta última expresión de Cuesta: “se oye hablar y responder”; es decir, el simple uso de la palabra no coloca al sujeto en la vía de transformarse, para ello es necesario un ejercicio de reflexión: escucharse, responderse. En *La obediencia nocturna*, el narrador-personaje pone en movimiento este recurso a tal grado que él mismo se convierte en su principal (incluso único) interlocutor.

Para Ricoeur (1996), “la comprensión de sí es una interpretación; la interpretación de sí, a su vez, encuentra en la narración, entre otros signos y símbolos, una mediación privilegiada” (p. 107), lo cual coincide con la intencionalidad de la narración y los efectos que en el narrador-personaje provoca dicha acción. Es precisamente la imperiosa necesidad de comprender(se) lo que impulsa a este último a dar inicio al relato de su historia. Tras describir sus circunstancias actuales y las ideas y sensaciones que éstas le producen, el narrador-personaje llega a un punto en el que resulta muy clara tal necesidad de comprender: es cuando se cuestiona acerca del “principio” de su historia,

es decir, las causas primeras que habrían de desencadenar los hechos posteriores hasta desembocar en el presente de la narración.

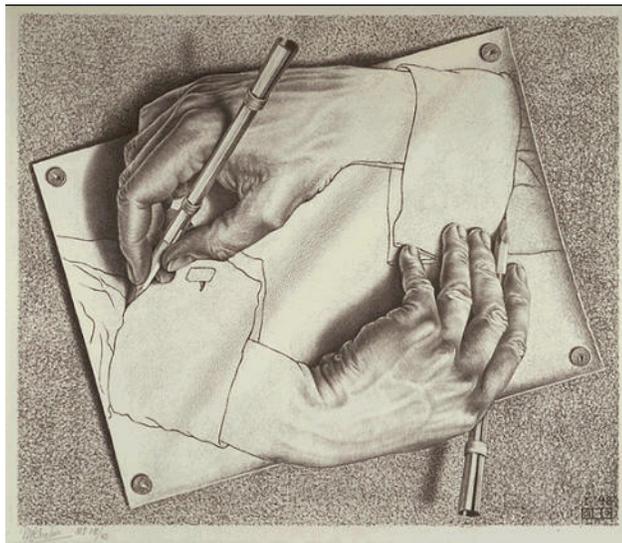
El relato que urde el narrador-personaje es una suerte de autobiografía en el sentido que propone Cuesta (1991): un relato que “evidencia el principio de individuación por el que un «sí mismo» se torna histórico, haciéndose «cargo de sí»” (p. 242).¹² La autobiografía, continúa Cuesta, “expresa el autoanálisis de un sujeto que quiere comunicar la formación progresiva en el tiempo de su personalidad”, de donde podemos inferir que dicho sujeto se encuentra en un punto significativo de su existencia, donde le es posible detenerse y mirar hacia atrás para establecer el encadenamiento de circunstancias que conformaron una personalidad que en el presente se percibe como ya definida, acabada en su realización. En cuanto al narrador-personaje de *La obediencia nocturna*, en su relato subyace la intención de hacerse *cargo de sí* cuando coloca en una perspectiva “histórica” su propia vida; pero hay una diferencia fundamental respecto a la definición de Cuesta, la cual estriba en que no emite su discurso desde el bastión de una personalidad concreta, apuntalada por un sí mismo delineado; lo hace prácticamente desde la nada. El propósito de su relato no es “comunicar la formación progresiva en el tiempo de su personalidad”, sino *construir* una personalidad. De ahí que el narrador-personaje en ocasiones ensaye una versión para luego desecharla por otra que, acaso, encaje mejor en esa búsqueda de sí mismo o proporcione otros elementos que contribuyan a la misma causa. No se trata, pues, de describir cómo fueron acomodándose las piezas para la constitución de un individuo, sino de elegir y colocar dichas piezas conforme se avanza en el relato.

Vemos así, como apunta Ricoeur (1996), que “la identidad del personaje se construye en unión con la de la trama” (p. 139), de tal suerte que no es posible establecer quién es el personaje sin tomar en cuenta lo que hace. Ricoeur

12. Más adelante nos detendremos en este hacerse *cargo de sí*, cuando revisemos el concepto equivalente de Foucault, “el cuidado de sí”.

está considerando que tal identidad se construye por mediación de un ente distinto al personaje; por lo tanto, la cita anterior tiene un peso adicional en el caso de *La obediencia nocturna*, debido a que el narrador y el personaje en construcción son uno mismo. El *hacer* que contribuye a definir la identidad del personaje, en este caso es un *narrar*; las otras acciones que lleva a cabo (que como veremos más adelante podrían englobarse en el verbo *buscar*) y de las cuales tenemos noticias a partir de su relato, quedan subordinadas a la acción de narrar. Así, por medio de su relato, el narrador-personaje se construye a sí mismo.

De alguna manera, podríamos encontrar cierto paralelismo entre la novela y la famosa ilustración de Escher en la que una mano que surge del papel traza el dibujo de otra mano que surge del papel para trazar a la primera, en un entrecruzamiento de planos de realidad.



Manos dibujando (1948), de M. C. Escher

Este entrecruce operado por el narrador-personaje puede considerarse a la luz de un aserto de Ricoeur (1996); para este autor, una narración en la que

el sujeto busca la comprensión de sí mismo “se vale tanto de la historia como de la ficción, haciendo de la historia de una vida una historia de ficción o, si se prefiere, una ficción histórica” (p. 107). Al interior de nuestra novela hay historia (la parte “real” en las manos de Escher) y ficción (la parte dibujada), aunque casi nada podemos dar por sentado en el caso de la primera, pues si algo sabemos de ella es a través del relato del narrador-personaje. En su discurso, la ficción se sobrepone a la historia (entendida llanamente como “narración y exposición de los acontecimientos pasados” [Real Academia Española, 2001]). No llegaríamos muy lejos si pretendiéramos entresacar los acontecimientos “reales” de los “ficticios” del relato del narrador-personaje. De entrada, este estatuto de narrador-*personaje* ya nos previene respecto al hecho de que su “habla [...] puede ser puesta en duda” (Filinich, 1997, p. 154). Pero más allá de esto, sus mismas vacilaciones en la búsqueda del “principio” de su historia, así como las múltiples versiones de una misma anécdota, nos dejan en claro que la verdad que se persigue no es la verdad “histórica”, y que en el entramado de su ficción subyace otro propósito, como hemos venido afirmando: la búsqueda de sí mismo.¹³

III

La tarea emprendida por el narrador-personaje puede considerarse entre las *tecnologías del yo* que estudia Foucault en su texto homónimo; dichas tecnologías “permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma,

13. Sólo como un dato al margen, recordemos el papel que jugaba la ficción en la vida de Juan Vicente Melo, según él mismo lo confiesa en su autobiografía; ante la pregunta de por qué escribe, responde: “por necesidad de inventar una realidad más próxima a mí, porque presiento que *así me será revelada, a través de lo que escribo y de lo que escribiré, una verdad que me explique a mí mismo*” (Melo, 1966, p. 27; las cursivas son nuestras).

pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (Foucault, 1990, p. 48). En este caso, las *operaciones* se realizan por medio del acto de narrar y el *estado* que alcanza el narrador-personaje es la reintegración de sí mismo. Al asumir la narración de su propia historia con la clara intención de comprender(se), el narrador-personaje hace suyos dos preceptos que van de la mano en la tradición griega a la que Foucault (1990) remonta las tecnologías del yo, el “ocuparse de sí mismo” y el “conocerse a sí mismo” (p. 50). Aunque el segundo precepto a la larga eclipsó al primero, en sus orígenes el “ocuparse de sí mismo” era la premisa para estar en condiciones de “conocerse a sí mismo” (p. 50). En *La obediencia nocturna*, en efecto, lo que lleva al narrador-personaje a embarcarse en esa búsqueda de sentido que representa su narración, es la necesidad de hacerse cargo de sí: “tengo que hacer algo, debo salvarme” (Melo, 1969, p. 16). Si hasta ese momento se había dejado gobernar por voluntades ajenas y había hecho suyos los deseos de otros, ahora se volcará hacia su interior no sólo para preocuparse sino, sobre todo, para ocuparse de sí mismo.

En la referencia más antigua que ubica Foucault (1990), el *Alcibíades* de Platón, este sí mismo del que debe ocuparse el sujeto implica la noción de identidad, y se relaciona con una primera pregunta: “¿Cuál es el marco en el que podré encontrar mi identidad?” (p. 58). Así también, el narrador-personaje se hace cargo de sí mismo emprendiendo esta búsqueda de su identidad en el marco de su propia biografía (esa mezcla de ficción e historia que ya habíamos mencionado).

Este hacerse cargo de sí no es ocuparse del cuerpo ni de las posesiones materiales, pues “uno ha de preocuparse por el alma: ésta es la principal actividad en el cuidado de sí” (Foucault, 1990, p. 59). Ahora, continúa Foucault, cabe preguntarse en qué consiste este cuidado del alma, y para ello, “uno debe saber en qué consiste el alma. El alma no puede conocerse a sí misma más que contemplándose en un elemento similar, un espejo. Así, debe con-

templar el elemento divino” (p. 59), el cual servirá de guía para que el sujeto moldee su propia alma. En *La obediencia nocturna* podemos identificar este “elemento divino” en los apuntes del señor Villaranda, pero sobre todo, en la imagen de Beatriz. Aunque, en el fondo, lo que el narrador-personaje comienza a buscar es darle forma a su propia identidad, la narración que desarrolla nos muestra en la superficie otro tipo de búsquedas; una, la que ocupa el lugar central en su relato, es la de Beatriz; la otra, fuertemente ligada a la primera, es el desciframiento del cuaderno del señor Villaranda. Tanto Beatriz como el cuaderno del señor Villaranda comparten, con distintos matices, el mismo carácter sobrehumano. Para conocer a Beatriz, el narrador-personaje es llevado a una catedral, donde asiste a su “nacimiento”; además, si el narrador-personaje ha recibido el encargo de (enamorarse de ella para) buscarla es porque representa la vía de acceso hacia la divinidad. En el mismo sentido, descifrar las fórmulas que contiene el cuaderno del señor Villaranda es también un portal hacia un estadio superior semejante al que perseguían los alquimistas. De una u otra forma, tanto Beatriz como el cuaderno representan eso que a lo largo de nuestra lectura llamamos *absoluto*, equiparable al elemento divino de que habla Foucault. La promesa implícita en la búsqueda de Beatriz y en el desciframiento del cuaderno es alcanzar la inmortalidad, la completud, la perfección. De esta manera, el cuidado de sí se manifiesta en el narrador en la prosecución de este absoluto (encarnado principalmente en Beatriz) y de lo que él ofrece.

Esta búsqueda de Beatriz-absoluto es un (afortunado) fracaso,¹⁴ y eso lo sabemos desde el principio del relato. Sin embargo, cuando el narrador-personaje comienza a buscar el sentido de lo que le ha ocurrido, da lugar a otro proceso en el que “el conocerse a sí mismo se convierte en el objeto de la

14. No podía ser de otra manera, pues tanto las religiones, las mitologías y la literatura dan buena cuenta de los riesgos que implica pretender alcanzar el absoluto en cualquiera de sus formas y el fin trágico de quienes lo consiguen. Baste mencionar a Lucifer, Sémele o Fausto.

búsqueda del cuidado de sí” (Foucault, 1990, p. 59). Si en el párrafo anterior decíamos que Beatriz-absoluto es el espejo donde el narrador-personaje buscaba procurarse a sí mismo buscándola a ella, en este segundo momento, será el examen que hace de los hechos a través de su relato el que servirá como superficie reflejante donde podrá conocerse a sí mismo.¹⁵ El conocimiento de sí mismo se manifiesta en la paulatina toma de consciencia del papel que ha jugado en la trama de acontecimientos que nos narra. Es entonces cuando comienza a dejar de ser objeto de los deseos y necesidades de los otros y a convertirse en un sujeto capaz de actuar en función de sí mismo.

IV

En este punto es preciso hacer hincapié en el papel que juegan *los otros* en esta dinámica de construcción y transformación del sí mismo. Si bien “no hay identidad «propia» que pueda abstraerse por completo de su identidad para-los-otros” (Cuesta, 1991, p. 237), el narrador-personaje llega al extremo en este sentido; desde el principio de su existencia son precisamente los otros quienes le asignan una determinada personalidad, lo cual es asumido por él con una docilidad que no pocas veces se trastoca en servilismo. Esto no resulta nada extraño, en la medida que no existe una identidad constituida del todo que pueda hacer frente a las voluntades ajenas. Al contrario, el narrador-personaje parece necesitar de esos mandatos externos para imprimirle cierta vitalidad a su existencia.

El más claro indicio de que esa identidad no existe (o que por lo menos se encuentra indefinida) es la ausencia de un nombre propio. En tanto que el

15. Para Platón, nos dice Foucault (1990), “el alma mantenía una relación especular con ella misma, relación que remite al concepto de memoria y justifica el diálogo como método para descubrir la verdad del alma” (p. 68).

nombre “anuncia las propiedades que le serán atribuidas” al personaje (Ducrot & Todorov, 1997, p. 263), y de esta manera lo individualiza, su ausencia anula la distinción entre *yo* y *los otros*.¹⁶ Al no arroparse bajo un nombre, el narrador-personaje significa su incapacidad para asumir una identidad concreta; en todo caso, su único rasgo distintivo será, precisamente, el de no tener otra característica que la de ser un ente vacío. Lo que podría llamarse identidad en el narrador-personaje está definida enteramente por los otros, a través de las relaciones de parentesco (es el hermano de Adriana, el hijo de un padre ausente y de una madre trastornada), de dominación (es el esclavo de Marcos, el amigo servil de Enrique) o por las obligaciones que se le imponen (es quien debe encontrar a Beatriz, es quien debe descifrar el cuaderno del señor Villaranda). Los otros representan fuerzas externas que empujan al narrador-personaje en una u otra dirección sin que medie su voluntad para oponerse a esta circunstancia. Durante mucho tiempo, permitirá que el rumbo de su vida sea determinado por ellos.

No obstante, tal estado de cosas no es gratuito, pues a cambio el narrador-personaje recibe una serie de investiduras que dotan al devenir de sus días con el sentido que él no es capaz de darles. En su infancia, será el Héroe, el Príncipe de Adriana; luego, por mandato de Marcos y Enrique, será el Fundador, el Profeta, el Ángel de la Muerte, pero sobre todo, será el Elegido para buscar a Beatriz. Estas denominaciones poseen una carga de sentido al formar parte de una trama, de un guión preestablecido; son los elementos de un ritual que se ha venido repitiendo desde tiempos inmemoriales. El juego infantil del Héroe y la Princesa, en el jardín de la casa paterna, pone en movimiento imágenes arquetípicas con roles y un decurso perfectamente definidos, que le confieren al narrador-personaje una identidad y un lugar en el universo. La irrupción de un elemento extraño, el perro-tigre, dará al

16. “Su objetivo [de los nombres propios] es designar siempre a un individuo con exclusión de todos los demás de la clase considerada” (Ricoeur, 1996, p. 4).

traste con este juego-ritual que dotaba de sentido a su existencia, dejando al narrador-personaje en un estado de anomia, es decir, se queda “sin mundo” (Berger, 1971, p. 35).

La anomia constituye una amenaza “no solo porque el individuo pierde en tales casos vínculos emocionalmente satisfactorios, sino también porque pierde su orientación en la experiencia. En los casos extremos, *hasta pierde su sentido de realidad e identidad*” (Berger, 1971, p. 35; las cursivas son nuestras). El mundo ordenado y lleno de sentido en el que se refugiaba el narrador-personaje le es arrebatado, dejándolo a la deriva en otro universo cuyas reglas no le dicen nada (es el mundo de los hermanos mayores, el del tío Esteban, el de la Universidad). Ahí él no es nadie.

Cuando su mundo vuelve a reintegrarse, cuando él vuelve a ser “alguien” (aunque ese alguien no es él mismo, pues no hace más que actuar un papel predeterminado e impuesto por los otros) es cuando se le incluye en el ritual de buscar a Beatriz. No resulta extraño el carácter sagrado que se le confiere a Beatriz y a su búsqueda, y lo atractivo que resulta para el narrador-personaje verse involucrado en ello, si consideramos que

el cosmos sagrado, que trasciende e incluye al hombre en su ordenamiento de la realidad, brinda, así, a éste la protección suprema contra el terror de la anomia. Estar en una relación «correcta» con el cosmos sagrado equivale a hallarse protegido contra las amenazas aterrantes del caos. Ser desplazado de tal relación «correcta» es lo mismo que ser abandonado al borde del abismo de la carencia de significado. (Berger, 1971, p. 42)

Pese a las angustias que habrá de provocarle ser el Elegido para encontrar a Beatriz, el narrador-personaje recupera en cierta forma el sentido que había perdido al ser “expulsado” del jardín de su infancia. Su existencia recobra el significado que le confiere el ser parte del ritual de la búsqueda. Se trata de un ritual en tanto que Marcos y Enrique dicen ya haber jugado el rol que ahora

tiene el narrador-personaje, y éste, a su vez, habrá de ceder su lugar a alguien más (Esteban). Para Marcos y Enrique (y el narrador-personaje no es ajeno a ello), este ritual cumple la función de acercarlos a la divinidad que se supone encarna Beatriz, tal como afirma Eliade (1998) que ocurre con otro tipo de rituales: “En la medida en que se repite el sacrificio arquetípico,¹⁷ el sacrificante en plena operación ceremonial abandona el mundo profano de los mortales y se incorpora al mundo divino de los inmortales. Por lo demás, lo declara en estos términos: «He alcanzado el cielo, los dioses; ¡me he hecho inmortal!»” (p. 41). Así, el involucrarse en la búsqueda de Beatriz no sólo representa, para el narrador-personaje, volver a encontrar un orden, un sentido, sino elevarse más allá de su propia humanidad, lo cual implicaría, tal como lo pretenden las tecnologías del yo antes mencionadas, “alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (Foucault, 1990, p. 48).

No obstante, a diferencia de las tecnologías del yo (que esperan alcanzar los objetivos citados, entre otras vías, mediante el cuidado y el conocimiento de sí mismo, como ya expusimos), el ritual al que se entrega el narrador-personaje para abolir el caos de la falta de identidad lo obliga, precisamente, a hacer lo contrario, a dejar de ser él mismo para personificar, en forma sucesiva, al Elegido, al Ángel de la Muerte, al Fundador; estos no son rasgos potenciados de su personalidad, sino máscaras que se han venido utilizando y seguirán siendo utilizadas por distintos sujetos a través del tiempo. Como apunta Eliade (1998):

La *realidad* se adquiere exclusivamente por *repetición* o *participación*; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está «desprovisto de sentido», es decir, carece de realidad. Los hombres tendrían, pues, la tendencia a hacerse arquetípicos y paradigmáticos. Esta tendencia puede parecer pa-

17. Es decir, un ritual que actualiza un modelo ejemplar, llevado a cabo por primera vez *in illo tempore*.

radójica, en el sentido de que el hombre de las culturas tradicionales¹⁸ no se reconoce como real sino en la medida en que deja de ser él mismo (para un observador moderno) y se contenta con *imitar* y *repetir* los actos de *otro*. En otros términos, no se reconoce como *real*, es decir, como «verdaderamente él mismo» sino en la medida en que deja precisamente de serlo. (pp. 39-40; cursivas en el original)

El narrador-personaje, pues, es provisto de sentido, adquiere realidad al participar del ritual donde repite las acciones que configuran el acto de buscar a Beatriz; a cambio, debe pagar el precio de no buscar ser él mismo, de abolir su propio yo (lo cual no resulta nada difícil, ya que su identidad apenas y está delineada) a favor de unos ideales espurios.

Ahora, el ritual en general y la tarea que se le asigna al narrador-personaje tienen un fin muy concreto para los otros: encontrar a Beatriz-absoluto y tener acceso por medio de ella a un estado de divinidad. El narrador-personaje, como ya se dijo párrafos atrás, fracasa en su intento, tal como fracasaron sus antecesores. En consecuencia, pierde su derecho a seguir participando del ritual; para los otros, la única consecuencia es que tendrán que asignar la tarea a un nuevo Elegido; para el narrador-personaje, implica volver a caer en la anomia. El narrador-personaje comienza su relato cuando se encuentra en este punto, y aquí es donde se da una inflexión en el curso de los acontecimientos. Si antes sustituyó el ritual del Héroe y la Princesa del jardín de su infancia por el de la búsqueda de Beatriz para escapar de la anomia, ahora echará mano de un recurso muy distinto para volver a dotar de sentido a su existencia. Dará inicio a la búsqueda de dicho sentido mediante la narración de los episodios que para él son determinantes en el transcurrir de su vida. Tales episodios no tienen importancia en tanto hechos ocurridos

18. Más adelante en este estudio que citamos, Eliade (1998) expone hasta qué punto las concepciones de las “culturas tradicionales” siguen presentes en nuestros días (p. 128 y ss.).

(o no),¹⁹ sino en función de sus efectos en esta suerte de examen de conciencia que lleva a cabo el narrador-personaje.

V

Los dos incisos anteriores desembocaron, por distintas vías, en un mismo punto: aquél en el que el narrador-personaje decide llevar a cabo la narración de su historia como un medio para hacerse cargo de sí, para construirse a sí mismo, para definir su propia identidad. En particular, el objetivo de esta narración puede entreverse en la siguiente frase, pronunciada por el narrador-personaje poco antes de dar inicio al relato de dicha historia: “Está la realidad y uno tiene obligación de calificar lo que ha dicho o lo que ha hecho. Obligación de aceptar, de asumir, de no engañarse” (Melo, 1969, p. 17). El narrador se propone, pues, hacer un recuento de lo que ha hecho y lo que ha dicho con el fin de calificarlo, es decir, de hacer una valoración de los hechos, de sopesar lo acontecido para ponerlo en claro. Lo primordial de este ejercicio, nos dice él mismo, no son las palabras ni las acciones, sino lo que se derive de ellas: “Lo que importa, al fin y al cabo, son las consecuencias” (Melo, 1969, p. 17); en este caso, la consecuencia fundamental de ese volver sobre sí mismo será sacarlo a flote, reconstituirlo. Como afirma Ricoeur (1996), “al hacer el relato de una vida de la que no soy el autor en cuanto a la existencia, me hago su coautor en cuanto al sentido” (p. 162). Si el narrador-personaje no supo o no pudo llevar su vida en una dirección que respondiera a sus propias necesidades, si las múltiples experiencias vividas no lograron conformar un carácter propio, al narrarlas podrá darles un sentido que sí lo haga, que repercuta

19. Ya dijimos que hay una fuerte dosis de ficción en los hechos que nos plantea el narrador-personaje.

en su persona y que, en última instancia, le permita tomar un nuevo rumbo, acorde con su voluntad.

El narrador-personaje también menciona, en la última línea antes de comenzar propiamente la relación de los hechos, cuál es, en el fondo, la causa primigenia que lo lleva a narrar su vida: “Este desaparecer de pronto y para siempre es sólo el principio de esta historia” (Melo, 1969, p. 19); con ello no hace sino remarcar la idea que lo ha venido rondando desde que, al verse al espejo, descubre que “ése ya no soy yo, ni el otro que hubiera querido ser” (p. 15), y poco después: “Ya no importa verme en el espejo. Ahora, ya no está mi imagen” (p. 15): para sí mismo, él no es nada, nadie. Siguiendo a Ricoeur (1996), es preciso matizar esta nada que puede llegar a experimentar un sujeto: “La frase: «No soy nada» debe conservar su forma paradójica: en efecto, «nada» ya no significaría nada si «nada» no se atribuyese a «yo». ¿Pero quién es *yo* cuando el sujeto dice que él no es nada? Un *sí* privado de la ayuda de la mismidad” (p. 170). La nada, pues, no es tal; aún queda un *yo* capaz de atribuirse esa nada, y en tal medida el sujeto no está abolido del todo; se encuentra lejos del *sí* mismo, pero precisamente por ello, está en condiciones de iniciar la búsqueda para alcanzarlo. Para buscar esa mismidad de la que ha sido privado, es necesario echarla en falta, y eso es lo que ocurre con el narrador-personaje; podemos leer la frase “Este desaparecer de pronto y para siempre es sólo el principio de esta historia” como: he perdido mi mismidad, así que voy a buscarla por medio del relato de mi vida. La nada es el principio de esta historia, es el detonante de un relato que pretende construir una identidad, ya que “podría ser que las transformaciones más dramáticas de la identidad personal tuviesen que pasar la prueba de esta nada de identidad” (Ricoeur, 1996, p. 170).

Si consideramos, entonces, que el objetivo del narrador-personaje al emprender la narración es el de estructurar su propia identidad por medio del relato, podrán comprenderse también su preocupación por ubicar, tras haber tomado la decisión de narrar su historia, cuál es el “principio” de ésta, y los dis-

tintos ensayos que hace al respecto,²⁰ llegando al grado de plantear varias versiones de una misma anécdota. Esta manera de tejer su relato es válida en tanto que no pretende decantar los hechos “verdaderos”, como podría suponerse en una primera lectura, sino dar con la versión que mejor se encadene con el propósito general de su relato. Para Ricoeur (1996), la identidad del personaje no antecede a la trama, sino que se construye de forma simultánea a ella:

La persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de *sus* experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. *El relato construye la identidad del personaje*, que podemos llamar su identidad narrativa, *al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje.* (p. 147; las cursivas son nuestras).

De esta manera, los diferentes principios de la historia y las versiones encontradas no sólo están definiendo el curso a seguir por el relato, sino la identidad que el narrador-personaje construye para sí mismo. Que la historia vaya en una u otra dirección implica que al final de su relato el narrador-personaje se habrá construido una u otra identidad. Cada hecho narrado, cada giro en la trama, serán otras tantas facetas de la identidad con que se habrá investido el narrador-personaje al concluir su narración.

A pesar de la atmósfera alucinante y caótica que se desprende de su relato, el narrador-personaje establece un plan narrativo muy bien delineado, pues abarca su vida desde la infancia hasta el presente de la narración sin romper prácticamente el orden cronológico de los acontecimientos. Para hacer aún más transparente la estructura que da coherencia al relato, una serie de epígrafes

20. El relato confiere “al personaje una iniciativa, es decir, el poder de comenzar una serie de acontecimientos, sin que este comienzo constituya un comienzo absoluto, un comienzo del tiempo, y, por otra parte, dando al narrador en cuanto tal el poder de determinar el comienzo, el medio y el fin de la acción.” (Ricoeur, 1996, p. 146)

(atribuibles al autor implícito y no al narrador-personaje) dividen la obra en secciones temáticamente muy precisas. Decimos “dividen” y no “ordenan”, pues no hay indicios de que la inclusión de los epígrafes señale una ruptura temporal en la emisión del discurso del narrador-personaje.²¹ De manera que podemos establecer la siguiente estructura en el relato de *La obediencia nocturna*:²²

Estado inicial. El vacío, la nada tras la muerte de Beatriz.	<i>I. Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis</i>
Los principios I. Adriana	<i>II. Kyrie, eleison. Christe, eleison. Kyrie, eleison</i>
Los principios II. El perro-tigre	<i>III. Recordare, Jesu pie, quod sum causa tuae viae: No me perdas illa die</i>
El vacío, la nada tras la pérdida de Adriana	<i>IV. Lux aeterna luceat eis, Domine: Cum Sanctis tuis in aeternum: quia pius es</i>

21. Una veta de análisis que se dejó de lado fue la de relacionar los epígrafes, provenientes en su mayor parte de la *Misa de réquiem* con el contenido de la sección del relato a la que anteceden. Aquí recuperamos sólo su función como marcadores y no como portadores de significado en sí mismos.

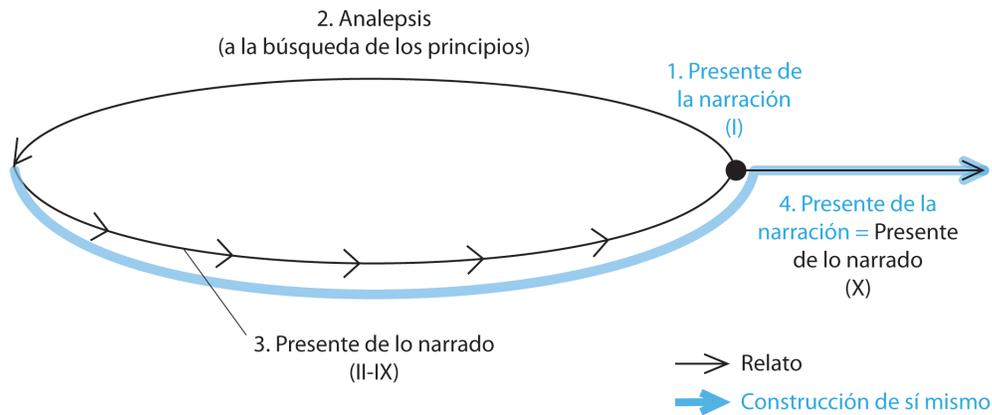
22. La traducción de los epígrafes es como sigue:

- I. Dales, Señor, el eterno descanso, y que la luz perpetua los ilumine, Señor (*Réquiem*).
- II. Señor, ten piedad. Cristo, ten piedad. Señor, ten piedad (*Réquiem*).
- III. Recuerda, gentil Jesús, que soy la causa de tu tiempo en la tierra. No me abandones ese día (*Réquiem*).
- IV. Que la luz eterna brille para ellos, Señor, en medio de vuestros Santos porque sois misericordioso (*Réquiem*).
- V. Que quites el pecado del mundo (*Réquiem*).
- VI. Y una Santa Iglesia, Católica y Apostólica (*Credo*).
- VII. Justo juez de venganza (*Réquiem: Dies irae*)
- VIII. Que quites el pecado del mundo (*Réquiem*).
- IX. Entonces se le apareció un ángel del cielo para animarlo. Entró en agonía y oraba con mayor insistencia. Su sudor se convirtió en gotas de sangre que caían al suelo (Lucas 22, 39-44; Primer misterio doloroso del Rosario).
- X. Día de la ira, aquel día en que los siglos se reduzcan a cenizas; como testigos, el rey David y la Sibila (*Réquiem: Dies irae*).

MARCO TEÓRICO

Los principios III. Enrique	<i>V. Qui tollis pecata mundi</i>
Búsqueda de Beatriz	<i>VI. Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam</i>
Desencuentros con Beatriz	<i>VII. Juste judex ultionis</i>
Encuentro con Pixie-Beatriz	<i>VIII. Qui tollis pecata mundi</i>
Muerte de Beatriz-Gwendoline	<i>IX. Apparuit autem illi angelus de coelo confortans eum. Et factus in agonia, prolixius orabat et factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram</i>
Estado final. El encuentro de sí mismo	<i>X. Dies irae, dies illa. Solvet Saeclum in favilla: Teste David cum Sibylla</i>

Otra forma de visualizar la estructura de *La obediencia nocturna* es la siguiente:²³



El narrador-personaje nos plantea su situación tras la “muerte” de Beatriz (1), lo cual, como ya se dijo, detona la narración en busca de “los principios” (2).

23. Los números romanos entre paréntesis corresponden a los epígrafes del cuadro anterior.

El relato hace un recorrido desde su infancia hasta llegar de nueva cuenta al presente de la narración (3). A partir de este momento de cruce y hasta el final, el presente de la narración y las acciones narradas coinciden (4). Conforme el narrador-personaje va armando la trama de su historia, tiene lugar el proceso de construcción de sí mismo (en azul); la línea que señala este proceso no coincide, en una primera parte, con la de historia, para hacer patente el hecho de que, como ya hemos dicho en varias ocasiones, este proceso se da durante el acto de narrar, en el presente de la narración y no en el de lo narrado. En el momento en que estos últimos dos coinciden, lo hace también el proceso de construcción de sí mismo.

La figura también busca representar la circularidad que tiene el relato de *La obediencia nocturna*; si el estado inicial del narrador-personaje coincide con el presente de la narración y enseguida se efectúa una analepsis, el relato tendrá que volver a pasar por este punto inicial para que el narrador-personaje pueda dar cuenta de su transformación y de su estado final, que forzosamente ocurren después del momento en que dio comienzo la narración.

VI

Al hablar en términos de “plan narrativo” y “estructura”, queremos remarcar el hecho de que el relato del narrador-personaje tiene un propósito que va más allá de la simple relación de los hechos. Sus dudas, sus rectificaciones, son las de un buscador de tesoros que excava en un emplazamiento y luego en otro y en otro, y en cada uno de ellos encuentra parte del tesoro. Así pues, carece de sentido intentar dar por buena una u otra versión de lo ocurrido; su valor radica en lo que cada versión hace salir a la superficie, en lo que revela del propio ser del narrador-personaje, en la fracción del sí mismo que saca a la luz. Lo mismo aplica para el resto del relato; debemos leerlo no sólo como una sucesión de acontecimientos, sino como un proce-

so en sí mismo que, de un momento a otro, habrá de desembocar en alguna transformación.

En el inciso III ya hablábamos del tipo de transformación que podía lograrse con las tecnologías del yo: una que permitiría “alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (Foucault, 1990, p. 48). En este mismo sentido, para Ricoeur (1996), el relato de la propia existencia es una herramienta para hacerse de una “vida buena”,²⁴ para concretar “la nebulosa de ideales y de sueños de realización respecto a la cual una vida es considerada como más o menos realizada o como no realizada” (p. 185).

Al concluir su relato, el narrador-personaje está en condiciones de optar por esa “vida buena” debido a una suerte de liberación; liberación que nace de un esfuerzo de voluntad; voluntad que tiene su origen en la toma de consciencia de sí mismo, en la recuperación de la identidad perdida y en la delimitación del yo frente a los otros. El encadenamiento anterior es posible gracias al relato desarrollado por el narrador-personaje, pues “es preciso que la vida sea recopilada para que pueda colocarse bajo el enfoque de la verdadera vida. Si mi vida no puede ser aprehendida como una totalidad singular, no podré nunca desear que sea una vida lograda, realizada” (Ricoeur, 1996, p. 162).

En las páginas siguientes pretendemos desmontar las piezas que conforman el relato de *La obediencia nocturna*, para mostrar cuáles son los elementos que moviliza el narrador-personaje con el fin de transitar del abatimiento a la determinación, de la obediencia a la rebelión, del yo difuso y solitario al encuentro con sí mismo.

24. “La idea de una concentración de la vida en forma de relato está destinada a servir de punto de apoyo al objetivo de la vida «buena» [...] ¿Cómo, en efecto, un sujeto de acción podría dar a su propia vida, considerada globalmente, una cualificación ética, si esta vida no fuera reunida, y cómo lo sería si no en forma de relato?” (Ricoeur, 1996, p. 160).

LOS LABERINTOS HACIA EL SÍ MISMO

I. EL REFLEJO INEXISTENTE

Así da inicio *La obediencia nocturna* (Melo, 1969):²⁵

Me da lo mismo.

Eso me va a pasar un día. Más pronto o más tarde, de la misma manera o de otra, acaso más dolorosa. Poco importa. Después de todo es la mejor salida cuando uno está cansado y ya no puede alegrarse de nada, cuando se mira en el espejo y no se asusta de ver lo que ahí se refleja. Cuando se dice: al fin y al cabo da lo mismo una cosa o la otra. Es igual.

Eso dije entonces. (p. 9)

Eso que le habrá de ocurrir algún día es morir, como Beatriz. El narrador-personaje abre su relato manifestando un estado de ánimo depresivo. Nada le importa; indolente, parece resignado a esperar la muerte. La primera fra-

25. Todas las citas del presente capítulo corresponden a esta edición, por lo cual sólo anotamos el número de página correspondiente.

se, engañosa como el resto de la novela, nos hace creer que la indiferencia que manifiesta el narrador-personaje respecto a su propia muerte y el vislumbrarla como una salida factible ante el hartazgo de vivir, coinciden con el presente de la narración. Pero aclara de inmediato, “eso dije entonces”. Ahora es distinto: “Pero hay tardes como ésta en que, de pronto, miro por la ventana. Un vago, esperado impulso me obliga a olvidar lo que esté haciendo y me llama por la ventana” (p. 9).

Existe, pues, un “esperado impulso” que lo saca de la inmovilidad y lo obliga a asomarse por la ventana. Es forzado a ver, a darse cuenta. El narrador-personaje nos describe el panorama que aprecia desde lo alto de su departamento; podríamos decir, sin embargo, que se está describiendo a sí mismo, aunque no de manera consciente, sino a través de una suerte de proyección: “Pero hay tardes, como ésta, en que me quedo viendo la calle —larga, estrecha, dividida y subdividida en callecitas pequeñas, *como avergonzadas de no haber crecido, de no llegar a ningún lado, de encerrarse en sí mismas*, de albergar a unas cuantas casas, a unas cuantas personas” (p. 9; las cursivas son nuestras).

Es él quien *no ha crecido*, quien se ha negado a madurar, a abandonar por completo las ensoñaciones de su infancia; es él quien *no ha llegado a ningún lado*, quien no ha sabido avanzar, alcanzar; es él quien, *encerrado en sí mismo*, vive rodeado de fantasmas circulares que lo reducen, que lo anulan.

Sin embargo, desde este momento algo ya es distinto. Una pregunta surge de manera insistente: “¿Y ahora qué?” (p. 10). Algo debe ocurrir, pues, por algún motivo, ya no da lo mismo morir o no morir:

Y lo que sucede es que no da lo mismo. Y lo que sucede es que Beatriz se fue, que todos se van, que yo tampoco voy a quedarme. Me da miedo, me duelen los labios, veo la calle y las gentes, *trato —eso me digo ahora, después de encontrar en calle y gentes una compensación (¿a qué?)— de*

encontrar un sentido (sí, eso es más justo) a la calle y a las gentes. (p. 10; las cursivas son nuestras)

Líneas atrás apuntamos la conjetura de que el narrador-personaje proyecta en las calles lo que le ocurre a él; es decir, el personaje, que es su propio narrador, espacializa su condición de sujeto fragmentado, en los espacios encuentra la representación de sí mismo. Ahora, en el mirar hacia *fuera*, a la calle y a las gentes, el narrador-personaje encuentra “una compensación”. ¿A qué? Quizás al *adentro* de su habitación, al encierro, al abatimiento. Siguiendo esa línea de significación podemos decir que en la cita anterior se anuncia lo que, en buena medida, será el eje rector del discurso del narrador-personaje: la búsqueda del sentido, pero no de la calle y las gentes, sino de su propia situación.

Por otra parte, existe un personaje de quien emana una fuerza ambigua, que lo mismo puede hundir al narrador-personaje en la desesperación que sacarlo de su inmovilidad, como sucede en este primer capítulo de la novela. Es Beatriz, cuyo nombre, pronunciado por “alguien” dentro del narrador-personaje, le permite a éste decidir: “No más: ya no quiero volver a decir que da lo mismo” (p. 10).

La mención del nombre de Beatriz, como un embrujo, aligera la atmósfera, acalla los ruidos, difumina las líneas. La embriaguez que produce su nombre modifica su percepción de las cosas, el exterior deja de existir por un momento:

Cambia la luz, hay un ligero temblor en los objetos que me rodean, un mínimo trepidar del suelo. Dejo de escuchar el ruido de los automóviles y la música [...]. El aire está ya más ligero, más fresco. [...] No existen vista ni oído. Camino sin obstáculos. (pp. 10-11)

Ahora sólo hay Beatriz, y la certeza de su muerte abre una puerta:

Simplemente, siento una gran tristeza y vuelvo a repetirme que Beatriz está muerta, que nunca voy a conocerla, que no soy responsable de lo que ha sucedido pero que, acaso [...], *si hubiera elegido, si hubiera comprendido que se trataba de elegir* [...] ella, Beatriz, [...] estaría ahora sonriendo como nunca la vi, caminando o bailando como nunca caminó o bailó a mi lado, vestida con un traje que pudo haberme gustado. (p. 11; las cursivas son nuestras)

Si el narrador-personaje hubiera elegido, si hubiera tomado una determinación, si en lugar de dejarse arrastrar se hubiera detenido un momento para actuar por cuenta propia; si en aquel entonces hubiera tenido un instante de lucidez como los que ahora lo acometen, se habrían materializado las promesas que Beatriz encerraba.

El narrador-personaje aún no tiene fuerzas suficientes para desatarse, para salir del pozo en que se encuentra hundido. Se ha abandonado a sí mismo, entregándose al alcohol. Está sucio; el cuarto, en desorden; los libros de derecho, los estudios, arrumbados. El espejo no le devuelve ninguna imagen; ya no es nadie, no es ni siquiera lo que fue. Pasado y futuro se diluyen en la tenaz abulia de su presente: “Ahora me estoy mirando en el espejo. Sonrío. Ése ya no soy yo, ni el otro que hubiera querido ser. [...] Ya no me importa verme en el espejo. Ahora, ya no está mi imagen” (p. 15).

Sin embargo, ya intuye que de él depende recuperar a Beatriz, obligarla a “renacer”, tenerla para sí:

Tal vez tenga una nueva oportunidad para pensar en ella, recordar su rostro, inventar sus labios. Y a fuerza de mirarla, de repetir el deseo de tenerla entre mis brazos, acabaré —estoy seguro— por estar con ella, por obligarla a dejar el sitio en que ahora se encuentra y a venir aquí, hasta mi cuarto, hasta mi cama donde la espero inmóvil, como si yo también estuviera muerto. (p. 14)

El narrador-personaje, acicateado por la imagen de Beatriz (a veces por seductora, otras, por amenazante), hacia el final de este capítulo cobra plena conciencia de su estado, pero sobre todo, de la necesidad imperiosa de salvarse: “Y de pronto, me pongo otra vez a temblar y a repetirme que esto no puede seguir así, que tengo que hacer algo, que debo salvarme” (p. 16).

La muerte de Beatriz no es el fin como parece, sino el principio. El dolor de su pérdida, en un primer momento, clausura toda posibilidad de sentido y lo despeña en la sima del caos. Como si todo tuviera que ser aniquilado para poder reconstruirse, sólo entonces comienza a despejarse la conciencia del narrador-personaje y surge como un hecho factible la oportunidad de renacer. Las sombras no se han ido del todo; aún se puede fracasar, el temor está presente. Pero para el narrador-personaje ya no es dado volver al refugio de la pasividad. De forma paulatina comienza a ver con claridad lo que tiene por hacer. “No son las palabras lo que importa”, dice, “tampoco las acciones. [...] Lo que importa al fin y al cabo son las consecuencias”, aquello que se desprende de lo que se dijo o lo que se hizo. No importa lo que fue, sino lo que se deriva de ello. “Está la realidad y uno tiene la obligación de calificar lo que ha dicho o lo que ha hecho. Obligación de aceptar, de asumir, de no engañarse. Lo que importan son las sorpresas que uno se lleva, después” (p. 17). Entonces, lo que resta por hacer, la vía de la salvación, será enfrentarse a la realidad, a su realidad, como una obligación, sin miramientos ni medias tintas. Lo importante sólo vendrá después.

El narrador-personaje se jalonea entre el miedo que lo invade tras la muerte de Beatriz (“¿y yo qué?, ¿y yo qué?, ¿qué va a pasar conmigo ahora?” [p. 18]) y el impulso de salvarse. Enrique (quien, junto con Marcos, impone al narrador-personaje sus dos principales tareas, buscar a Beatriz y descifrar el cuaderno del señor Villaranda), tras comunicarle la muerte de Beatriz, afirma: “se acabó. El juego ha terminado” (p. 18). Mas no es así, pues “este desaparecer de pronto y para siempre es sólo el principio de esta historia.” (p. 19)

De esta forma, el primer capítulo plantea la situación inicial; todo es un ir y venir entre dos polos: la devastación y el salvamento. El narrador-personaje primero es un Hamlet incapacitado por la muerte, no de su padre, sino de Beatriz; pero a diferencia del príncipe danés, el narrador-personaje acaba por convencerse de la necesidad de hacer algo; su salvación depende de su voluntad. Así, al final del capítulo ya se ha puesto en marcha el motor de su relato.

Tras un periodo de abulia (provocado por la muerte de Beatriz), en el cual su yo se ha ido disgregando, ha dejado de existir como individuo hasta el punto de no ser capaz de ver su propia imagen en el espejo, el narrador-personaje despierta, por decirlo de alguna manera. Esto que parece ser el final de todo (de sí mismo) no es sino el principio. Lo que sigue ahora es intentar comprender qué es lo que ha ocurrido con él, encontrar el sentido de aquello que lo ha colocado en el estado en que se encuentra. En la medida que lo logre habrá de reconstituirse como sujeto. El relato de lo que le ha ocurrido es, pues, esa búsqueda del sentido; su narración no tiene otro propósito. No se trata de contar una historia nada más por contarla; su papel como narrador no es el de mostrar los hechos o simplemente narrar, sino el de buscarse.

El extenso discurso que constituye *La obediencia nocturna* es un recorrido en busca de sí mismo. El narrador-personaje es también el narratario; lo que dice no nos lo dice a nosotros. Necesita contarse su propia historia de manera que pueda recolectar los fragmentos que fueron quedando desperdigados a lo largo de ella. A través de su relato nosotros podremos conocer la afanosa búsqueda que emprendió en pos de Beatriz; a través del relato de esa búsqueda, el narrador-personaje emprende otra, la de sí mismo. La búsqueda de Beatriz le fue impuesta desde afuera; la de ahora nace de su voluntad. La primera, que resultó un fracaso, acabó por desvanecer ese frágil yo tan golpeado desde su infancia; la segunda, más fructífera, le permitirá reconstituirlo.

Como un detective que escucha con atención la declaración de un testigo clave, el narrador-personaje despliega ante sí una compleja trama llena

de contradicciones, dudas y unas cuantas certezas. Sin embargo, como él mismo afirma, poco importan los hechos; lo que importan son las consecuencias que de ellos se desprendan.

Las dos frases que titulan el capítulo inicial son los dos extremos del mismo: del *Dales, Señor, el eterno descanso*, que hace clara referencia a la muerte de Beatriz y al luto que invade al narrador-personaje, transita hacia el *que la luz perpetua los ilumine, Señor*. Esta luz representa la posibilidad de salvarse, de apartar las sombras que persiguen al narrador-personaje. Es la luz del sentido que poco a poco se abrirá paso a través del discurso. En este mismo capítulo de la novela ya se arrojaron pistas sobre cuál será el primer rincón que se alumbrará en busca del sentido: “Quiero estar en esa fotografía, sentado en una silla, al lado de otras sillas y de mis padres y mis hermanos. Quiero bañarme, afeitarme, lavarme los dientes, arreglar mis libros, leer, estudiar, volver a la escuela” (p. 16). Es el pasado, la familia desmembrada como un primer asidero, el estímulo inicial para desintoxicar su presente.

II. LOS PRINCIPIOS

II.1 ADRIANA

El narrador-personaje comienza la búsqueda del sentido que ya se ha mencionado. Para ello, intenta ubicar el principio de esta historia (la que lo ha colocado en la situación descrita en el apartado anterior), pues todo aquello que “exige un final” (p. 20), debe tener un principio:

Creo que el verdadero comienzo de esta historia es la muerte de Beatriz, pero también el día en que tomé un autobús y me convertí en estudiante universitario, inscrito en una Facultad que pudo haber sido otra cual-

quiera, dejando atrás mi infancia. [...] O tal vez el principio es la muerte de mi madre, la llegada de aquel tío que sustituyó a mi padre. (p. 20)

La opción más inmediata, como principio, es la muerte de Beatriz. En todo caso, es el eslabón más reciente, no el primero; en una lógica causal, el narrador-personaje retrocede hacia otros acontecimientos: lo que le permitió “conocer” a Beatriz, fue el haber llegado a la ciudad; para llegar a la ciudad, tuvo que morir la madre, que lo anclaba a su lugar de origen, y debió llegar su tío, quien lo impulsó para inscribirse en la universidad. Sin embargo, lo que en realidad lo predispuso a ocupar el lugar que le fue asignado en el juego nocturno²⁶ que lo consume, fue la relación con Adriana: “Ahora me repito que el principio es Adriana, mi hermana menor, la que se convirtió en mujer, la que se puso un vestido largo para su primer baile, la que se cortó su sedoso cabello” (p. 20).

Más que la relación con Adriana, fue el hecho de perderla, cuando ella, al madurar, abandonó los juegos infantiles en que era una princesa acechada por los peligros y él, el narrador-personaje, el guerrero que la rescataba. En sus juegos ambos son personajes míticos, incorruptibles en el eterno recomenzar cotidiano. Adriana es Aurora, la Bella Durmiente, o Blancanieves; ambas, princesas pasivas que dependen del príncipe —el narrador-personaje— para despertar del hechizo de las fuerzas oscuras. El narrador-personaje lucha contra estas fuerzas con arrojo, sin muestras de temor, seguro de que cada noche se alzarán con la victoria:

Nada me perturba: ni los murmullos nocturnos, ni los alaridos de los animales, ni las palabras extranjeras que gritan, a lo lejos, airados, los gigantes. [...] Adriana abre los ojos y los fija en mi espada. Ya a su lado,

26. Esa búsqueda frenética tras la figura de Beatriz, cuyo carácter de juego se lo da el hecho de que cualquier persona puede formar parte del mismo.

me da una de sus manos, acaricia mi espada, murmura Otra vez me has salvado, y se levanta. (pp. 21-22)

Sin embargo, no será a través de sus padres o sus hermanos como el mundo exterior desbaratará sus juegos (aunque la familia ya comienza a desmembrarse, como lo intuye el narrador-personaje al descubrir la infidelidad del padre); será la misma Adriana quien comenzará a hacerlo. Primero, será la fantasía de irse de ahí en alguno de los barcos que llegan al puerto de su ciudad natal. Después, al dejar de ser Adriana-niña, la mujer decide abandonar al príncipe de sus fantasías por un hombre real: “Hasta llegar a aquella noche en que encontré escrito, por ti, un nombre que no podía ser el mío. [...] ‘Tengo novio’, dijiste y me explicaste que el jardín te había expulsado, que ya no eras digna de él” (pp. 25-26).

Adriana, como sus hermanos mayores, ingresa al mundo exterior. Es “expulsada” del jardín en tanto sus deseos ya no se ven satisfechos por el juego infantil. En efecto, era una dama a la espera de su príncipe, pero este príncipe no era el narrador-niño. Él sólo era un sustituto temporal, una mera representación con la cual fantaseaba Adriana mientras adquiría la madurez suficiente para buscarlo en el mundo de allá fuera. También podríamos decir que fue “expulsada” porque sus deseos dejaron de ser inocentes, infantiles, al convertirse en una mujer: “Habías crecido. Cortaste tu largo, sedoso, perfumado cabello y lo bañaste con raros ungüentos. Sustituiste tu hermoso vestido azul [el de princesa] por un traje estrecho que apenas te permitía caminar [el de mujer]” (p. 26). Si ella y su hermano eran la pareja pura, primigenia, del jardín, las nuevas apetencias de Adriana-mujer representaban el pecado original que la obligaba a abandonar el edén. Incluso, la imagen de Adriana que nos presenta el narrador-personaje tiene otros matices: ya no va peinada de trenzas; en lugar del jardín, están en el mar, donde lleva “el largo vestido pegado a su cuerpo, *invitándome a profundidades más peligrosas*” (pp. 26-27; las cursivas son nuestras).

Debemos anotar que en los juegos de estos niños hay un erotismo apenas velado. El juego se interrumpe justo en el punto en que el príncipe adquiere el derecho de desposar a la princesa, tras liberarla. El deseo mutuo se sublima en la medida que su edad no les permite consumarlo. Con la edad, esta mera posibilidad se vuelve realizable, y el deseo carnal se proyecta en la figura del perro tigre que veremos en el siguiente apartado.

En efecto, Adriana, al salir del jardín, es devorada por el mundo exterior y juega el papel que se le tenía reservado de antemano: “Supe que te habías casado con un idiota viejo y rico, que durante el día preparas la comida y que por las noches te paseas por los corredores de tu casa cargando a un niño que da alaridos” (p. 26).

Así, dice el narrador-personaje en este punto, es como comienza esta historia, con la “partida” de Adriana. Ella (como Enrique tras la muerte de Beatriz), afirma “se acabó. El juego ha terminado” (p. 20), generando en el narrador-personaje un vacío (“¿Dónde estás ahora, Adriana, hermana? [...] Llevo mucho tiempo esperándote, Adriana. Ya no te veo” [p. 26]) que más adelante intentará llenar con la presencia de Beatriz.

El narrador-personaje se siente condenado al abandono por su hermana, a la nada, a la ausencia total de luz. Incapaz de entrar al juego del mundo, expulsado ya de su paraíso, queda a la deriva, sin ningún tipo de brújula que pueda guiarlo.

II.2 EL PERRO TIGRE

Ahora el narrador-personaje ensaya un nuevo principio, la aparición de un perro en el jardín y sus consecuencias: “El principio de esta historia es, en verdad —¿no lo crees así?— el perro” (p. 27). El perro llega con la sumisión de una animal doméstico y se convierte de inmediato en aliado del príncipe en su aventura por rescatar a Adriana: “Se acercó lentamente hacia nosotros

y lo miramos sorprendidos. Nos lamió las manos. Comprendí que iba a ser mi compañero, mi guía, mi seguidor, el único miembro de un ejército en perpetuo combate” (p. 28).

Adriana, como si intuyera lo que encierra la figura del animal, lo bautiza perro tigre. Ambos hermanos establecen una relación muy estrecha con el perro; su presencia es un secreto compartido sólo por ellos, pues se cuidan de que sea visto por el resto de la familia. La facilidad con que logran ocultarlo a los demás hace pensar al narrador-personaje que posiblemente haya sido producto de sus fantasías: “Por eso creo ahora que también inventamos la existencia del perro tigre” (p. 29).

El perro tigre se aviene a sus juegos con docilidad, ya sea cuidando a la princesa mientras duerme hechizada o acompañando al príncipe en su lucha. Sin embargo, una noche ocurre “aquello”. El clima no es propicio para estar en el jardín; hay una llovizna que produce una atmósfera opresiva. El jardín mismo ya no es la extensión enorme donde puede tener lugar una batalla, sino un “pequeño sitio nunca antes explorado” (p. 31). El perro tigre, antes silencioso, ahora ladra, una sola vez, pero con ferocidad. Entonces el perro tigre muerde al narrador-personaje, lo persigue y vuelve a morderlo; llega al lugar donde yace Adriana y desgarrar su vestido, la muerde también. El narrador-personaje busca su espada, golpea al perro tigre, lo hiere con el arma y, aunque Adriana trata de impedirlo, acaba por matarlo. Tras arrojar el cadáver a la calle, el narrador-personaje intenta acercarse a Adriana: “La abracé, la besé, pero ella me miró horrorizada, creo que con odio (no, eso no, ¿verdad que no, Adriana?)” (p. 33).

Adriana rechaza al hermano-narrador de forma tajante y se aleja arrancándose los jirones del vestido hasta quedar desnuda; luego arroja la espada del hermano-narrador a la calle. Con estas dos acciones desbarata por completo la fantasía; ya no hay princesa, sólo Adriana; ya no hay héroe, sólo un muchachito abandonado que mira con asombro y un barrunto de tragedia la brusca reacción de la hermana. El universo mágico, equilibrado, seguro, que

a fuerza de repetirse rodeaba de certezas al narrador-personaje, se desvanece como un sueño a la luz del día. Antes de entrar a la casa, Adriana (desnuda, como a punto de nacer a su nueva vida) sentencia con una sonrisa: “—Se acabó. El juego ha terminado” (p. 33).

El perro tigre simboliza el conflicto entre dos mundos. Uno (el perro), es el de los niños en el jardín, donde todo funciona con un orden inamovible, circular; cuyo principio y fin, repetido sin variación, los arroja con certidumbres que los protegen del caos, del azar. El otro es el mundo exterior (el tigre), donde el orden preestablecido puede verse roto por acontecimientos fortuitos (la infidelidad del padre, la depresión de la madre) cuyo control escapa a las fuerzas de los dos niños. La llegada del perro tigre y su inicial mansedumbre puede leerse como la sutil, paulatina intromisión del mundo exterior en el edén infantil; acaso sea, también, la edad, el paso hacia la adolescencia, lo que provoca esto, pues ya no les es posible sustraerse —como podría hacerlo un niño—, a la (enrarecida) dinámica familiar.

El perro tigre simboliza también el conflicto entre la inocencia aparente del juego y las pasiones que subyacían tras él, las cuales, al llegar a la adolescencia ya no pueden (ni quieren) ser sublimadas a través de las figuras del príncipe y su espada y la princesa y su corona de flores.²⁷ Dicho conflicto es el que, al final, destruye la paz del jardín y precipita la expulsión. La necesidad de mantener oculto al perro tigre es otro indicio de que aquello en que se estaba convirtiendo su juego era algo del todo prohibido: de la sumisión (el perro), el animal pasa a un estado salvaje (el tigre), que bien pueden ser la representación de las fantasías eróticas de los niños y la franca pasión de los adolescentes, respectivamente. Pero mientras Adriana encuentra una vía “natural” para dicha pasión y se enamora de un hombre (cualquiera, menos su hermano), el narrador-personaje se queda estancado en el juego sin dar

27. La desnudez de Adriana no hace otra cosa que mostrar que bajo el vestido de la princesa inmaculada hay una mujer.

curso a lo que se revuelve en su interior. Así, se mantiene a la espera, añorando a la princesa perdida.

Cualquiera de las dos interpretaciones desemboca en un mismo resultado, la pérdida de la inocencia del narrador-personaje, ya sea en el terreno de lo sexual (en un sentido amplio del término) o en el de su relación con el mundo. Dicha pérdida tendría que obligarlo a crecer, a dejar de ser un niño que espera para convertirse en un hombre que busca y decide. Sin embargo no será así, no en este momento. Por un largo y doloroso trecho seguirán siendo otros los que decidan por él y le impongan la búsqueda. De tal suerte que, más tarde, el nuevo nombre de Adriana no será Aurora, sino Beatriz.

II.3 EL ALEJAMIENTO DE LA CASA FAMILIAR

El narrador-personaje necesita saber cuál es su destino, qué ocurrirá con él ahora que Beatriz ha muerto. Se sabe culpable de su situación (los otros lo han señalado así) y se siente rodeado por presencias que lo perturban y que no reconoce: “¿Será el perro tigre? ¿Será el espíritu de mamá? ¿Será que nuestro padre se ha instalado en esta casa y no puedo verlo? ¿Serán todos los muertos que nos han precedido? ¿Será Dios?” (p. 36).

Necesita acabar con esa noche interminable en la que se encuentra abandonado, y para ello es preciso seguir recordando, reconstruyendo su pasado y, con ello, reconstruyéndose a sí mismo. De esta manera, regresa a un punto posterior al fin de los juegos en el jardín. Un día, al volver de la escuela, el narrador-personaje se entera, junto con sus hermanos, de la partida del padre. “Se fue, se fue con su amante, con la puta” (p. 37) dijo entonces con rencor.

Si tras la pérdida del espacio sagrado que representaba el jardín cabía la posibilidad de que la familia constituyera un refugio alternativo para el narrador-personaje, la ausencia del padre desbarata por completo esa op-

ción. Sin embargo, llega una nueva figura paterna a sustituir la anterior:²⁸ el tío Esteban, hermano del padre y albacea de los bienes que éste les dejó. El tío Esteban establece un nuevo orden en todos los sentidos; no sólo modifica la disposición de los muebles que, durante años, habían permanecido en el mismo lugar, sino que se interesa por la formación del joven narrador-personaje quien, más por apatía que por interés, se deja llevar. Así comienzan las lecciones de francés; así se decide que parta a México a estudiar leyes.

Los hermanos, como era de prever, siguen la línea trazada por la figura paterna (encarnada en el tío Esteban) y toman las riendas de sus negocios y los sacan a flote. Mientras, la madre se consume; pasa el día limpiando y rezando de manera obsesiva, hasta que un día aparece “muerta, en su cuarto, con el crucifijo y el rosario entre las manos” (p. 41). El peso del abandono fue más grande que la obligación hacia sus hijos. De esta forma, el último lazo que lo une a la casa familiar desaparece.

El irse a México no representa para el narrador-personaje la prosecución de una meta (la abogacía), sino un escape ante la repugnancia que le produce la atmósfera familiar. Es un mundo al que no pertenece, que ya le es ajeno por completo. Promete volver en las vacaciones, pero nunca lo hace.

Por lo demás, Adriana ya no es su Adriana; poco antes de que él parta le anuncia que va a casarse porque está embarazada. El mundo (*su* mundo) se fractura de forma irremediable; como un cascarón que se rompe antes de tiempo, es expulsado hacia afuera sin haber tenido tiempo de constituirse en una persona. De ahí la angustia, de ahí que prevalezca su deseo por Adriana, de ahí que, después, acepte con tanta facilidad arrojarse bajo el manto de Beatriz.

28. Figura que, por lo demás, era prácticamente inexistente, pues el narrador-personaje nunca llega a establecer un verdadero lazo con el padre: “No lo conocía, casi no hablé con él [...]. Fue siempre un extraño, un desconocido” (p. 37).

Ahora, en su cuarto citadino, el narrador-personaje dibuja un árbol sobre la imagen de Adriana en la fotografía familiar. Detrás, un tigre amenazador la observa. La imagen de Adriana se confunde ya con la de Beatriz, pues su voz perdida “tuvo que haber sido la de Beatriz” (p. 34).

Desde la habitación que lo protege, el narrador-personaje observa cómo la ciudad se va transformando. Un árbol (Adriana, diríamos nosotros) ha sido derribado y en su lugar se levanta “un nuevo edificio” (Beatriz). Una casa antigua, hermosa, fue demolida para dejar espacio a una elevada construcción de vidrios opacos. El pasado luminoso desaparece y en su sitio se instaura un presente gris, atemorizante. Adriana, la princesa encantada, abre paso a Beatriz, la desesperante. Incluso el cuarto del narrador-personaje ha comenzado a ser horadado por una enredadera, como si el exterior, como si su destino se abriera paso hacia él con una inexorable determinación.

El narrador-personaje quisiera estar sentado en una de las cómodas sillas donde descansan sus padres y sus hermanos en la fotografía. Ahí podría encontrar tranquilidad, pues “una silla es un objeto sólido, en el que se puede descansar, al que se puede uno asir” (p. 35). Pero ya no es posible. No le queda otro camino más que enfrentarse a los nuevos fantasmas:

Desaparecieron el árbol, el mar, el tigre. No vale la pena. Rompo lentamente la fotografía [...]. Empiezan a aparecer Enrique, Graciela, Marcos, Esteban, la Facultad, Su Alteza Ilustrísima, Rosalinda... ¿Y Beatriz, y Beatriz? (p. 35)

El universo de la fantasía deja su lugar a personajes más oscuros, con motivaciones que están más allá de la comprensión del narrador-personaje, y cuyas voluntades poco a poco irán imponiéndose a la suya.

II.4 SU MAJESTAD, ENRIQUE

Siguiendo con la fórmula de la búsqueda del principio, el narrador-personaje se va acercando poco a poco a su presente. Adriana, el jardín, la casa paterna son dejados atrás: “quiero decirte que ahora comienza en realidad esta historia. Todo lo que sucedió antes está ya, definitivamente, muerto, perdido. Es inútil que trate de recuperar ese tiempo” (p. 43).

De nada sirvió, parece, la búsqueda del principio en los años dorados de su infancia ni en el posterior derrumbe del ámbito familiar. El rastreo del principio de esta historia continúa, pero ahora el discurso tiene el matiz de una confesión, como si se pretendiera expiar algún pecado. Ahora está en la ciudad, y “la caída se inicia el primer día” (p. 43).

La historia, confiesa, puede comenzar con Enrique, alumno ejemplar de la Facultad, culto, mundano, siempre vestido de manera impecable, seguro de sí mismo. Un Enrique distinto a aquel otro, el que anunció —desesperado, tembloroso—, “se murió Beatriz”. De forma inesperada, Enrique decide que el narrador-personaje, un apocado joven de provincia, es su único amigo. A diferencia del trato que otorga a los demás compañeros de la facultad (entre quienes “él es como un rey y los otros sus fieles vasallos” [p. 45]), la actitud de Enrique frente al narrador-personaje es de sumisión; desde el primer día, lo mira como exigiéndole “una especie de perdón” (p. 44). Más adelante, Enrique lo busca, le pide, casi le suplica, ser su amigo, mirándolo “como lo hacía en clase, no con curiosidad, sino como un perro paciente que espera que le obsequien una caricia” (p. 45). El narrador-personaje se sorprende ante tal sometimiento, pues él mismo se ha sentido frente a Enrique de la misma manera, “como un perro paciente”; lo imitaba, se esforzaba en sus estudios, siempre con la intención de destacarse para poder acceder a su grupo.

Pero ahora, ante la súplica de Enrique el narrador-personaje se transforma; retador, sostiene la mirada de Enrique hasta hacerlo bajar la vista; acepta con displicencia el libro que a manera de ofrenda le regala su nuevo

amigo y le espeta que ya lo había leído. El narrador-personaje se siente satisfecho humillando a quien dice despreñar. Sin embargo, también envidia su seguridad, su don de gentes, y quizá por eso verlo agachado incrementa su placer.

Párrafos arriba mencionamos que el narrador-personaje resta importancia a su vida familiar, negando la influencia que pudiera tener en lo que ahora le acontece. No obstante, la expulsión del jardín y la desintegración de su familia lo dejaron en un estado de desvalimiento que se refleja en su apocamiento inicial frente a Enrique. Expuesto, frágil, el narrador-personaje parece ávido de atención, de guía. En cierta forma, la apostura de Enrique lo seduce, lo somete, como si de súbito éste se hubiera investido de los atributos paternos que tanto echa en falta el narrador-personaje. El narrador-personaje, pues, se acerca a Enrique buscando su deferencia, como el hijo con el padre todopoderoso a quien busca agradar para no atraer su furia sobre sí. Un padre al que se quiere imitar, con el deseo soterrado de destronarlo algún día. Esto último explica el cambio de actitud del narrador-personaje (ahora dominante) frente a la humildad que muestra Enrique en su presencia. Como si Enrique hubiera leído en el rostro del narrador-personaje todo su pasado, le ofrece aquello que más falta podría hacerle ahora: seguridad en sí mismo, la posibilidad de ser alguien.

Casi de inmediato, el narrador-personaje da una versión distinta de los hechos: “Pero todo esto es mentira” (p. 46). En realidad, nos dice, ocurrió lo contrario: en efecto, envidiaba a Enrique, el rey, pero fue él, el narrador-personaje, quien se acercó para obsequiarle el libro y el otro, burlón, dijo que ya lo había leído. Le habría gustado que el encuentro fuera de otra manera, como lo describió en un principio, “pero tengo que aceptar que el perrito soy yo” (p. 46).

El narrador-personaje dará con frecuencia estos virajes en el recuento de su historia, asegurando que lo que acaba de decir es mentira. En un principio podríamos sentirnos tentados a sopesar las distintas versiones y contrastarlas con algunos indicios en un afán por privilegiar una y desechar

las otras. Sin embargo, tarde o temprano tendremos que aceptar que no tiene ningún sentido hacerlo. Ya se dijo que el peso del relato hilado por el narrador-personaje no reside en los acontecimientos en sí, sino en la razón que hay para narrarlos. De tal suerte que no debe importarnos si esto o aquello es “la verdad”; en todo caso, debe importarnos por qué “miente” una y otra vez. Más adelante, cuando el relato nos proporcione más elementos a este respecto, volveremos sobre este punto para intentar aclararlo.

Enrique invita al narrador-personaje a una fiesta a la que, dice, sólo irán él y el narrador, pero al lugar acordado para reunirse también llegan Marcos y Graciela. Ella es hermosa. Marcos “se parecía extraordinariamente” a Enrique “a tal grado que pensé que era su hermano” (p. 48). Graciela lo mira con desdén; Marcos le inspira confianza.

La reunión a la que irán es una “fiesta de artistas”: “—Más bien —dijo Enrique, sonriendo— debes decirle a este pobre muchacho que es una fiesta de lesbianas” (p. 48).

La perspectiva de asistir a una fiesta de lesbianas angustia al narrador-personaje. Siente que le están tendiendo una trampa y en su fuero interno pide a Adriana que ahora sea ella quien lo salve.

Adriana, hermana, madre: tengo miedo. Desearía regresar allá a mi casa. Estar en ésa o en ésta o en las dos casas y estudiar derecho romano para probarle a Enrique que soy —o puedo ser— mejor estudiante que él. No quiero, no debo ir a esa fiesta. Soy tu hermano, Adriana, no me dejes. Volvamos al jardín. Olvidemos la muerte del perro tigre. (p. 49)

El narrador-personaje siente que Enrique lo está poniendo a prueba, y quizás así sea. El silencio de Marcos no lo ayuda, y su parecido con Enrique sólo aumenta su desazón. La bella presencia de Graciela también lo inquieta.

Enrique, Marcos y Graciela son como tres pequeños demonios que lo martirizan con sus veleidades, con su frivolidad. La fiesta es como la puerta

de un infierno al cual lo arrastran. En el último momento, el narrador-personaje decide no entrar. “Me dije que era mejor así —¿verdad, Adriana?— que me había salvado, que todavía era limpio y puro y caminé” (p. 52).

El narrador-personaje aún se siente limpio, inocente, en contraste con la imagen que proyectan sus nuevos conocidos; incluso el faltar a clases lo hace sentirse culpable.

Sin embargo, poco a poco se irá dejando seducir por la atmósfera sórdida en que se mueve Enrique: “Les caíste bien [dice Enrique] aunque están seguros de que eres un adorable niño provinciano, un pollito al que hay que pervertir” (52).

El narrador-personaje paulatinamente cae en la cuenta de que, pese a su resistencia, su relación con Enrique habrá de transformarlo: “Yo no quería venir, no quería saber nada de la fiesta, me fui a un cine y hoy no asistí a clases, creo que no volveré nunca, no sé qué me pasa, empiezo a sentirme sucio, a no ser el mismo de antes” (p. 54). Así, acicateado por su propia culpa y por el acoso (las burlas, la humillación) de Enrique, el narrador-personaje se va venciendo, dando lugar a convertirse en el próximo elegido.

“Pero también esto es mentira” (p. 56). El narrador-personaje afirma que las cosas no fueron como dijo antes. “Todo fue al revés” (p. 56). Fue él quien invitó a Enrique a la fiesta y éste, quien no quiso ir por miedo. Era el narrador-personaje quien sacaba a Enrique “de los bares, borracho, mascullando perdones, llorando” (p. 56). Era el narrador-personaje quien se reía de Enrique, quien lo humillaba y lo sometía como a un perro. Era el narrador-personaje, en fin, quien se parecía a Marcos, y Enrique quien creyó que eran hermanos. Al día siguiente, es el narrador-personaje y no Enrique quien habla con Esteban, un compañero de la Facultad. Y es Enrique quien, como una pequeña ofrenda, le regala un racimo de uvas.

Las continuas rectificaciones que hace el narrador-personaje en esta secuencia de la historia apuntan en una misma dirección. Las nuevas verdades —que habrán de convertirse en mentiras en cuanto surja la siguiente versión

de los hechos—, trasladan los atributos de los personajes de unos a otros, en particular, entre el narrador-personaje y Enrique. La “mentira”, pues, no radica en qué fue lo que ocurrió (lo que se dijo antes o lo dicho ahora), sino en quién es quién. ¿Quién es, en realidad, el narrador-personaje? Mejor aún, ¿quién quiere ser el narrador-personaje en éste su relato? Como un niño que intenta encajar distintas piezas en un vacío de un rompecabezas para encontrar la adecuada, o como una novia que se prueba distintos modelos para dar con aquel que cumpla sus expectativas, el narrador-personaje ensaya una configuración de los hechos en la que él juega un determinado papel y luego la abandona por otra. Los hechos son básicamente los mismos, lo que cambia es el papel que asigna a los actores. En este sentido, las variantes acaban por borrar la distancia entre los personajes; el parecido que el mismo narrador-personaje ve entre Enrique y Marcos; su intercambio con Enrique, cuya consecuencia natural es que ahora el narrador-personaje es quien se parece a Marcos, de alguna manera los hace uno solo. Pretende hacerlos uno solo; es decir, la trampa en la que el narrador-personaje se siente caer consiste en que él se identifique, más allá de los rasgos de personalidad, con los deseos, con las intenciones de Enrique y Marcos. La vaga personalidad del narrador-personaje que al nivel de la historia lo hace actuar como los otros (la verdad no está en mí), al nivel del relato lo hace mentir sobre los hechos (la verdad no está en lo que dije).

Las variantes en la historia ponen de manifiesto hasta qué punto el acto de narrar es un proceso de transformación por sí mismo. El yo del narrador-personaje, de por sí difuso, se permuta con el de Enrique con la facilidad que da el no ser nadie; el narrador-personaje intercambia las personalidades como los gemelos Buendía el nombre, al grado de que ni él mismo sabe quién es quién. Podríamos interpretar lo que ocurre como que en este momento de su narración-proceso, todavía no quiere o no puede decirse o decidirse por quién era él; en esta reconstrucción de sí mismo que es la reconstrucción de los hechos, puede que sea demasiado pronto para pronunciarse en un sen-

tido u otro, pues ello implicaría una toma de postura que aún se halla fuera de su alcance.

En esta encrucijada del relato, donde narra cómo su vida se topa con la de Enrique, cabe la posibilidad de que lleve su historia en cualquier dirección; las rectificaciones del narrador-personaje, entonces, serían la manifestación de sus propias vacilaciones respecto a qué riesgos está dispuesto a correr en el camino que ha emprendido al contar(se) su historia. Las dudas que había venido manifestando eran en cuanto al principio de la historia: tenía que sopesar los episodios de su vida para inclinarse por alguno de ellos como determinante fundamental de su ahora; sin embargo, el relato no había perdido la línea de la lógica causal (infancia, adolescencia, juventud). En cambio, a partir de que narra cómo conoce a Enrique, su relato cae en una suerte de espiral que no lo deja continuar, volviendo una y otra vez sobre los mismo hechos (aunque desde distinta perspectiva). Diríase que el narrador-personaje no sabe decidir dónde colocarse para poder avanzar en su narración, pues de ello dependerán “las consecuencias” que vendrán después.

Esta misma imagen de la espiral narrativa puede aplicarse a lo ocurrido en la historia; las figuras de Enrique, Marcos y Graciela ejercen una atracción que lo arrastra hacia el fondo (¿de sí mismo?), acorralándolo, vaciándolo. Sin embargo, el narrador-personaje no es el joven inocente que viene de provincia. Llega con la carga de la culpa, la cual se proyecta, en un principio, en Enrique y Graciela; son ellos los de la vida sórdida, sin brújula; en ellos reside la maledicencia, la soberbia; son ellos quienes intentan hacerlo caer. Pero, en realidad, es el narrador-personaje quien incuba en sí mismo su propia caída. El pecado que lo expulsó del paraíso no ha sido rebasado; carcome su interior negándole la posibilidad de continuar con una vida apacible, anodina quizá, pero luminosa, como la de las parejas que observa por la calle (“ella, apoyando la cabeza en el hombro de él y él abrazándola” [p. 62]), o las de sus compañeros de cuarto, que viven ajenos a la desesperanza.

No puede escapar de la trampa que le tienden Enrique, Marcos, Graciela, porque no puede escapar de sí mismo. Adriana y su madre tampoco pueden ayudarlo porque pertenecen ya a otro mundo, al cual no puede regresar. Cada nueva mentira revela una verdad, la de su propia culpa. No es, no puede ser inocente. Su caída era parte del sino que se había labrado.

III. BEATRIZ

III.1 EL LLAMADO

Enrique y el narrador-personaje salen de la Facultad para caminar; sus pasos los llevan rumbo a la Catedral.²⁹ Enrique prepara ya “el nombre de Beatriz, resistiéndose a pronunciarlo” (p. 66). El narrador-personaje tiene “el presentimiento de que una desgracia irreparable iba a suceder y que, si me negaba, podría evitarse” (p. 66). El rumbo que llevan los dirige hacia Beatriz, y el narrador-personaje intuye lo que esto le acarreará. En cierta forma se repite la misma situación que cuando lo invitan a la fiesta de Leonor: el narrador-personaje presiente que Enrique lo arrastra hacia su caída, y en el último instante logra evadirse. En todo caso, aquello era un preludeo, un indicio de lo que está por venir; la diferencia es que ahora el narrador-personaje no podrá evitarlo.

Al llegar a la Catedral, el narrador-personaje siente que el mundo a su alrededor se detiene; se siente oprimido, expectante. Sabe que la caída es inminente: “Entonces comprendí que había sido feliz, que a pesar de todo lo que hiciera o dijera había sido feliz, que a pesar de todo lo que pensara había sido feliz y que ya nunca más lo sería” (p. 66).

29. La Facultad de Derecho se encontraba en la esquina de San Ildefonso y Argentina, en el centro de la ciudad.

En su fuero interno el narrador-personaje sabe que conocer a Beatriz tendrá consecuencias funestas para él. Tan es así, que su pasado, antes oscuro, ahora se le antoja feliz, comparado con la dura prueba que habrá de sobrevenir. Aquello será, pues, un juego de niños al lado de este nuevo juego tenebroso al que lo empuja Enrique.

El Zócalo, la Catedral, las gentes que pasan, se vuelven agresivos a los ojos del narrador-personaje; espera, sin atreverse a nada. Oscurece. Por fin, Enrique pregunta: “—¿Te gustaría entrar?” (p. 67). Acaso no fue una pregunta, sino una orden, y el narrador-personaje lo sigue. Caminan por una de las naves; no hay nadie. “Entonces apareció el gran resplandor, se dejó oír, estruendosamente, la música del órgano. Beatriz había nacido” (p. 67).

La interminable repetición de las batallas por salvar a Adriana, la princesa encantada; la muerte del perro tigre; la expulsión del jardín-paraíso; el viaje a la ciudad; el (los) encuentro(s) con Enrique; Graciela, Marcos: todo eso no era sino la gestación que ahora llega a su término con el “nacimiento” de Beatriz. Todos los principios guardaban en su interior este único final. Final que es, también, otro principio.

El narrador-personaje se inclina ante el altar mayor a instancias de Enrique; su corazón se abre a una nueva fe: “¿Crees en Dios?’ No, no creo. Pero eso también es mentira. Padre nuestro que estás en los cielos. Sí, creo, creo, necesito creer” (p. 67).

Ante el resplandor que crece frente a ellos, el narrador-personaje invoca a Marcos, pidiéndole ayuda. Pero Enrique también es Marcos: “Somos la misma persona y un solo Dios verdadero” (p. 68), y Marcos es quien ha ordenado llevar al narrador-personaje hacia Beatriz:

—Conozco a una niña. Se llama Beatriz. El nombre brilló como un relámpago y se repitió en el coro, en los arcos, en el altar mayor. Sonó como si nunca hubiera sido pronunciado, como si en ese momento Enrique acabara de inventarlo. (p. 68)

El hecho de que Beatriz “nazca” en la Catedral revela en buena medida su condición divina, y marca definitivamente el carácter de la búsqueda del narrador-personaje. Para empezar, el que pueda nacer por medio de una especie de invocación por parte de Enrique, nos hace pensar en que su existencia está más allá del plano en que se mueven él y el narrador-personaje. Beatriz es la materialización de un deseo, de una necesidad. Necesidad compartida, acaso por contagio, entre Enrique, Marcos y el narrador-personaje. Al nacer en la Catedral, un espacio de carácter divino, nos muestra que el deseo provocado por Beatriz no se limita al mero amor que puede despertar una mujer; desde el principio la figura de Beatriz se equipara a la de una deidad. Marcos y Enrique se presentan, a la vez, como demiurgos y como sacerdotes de una religión que gira en torno a Beatriz. Son sus profetas, los encargados de transmitir su palabra para ganarse un nuevo adepto, uno solo, elegido para continuar con una tarea que, desde ya, está destinada al fracaso. Nada nos indica que Enrique o Marcos, quienes en su momento fueron los elegidos, hayan logrado alcanzar el propósito de asir(se) a Beatriz.

El narrador-personaje, marcado por un vacío añejo, es incapaz de resistirse al embrujo de Beatriz. Cuando salen de la Catedral, Enrique le susurra al narrador-personaje: “—Beatriz quiere conocerte. Le he hablado de ti” (p. 69). La trampa se cierra. El narrador-personaje ya no será capaz de renunciar a la encomienda que le han asignado: buscar a Beatriz. Sin poder responder, el narrador-personaje toma un retrato de Beatriz que Enrique pone en su mano antes de irse corriendo.

El narrador-personaje ya es otro. Distintos indicios apuntan a que su ser ha cambiado. Al caminar rumbo a su cuarto, una pareja que suele encontrarse lo mira con temor, “como si los hubiera sorprendido cometiendo un pecado o un crimen y fuera a delatarlos” (p. 70); la señora que le alquila el cuarto lo detiene para decirle que lo ha estado esperando, pues nunca llega tarde; le avisa que los otros se han ido, que ahora está solo; también, que alguien ha venido a buscarlo “porque tiene un asunto importante que tratar

con usted” (p. 71). Entonces, la mujer “adelanta una de sus manos, despacio, despacio, hasta que sus dedos alcanzan a tocar mi cara. Entonces ella la retira bruscamente, como si hubiera sentido una quemadura insoportable” (p. 71).

Lo poco que quedaba de su vida anterior, desaparece; lo cotidiano (la pareja que lo saluda, afable; los muchachos con quienes compartía el cuarto) se aparta. En su habitación relumbra un sol nocturno. Hay una explicación: “Beatriz estaba ya conmigo y sólo podía pensar que la tenía entre mis manos, quemándome” (p. 71). Lejos de la paz que podría significar el conocimiento de un ser divino, la imagen de Beatriz irradia una suerte de desasosiego que acaba por invadir al narrador-personaje y que parece ser percibido por quienes lo rodean. El contacto con Beatriz se acerca más a una maldición que a una bendición. Su luminosidad oscurece, la promesa de su encuentro martiriza.

En su cuarto habla una Presencia, anunciándole la oscuridad a la que habrá de descender el narrador-personaje: “—Se está acabando la luz. Aprovecha los últimos rayos” (p. 73). El narrador-personaje se siente unido a Beatriz por una llama que desciende por su cuerpo. “Es preciso que sueñe ya con ella” (p. 73). No tendrá otros sueños, sólo Beatriz; todo cae en el olvido para dejarle su lugar.

Al narrador-personaje le parece que sueña despierto, como en una ocasión anterior, con el agua del mar, un estanque mohoso y Adriana; pero su hermana ya no está en ese sueño: “Ahora es Beatriz, la doncella elegida. El horror de la noche se va cambiando en el presentimiento del alba. Beatriz esconde su rostro entre hojas y flores. La llamo. No responde” (p. 74).

Como ya hemos dicho, la pérdida de Adriana dejó un vacío en el espíritu del narrador-personaje, y de manera recurrente volvía a aquella época buscando un asidero que lo mantuviera a flote. Tal ausencia, dijimos también, lo puso en condiciones de aceptar sin mucha resistencia la tarea de buscar a Beatriz. La cita anterior nos señala cómo la imagen de Beatriz vino a sustituir la de Adriana (Marcos lo confirmará después: “Adriana, tu herma-

na, ha sido bautizada ahora con el nombre de Beatriz” [p. 89]). Utilizamos el término *imagen* a propósito, pues en ambos casos no se trata más que de eso: Adriana, la mujer real, está muy lejos de ser la princesa que invoca el narrador-personaje, y la presencia concreta de Beatriz se reduce a la fotografía a la que él se aferra. En este sentido, la cita deja en claro el signo que habrá de marcar la búsqueda de Beatriz: el narrador-personaje nunca habrá de encontrarla por más que la persiga y la invoque y la sueñe y la invente. El narrador-personaje se encuentra solo: Adriana ya no está, Beatriz no llegará.

El narrador-personaje vuelve a afirmar que todo es mentira:

Todo lo que he dicho hasta ahora —menos Beatriz que representa el cielo primordial, la posibilidad de recuperar el sueño que uno desea soñar por propia voluntad— es mentira. Trato de falsear la realidad con objeto de hacerla más cierta, de llegar a saber quién es en verdad Enrique, quién es Marcos, quién soy yo y, sobre todo, quién será Beatriz. (p. 75)

En el apartado II. 3, vimos la forma en que el narrador-personaje afirmaba haber mentido para luego dar una versión distinta de los mismos hechos, con el propósito de dar con la configuración que mejor respondiera a la necesidad de explicar su presente. Ahora, de manera muy clara nos explica el porqué de sus mentiras: se trata de un recurso, podríamos decir, literario. Sus mentiras son como las ficciones del escritor que, a partir de los elementos del mundo real, crea otro, imaginario, con el fin de aclarar los rincones oscuros del primero.³⁰ Si nos remontamos a la niñez del narrador-personaje podremos ver que, desde entonces, su acercamiento a la realidad siempre ha estado mediatizado por la ficción: él era un príncipe; Adriana, la Bella durmiente. Desde entonces y hasta ahora, el narrador-personaje se negó (o fue incapaz)

30. Esta función de la narrativa ficcional es, precisamente, la de Juan Vicente Melo. Ver la nota al pie de la p. 29.

de ingresar al mundo por la puerta de la realidad, en contraste con sus hermanos mayores o la misma Adriana, que al final acabó por hacerlo. Incluso la realidad tuvo que ingresar a su mundo en la forma de un ser fantástico, el perro tigre. De esta manera, sus mentiras no son tales, como no son mentiras las creaciones de un escritor, a las cuales no se les puede exigir que respeten el principio de realidad, sino su coherencia interna, su verosimilitud. En esa medida se entiende la razón de ser de las constantes rectificaciones hechas por el narrador-personaje: en esta realidad que viene construyendo a través de su relato, lo importante no es que los hechos narrados se correspondan con la realidad de la que proceden, sino que resulten pertinentes para el propósito que impulsa el acto de narrar, en este caso en particular: “llegar a saber”. El conocimiento de sí mismo que derive del relato será más real para el narrador-personaje que los hechos mismos. Haberlos vivido no le basta, pues no está habituado a enfrentarse con la vida de manera directa; es preciso que los convierta en una mentira, en una ficción, para poder enfrentarse con ellos. Y conforme construye ese mundo de palabras se va construyendo a sí mismo. En este punto, sin embargo, aún está lejos de completar la obra.

¿Por qué Beatriz, a diferencia de los demás, no es mentira? Porque es el símbolo no sólo de aquello que persigue el narrador como personaje de su propio relato (la búsqueda que le es impuesta), sino también de lo que persigue a través del relato mismo (la búsqueda a la que él se obliga). Si acaso la búsqueda del personaje narrado es un engaño tramado con propósitos que le son ajenos, y en esa medida, falsos, la búsqueda del narrador-personaje es legítima, verdadera, pues nace de una necesidad propia, “es el sueño que uno desea soñar por propia voluntad” (p. 75). Esa voluntad tiene su origen en los restos de ese yo que se sabe desvanecido y que tiene urgencia por contener los restos desperdigados de su ser que, como un universo en expansión, poco a poco se alejan en todas direcciones.

III.2 BEATRIZ, LO ABSOLUTO

El narrador-personaje pasa la noche buscando el rostro de Beatriz en su fotografía, pero resulta imposible hacerlo; las facciones desaparecen entre las arrugas de una imagen que carece de historia, que fue “tomada hace mucho tiempo, antes de que Beatriz o yo o los otros nacióramos. Es una fotografía que nunca se ha tomado porque no existe cámara que retenga y aclare los rasgos de Beatriz” (p. 75).

Beatriz, “el cielo primordial”, escapa a los parámetros de lo meramente mortal, su tiempo es otro, su existencia no depende de quien la busca o la sueña; ya era antes y seguirá siendo después. Beatriz es absoluta, es lo absoluto; los artilugios humanos no pueden aprehenderla. Sólo puede ser objeto del deseo, nunca de la posesión. Es un ideal que se escapa a todo intento de apropiárselo. La tortura que para el narrador-personaje significa perseguirla y no alcanzarla no dejará de serlo mientras crea que sí es posible llegar a ella. En esas circunstancias la caída no tendrá fin.

Marcos y el narrador-personaje, a instancias del primero, han estado bebiendo. El discurso de Marcos tiene una apariencia cada vez más disparatada, pero encierra una carga de sentido que el narrador-personaje, en ese momento, es incapaz de comprender. Marcos propone un trabalenguas: “Duttiminfo, gravatocopio, innabayad” (p. 90). Luego explica:

Gravatocopio es, según mi humilde opinión, Padre nuestro, Dios te Salve María, que estás en los cielos, llena eres de gracia. Y el gravatocopio resuena en el coro (hizo un ademán). [...] Como podrás imaginarte —si tienes imaginación—, Beatriz es la que canta mirando las velas del altar, el vacío de las naves. Ergo, Beatriz es el Gravatocopio, ahora con mayúscula. (p. 90)

Más adelante abunda:

El Gravatocopio ¿sabes? es un rito sagrado. Nadie puede librarse de su hechizo. Te produce una especie, ¿cómo te diría?, de vivir el instante perfecto, de sentirte cerca de Dios, como yo, ahora, borracho. Lo único que tienes que hacer es concentrarte, no lo olvides. Concentrarte. Entonces sentirás el placer máximo, el placer no inventado todavía: formar parte del Gravatocopio. Puedo adelantarte que ése es uno de los capítulos definitivos de los experimentos del señor Villaranda. (p. 91)

Poco a poco el narrador-personaje proporciona más elementos que completan y afinan el significado que encierra la imagen de Beatriz. En esta parte de su relato el narrador-personaje arroja más luz (en nuestro beneficio, porque él parece no darse cuenta) sobre el sentido del ser de Beatriz y el vínculo de ésta con el cuaderno del señor Villaranda. Para empezar, la obligación de buscar a Beatriz y la tarea de descifrar el cuaderno son una y la misma cosa. Si el fin principal de los experimentos detallados en el cuaderno es “formar parte del Gravatocopio”, y si el Gravatocopio es Beatriz, como afirma Marcos, entonces la tarea impuesta al narrador-personaje de descifrar las notas no tiene otro fin más que alcanzar a Beatriz.

Ahora, si al descifrar el cuaderno al narrador-personaje le será permitido “el conocimiento de Dios”, de ello se sigue que Beatriz representa también la posibilidad de “vivir el instante perfecto, de sentirte cerca de Dios”, de experimentar “el placer máximo”. Así, pues, se define el absoluto que se esconde en Beatriz, y que tan afanosamente persiguen Enrique, Marcos y el narrador-personaje. Alcanzarla es llegar al paraíso; para el narrador-personaje, es recuperar aquel que perdió cuando fue expulsado del jardín de su infancia. Esa realidad que tanto le duele al narrador-personaje quedará allá abajo, lejos, y volverá a ser el héroe invencible que una y otra vez rescata a la princesa.

Beatriz y el cuaderno encierran una esencia de carácter divino, en la medida que su consecución entraña la trascendencia; encarnan el absoluto.

Beatriz y el cuaderno del señor Villaranda son dos caminos distintos para cumplir un mismo propósito, tener acceso a una esfera que rebasa la humanidad de los personajes. Apropiarse de Beatriz los transformará en algo semejante a ella, serán como dioses, inmortales, perfectos. Serán capaces de inventarse a sí mismos, de ser su propio sustento. Ellos son los metales impuros que las fórmulas del cuaderno (o Beatriz, como sabemos ya) pueden transmutar en oro (p. 84).

El cuaderno del señor Villaranda persigue el absoluto por la vía del conocimiento; sus fórmulas y símbolos (en particular esa referencia a la transmutación de los metales en oro) nos remiten a los afanes de los alquimistas en la Europa medieval. La búsqueda de la piedra filosofal que permitiría transmutar los metales vulgares en oro, ha sido interpretada por autores como Carl Jung en el sentido de una búsqueda de orden espiritual que pretendía transformar al individuo en un ser más completo.

Beatriz, por su parte, simboliza la búsqueda del absoluto a través del amor, en la medida que el amor significa la unión con lo otro, lo distinto, lo que no somos. Beatriz es lo femenino y lo divino, opuesto (complementario) a lo masculino y terrenal configurado en el narrador-personaje, Enrique, Marcos. En tanto mujer, el carácter femenino de Beatriz no necesita mayores explicaciones. Su esencia divina se manifiesta desde el momento en que la vemos “nacer” en la Catedral; en su eterno morir y renacer; en su retrato inmarcesible. Consumar la unión amorosa con Beatriz (que en la novela se limita a encontrarse con ella), abriría las puertas hacia una totalidad, hacia un completitud apenas imaginada por el narrador-personaje. Él, un ser vacío que al mirarse al espejo sólo se encuentra con “nada, nadie”, podría entonces sentirse “cerca de Dios”.

Para apuntalar lo que hemos venido diciendo, adelantemos un pasaje en el que se borda otra vez sobre la naturaleza absoluta de Beatriz y la misión del narrador-personaje como vínculo hacia ella. El narrador-personaje se encuentra en un cementerio con Graciela, la chica que acompañaba a Marcos y

Enrique cuando querían llevarlo a la fiesta de Leonor (p. 48). Es una Graciela distinta a aquélla que conoció en la Facultad, envejecida, parsimoniosa. El narrador-personaje le pregunta si ha visto a Beatriz, y ella, tras sorprenderse por que él aún piense en Beatriz, le contesta:

—Por supuesto. La he visto. Pero no la conozco, no podría decirte quién es, describirte la forma de su nariz, el color de sus ojos, la manera que tiene de sonreír, de caminar. Los otros también la conocen. No entiendo por qué preguntas estas tonterías. ¿Guapa, bonita? No, más que eso. Hermosa. No sé. Enrique dice que es una especie de alucinación. Pero yo creo que es algo más. Es como... Enrique dice que... bueno. Marcos asegura que Beatriz es alguien que no se parece a nadie. (p. 148)

Beatriz es alguien que se conoce pero que no se puede describir, como si las palabras nunca fueran suficientes, como si su esencia no tuviera cabida en los parámetros que enmarcan nuestra realidad más inmediata.

Graciela continúa hablando de Beatriz, develando parte de su misterio. Ella misma, para comprenderlo, tuvo que envejecer:

Voy a tratar de explicártelo. Por una parte, Enrique y Marcos y ... y otros... muchos más... han buscado a Beatriz, quiero decir que han buscado en ella una especie de perfección. Pero cada vez que creían haberla alcanzado, Beatriz se escapaba. Al ser designado tú, el elegido, todos esperábamos que lograras ese objetivo [...]. Pero, por otra parte, deseaban que te enamoras de ella, que la desearas, ¿comprendes?, no como ese ideal de que tanto hablan sino... sino carnalmente, quiero decir: como mujer. Así, ellos podrían retenerla y tú la perderías. Al entregarla, mancillada, sucia, ellos tendrían la oportunidad de tenerla intocable, perfecta, eternamente pura. (p. 148)

Lo que Marcos y Enrique pretendían era que aquella naturaleza extraterrenal de Beatriz cobrara forma a través del amor del narrador-personaje. Que lo inasible deviniera materia. Mejor aún, que la esencia absoluta de Beatriz quedara apresada por su forma terrenal, a través del amor de un simple mortal.

En el caso del narrador-personaje, la búsqueda de Beatriz, como ya se dijo, vino a sustituir la de Adriana. El jardín de la casa paterna y los juegos a los que se entregaban en él, en cierta medida eran un atisbo de ese absoluto que ahora busca alcanzar en la figura de Beatriz; recuérdese el papel que cada uno representaba: eran seres perfectos, arquetípicos (el héroe, la princesa), en un universo ideal que los preservaba de la vulgaridad de su vida cotidiana. Eran Adán y Eva en el Paraíso terrenal; el jardín era un mundo recién nacido y ellos los encargados de nombrar por primera vez todas las cosas. El amor por Beatriz es, entonces, también un intento por recuperar aquella edad de oro.

III.3 LA MÚLTIPLE BEATRIZ

Pero al narrador-personaje lo único que ahora le importa es Beatriz, no el cuaderno del señor Villaranda: “Marcos, háblame de Beatriz, necesito saber todo de ella” (93). Para eso, tenemos que ir a la Catedral, responde Marcos. En la Catedral encuentran a Enrique, arrodillado. “Marcos gritó en el silencio de las naves: ‘El Gravatocopio [Beatriz], concéntrate, escucha’” (p. 95). Pero Enrique le asegura al narrador-personaje que Marcos sólo se está burlando de él, que Beatriz no pudo venir; sin embargo, “quiere verte, conocerte, hablar contigo” (p. 95). Beatriz no pudo venir, dice Enrique, porque sus padres no se lo permitieron: “Enferma, siempre está enferma. Se fue a vivir con su hermana mayor. Tose mucho, ¿sabes? Los médicos dicen que se trata de una enfermedad indigna” (p. 96).

La personalidad de Beatriz, como la de Marcos y Enrique (y paulatinamente la del narrador-personaje) no es una sola. Beatriz es Adriana y el Gravatocopio; y a partir de la descripción de su enfermedad (la tos y el calificativo de indigna hacen referencia a la tuberculosis, enfermedad antaño asociada a una “vida licenciosa”), podemos decir que también es (o será o ha sido) otra de las Villaranda cuyos retratos se encuentran en la nueva casa del narrador-personaje: “Y esta Villaranda: (Marcos me guiñó un ojo y sentí miedo) era una de éstas” (p. 81). Y si Beatriz también es esa Villaranda, ¿por qué no también las otras dos que menciona Marcos: “la Villaranda que nunca aprendió a pronunciar una sola palabra” (p. 81) y la Villaranda anciana que coleccionaba gatos para después estrangularlos. Incluso, sobre esta última Marcos le preguntó al narrador-personaje: “Pero, ¿de verdad no te recuerda a alguien que has conocido?” (p. 82).

Volviendo al punto en que se encuentran ahora, en la Catedral, Marcos se dirige a Enrique: “Dile la verdad y, sobre todo, dile que [Beatriz] nunca se ha llamado así. Su verdadero nombre es Rosalinda y tuvo que abandonar la casa porque está enferma” (p. 96).

Marcos se refiere a la mujer que le alquilaba el cuarto al narrador-personaje —aquél que compartía con otros compañeros de la Facultad—, quien le deja una carta poco antes de que el narrador-personaje se mude a la casa del señor Villaranda:

Mi amor [dice la carta], me voy. Después de lo que ha pasado esta noche no puedo permanecer aquí. [...] Me voy a vivir con mi hermana que está enferma. Tose mucho ¿sabes? y los médicos temen una enfermedad indigna [...]. Te dejo ese cuaderno y la fotografía porque el señor Villaranda y los que vinieron con él me amenazaron [...]. ¿Sabes?: esa fotografía es mía, de cuando yo era joven. (pp. 77-78)

Beatriz es la hermana menor afligida por una enfermedad indigna pero también es Rosalinda, la hermana mayor a cuya casa va Beatriz. Rosalinda es,

pues, otra advocación de Beatriz. Beatriz es la joven moribunda; Rosalinda es una mujer ya madura que se ha pasado toda la vida aburriéndose: “Todos los domingos escucho la banda municipal. Veo la televisión en las noches. Estoy perdiendo la vista y casi no puedo leer ni escribir” (p. 78). Rosalinda estaba enamorada del narrador-personaje, también necesitaba ser “encontrada” por él, como Beatriz, sin conseguirlo:

Amor mío: todas las noches te he esperado, te he espiado, he seguido tus mínimos gestos, tus más leves movimientos. Pero nunca conseguí soñar contigo porque se me olvidaba tu cara. [...] Nunca pude verte en sueños; me conformé con repetir tu nombre.

[...] Piensa en mí cuando veas este retrato. Hubiera podido ser la posibilidad de no haberme olvidado de mí misma. (p. 78)

El narrador-personaje no sabe su nombre, así que lo inventa: “Tú, la que me esperabas por las noches, intranquila, incapaz de soñar conmigo, te bautizo ahora como una reina. Te llamas Rosalinda” (p. 78). En aquel momento, el narrador-personaje, entre brumas, de alguna manera sabe quién es, también, Rosalinda: “Sé que un día, cuando me anuncien que has muerto [como Beatriz], te encontraré en una esquina. Nos miraremos y pronunciaré tu nombre. Rosalinda” (pp. 78-79). Sabe también qué ocurrirá con él: “Y me devorarás como el perro tigre” (p. 79).

La presencia de Beatriz se revela, de alguna manera, en todas las mujeres que el narrador-personaje ha tratado. Incluso, volviendo a la Villaranda que era “una de esas”, Marcos le cuenta que “en un viaje de vacaciones a cierto puerto conoció a una persona muy prominente de ese lugar. La familia dice que hechizó al hombre, que lo obligó a abandonar a su mujer y a sus hijos confiando la tutela de éstos a un pariente cercano” (p. 81). ¿No es ésta la descripción de lo que ocurrió con el padre del narrador-personaje, quien “se fue con su amante, con la puta” (p. 37)? El narrador-personaje no relacio-

na en lo absoluto tales circunstancias. Sin embargo, esto confirmaría lo que dijimos al inicio del párrafo sobre la omnipresencia de Beatriz en la vida del narrador-personaje; pero no sólo es una presencia constante, sino influyente, pues ella misma, en una de sus advocaciones, la de puta, contribuyó a que el narrador-personaje llegara a este punto donde es obligado a buscarla.

Beatriz parece representar todo el espectro femenino: la niña, la joven y la vieja; la hermana y la madre; la virgen y la prostituta; la que salva y la que destruye. No es lo femenino parcial, sino lo femenino totalizador, que lo impregna todo y aparece en todas partes. El narrador-personaje no puede mirar hacia otra parte, escapar de ella. Pero tampoco será capaz de alcanzarla cuando se lo proponga: “Beatriz: ¿dónde estás ahora? Rosalinda: ¿por qué se fue usted de la casa? Madre: sal de tu tumba de virgen y ayúdame. Adriana: ¿te casaste, me abandonaste?” (p. 100).

En la segunda visita a la Catedral, la voz de Beatriz sigue resonando en las naves. Enrique comunica al narrador-personaje que ella “te espera mañana en la puerta del cine Chapultepec” (p. 97). El narrador-personaje siente que no podrá esperar hasta mañana, es demasiado tiempo, “no puedo vivir más sin ella” (p. 97). Poco después, el narrador-personaje sale corriendo de la Catedral, y en su cabeza sigue escuchando a Beatriz: “Sanctus, sanctus” (p. 97).

El narrador-personaje sale a buscar, de nueva cuenta, a Beatriz; en el cine, el café Viena, las calles, los hoteles. Una prostituta le sonrío, él acepta la invitación y suben a un taxi. La chica lo lleva “a un cuarto lleno de flores, de imágenes de santos” (p. 151). Tras su encuentro sexual, ella le muestra su colección de santos. Él le pregunta su nombre, ella contesta que no importa, que la llame como quiera: Beatriz, dice el narrador-personaje.

No, así no [dice ella]. Conozco una Beatriz, que hace las mismas cosas que yo. Es una muchacha extraña que nunca quiso irse definitivamente con nadie. [...] Beatriz caminaba por las noches y cuando alguien se le

acercaba le daba las gracias y seguía caminando, como si estuviera ¿cómo te diré? ausente o dormida. Una vez hablé con ella [...] y le pregunté por qué hacía eso y me contestó, figúrate, me contestó nada menos que ella era uno de sus antepasados y que había resucitado. (pp. 151-152)

El narrador-personaje hace intentos por irse, para buscar a esa Beatriz de la que habla la prostituta: “—¿Dónde está, dónde está? Quiero verla. —No lo sé, créeme [...]. En todos lados y en ninguno” (p. 152). A cada paso, al narrador-personaje se le muestra la esencia divina, absoluta, de Beatriz; esta última frase de la prostituta no puede menos que hacernos pensar en aquella noción a la que Borges le sigue la pista en “La esfera de Pascal”, donde dios o el universo (es decir, la totalidad, lo absoluto) son una esfera “cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”. Así también se explica el doble (y aparentemente contradictorio) carácter de Beatriz; parece estar en todos los lugares, ser todos los rostros, pero al final, nunca quiere “irse definitivamente con nadie”.

Luego la prostituta confiesa que no sólo conoce al narrador-personaje, sino que sabe del cuaderno del señor Villaranda:

¿Conoces a un tal señor Villaranda? El cuaderno que él te ha dado es de color púrpura. Lo sé, porque te conozco. Una vez te vi por el cementerio paseando con una muchacha y hablaron de eso. No descifres nada de lo que ahí está escrito. Si lo haces, llegarías a saber algo que está prohibido. (p. 153)

La prostituta siguió hablando de Beatriz:

¿De verdad no sabes quién es ella? Es la vieja Villaranda que colecciona gatos para estrangularlos. Bueno, en realidad, no es precisamente ella. Es su abuela, es su nieta. De niña, la muchacha acostumbraba leer el libro de

la muerte, casi similar al cuaderno del señor Villaranda. Es la loca que camina por las calles leyendo quién sabe qué libros y esquivando —pero buscando— al hombre que la persigue. (p. 153)

Beatriz es todas las mujeres que rodean al narrador-personaje, cada una es una advocación del mismo ser, lo cual refuerza la idea de su ubicuidad y su simultánea facultad de no hallarse en ningún lado. Es, incluso, la prostituta misma, pues en un momento dado ella dice “—En mi poder están los tres gatos. Los mataré esta noche” (p. 154), que es lo que hace la vieja Villaranda, aquélla que, líneas adelante, dice Tula que ya murió: “¿Sabe usted que se murió la señora Beatriz? [...] La señora a la que le presté el Mishito, la del piso de dos más abajo, la vieja que vivía asomándose a la ventana” (p. 154). Tula bajó al departamento cuando supo que murió; estaba completamente vacío, y sólo encontró una fotografía que “se parece mucho a la fotografía que tiene usted en el espejo, esa que dice ‘Beatrice’ ” (p. 155).

III.4 EL ÁNGEL DE LA MUERTE

Enrique despierta al narrador-personaje: no llegó a la cita. Enrique y Beatriz estuvieron esperándolo varias horas en el cine.

“¿Qué pasa con él?”, preguntaba [Beatriz] a cada momento. “No sé, no me lo explico. [...] Y mientras esperábamos, yo inquieto y ella comiendo dulces, insistió en que le hablara de ti. Es mi mejor amigo, le dije, el mejor de los estudiantes. Además, está encargado de descifrar el cuaderno del señor Villaranda; él es el único que puede hacerlo.” No dejó de mostrar su asombro e insistió todavía más en conocerte. (Sonrió.) Posiblemente esté enamorada de ti. (p. 106)

Lo único que debe importarle al narrador-personaje, continúa, es que Beatriz quiere verlo. “¿Quieres que te cuente de Beatriz?” (p. 107). El narrador-personaje escucha:

Beatriz —dijo (y su voz era lenta, dulce)— es la mujer más hermosa que puedas conocer en tu vida. Sus cabellos rubios flotan en el viento. Su voz es armoniosa. Sus manos suaves: al tocarlas parece que palpas el aire. Es una niña, así que no puedo calcular cuántos años tiene. Cuando camina, sus pequeños pechos saltan, como si nada los sujetara. Saltan, sueltos, asomándose apenas por el escote. Le gusta vestirse de verde porque dice que así está como llena de hierbas. Hace tiempo que la conozco y siempre tiene la misma edad. Sin embargo, se enferma con frecuencia; al menos eso dice ella sin especificar de qué sufre. [...] Pero lo que más debe interesarte es que constantemente pregunta por ti, se inquieta por ti, desde el primer día que le dije: “No sé lo que hago. Tengo un amigo. Ando solo entre demasiados amores.” Y ella respondió sonriendo: “Necesito conocerlo. Debe ser el Ángel de la Muerte”. (pp. 107-108)

La descripción de Beatriz es la de una jovencita luminosa, inocente y seductora (o seductora por inocente). En su calidad de ser absoluto, no tiene edad, está fuera del tiempo, pero se enferma con frecuencia. Beatriz manifiesta su necesidad por conocer al narrador-personaje, pues él “debe ser el Ángel de la Muerte” (p. 108).

La muerte de Beatriz es una presencia constante (y motora) a lo largo de todo el relato del narrador-personaje. En un principio, parece muy claro que la muerte de Beatriz es una decisión personal, pues está convencida³¹ de que

31. Por lo menos, eso es lo que afirma Enrique. Cabe señalar que nunca “escuchamos” a Beatriz; es, sobre todo, por medio de Enrique —el anterior elegido— por quien sabemos del sentir, el pensar y el actuar de Beatriz. Esta circunstancia refuerza su carácter elusivo, fantasmal, cercano a la leyenda, al mito. Beatriz vive en la voz y las palabras de quienes la buscan.

“no se puede vivir” (p. 12). Por otra parte, su muerte parece inminente dado el carácter enfermizo que se le atribuye. También se deja entrever la posibilidad de que el narrador-personaje tuviera a su alcance los medios para evitar dicha muerte:

Y vuelvo a repetirme que Beatriz está muerta, que nunca voy a conocerla, que no soy responsable de lo que ha sucedido pero que, acaso (uno nunca sabe, al menos yo), *si hubiera elegido, si hubiera comprendido que se trataba de elegir* [...] ella, Beatriz, [...] estaría ahora sonriendo como nunca la vi, caminando o bailando como nunca caminé o bailó a mi lado, vestida con un traje que pudo haberme gustado. (p. 11; las cursivas son nuestras)

Sin embargo, desde la aparición de un nuevo personaje, el viejo, se plantea otra perspectiva: el narrador-personaje, el elegido, tiene como misión matar a Beatriz; para “apropiarse” de ella, para comprenderla (así como al cuaderno del señor Villaranda) es necesario que la mate. El narrador-personaje encontró al viejo cuando regresó de su segunda visita a la Catedral; de hecho, el viejo fue la causa de que no acudiera al cine para encontrarse con Beatriz (como se señala al principio de este inciso). El viejo tenía llaves de la casa y había entrado en compañía de cuatro hombres; está interesado, como todos, en el significado que encierra el cuaderno del señor Villaranda; sabe, como todos, que el único capaz de desentrañarlo es el narrador-personaje, y pretende pagarle para que le entregue a él, y no a Villaranda, los resultados de su trabajo:

—[...] No has hecho nada por descifrar el cuaderno del señor Villaranda. El imbécil de Marcos trató de romper, de profanar, de destruir el retrato de Beatriz y él sabe perfectamente que no puede hacerlo. Sólo tú. [...] ¿Cuánto vales, cuánto cuestas, cuánto quieres? Ése es el negocio. [...] ¿Qué tienes que hacer? Lo mismo, simplemente. Descifrar el cuaderno.

Sólo que ya no trabajarás para el señor Villaranda sino para mí. Tengo que saber todo lo que está oculto en ese cuaderno. (p. 99)

Como se desprende de la cita anterior, también el viejo sabe que descifrar el cuaderno está ligado a la figura de Beatriz: de una u otra forma, Beatriz debe morir para poder descifrarlo, y el elegido para matarla es el narrador-personaje: “Ahora tienes que terminar con Beatriz. Marcos no pudo hacer nada porque no tenía raticida en las manos. Y Beatriz es un ratón. Tú —y se dirigió a uno de los tipos— moja el alfiler en el raticida y haz que proceda” (p. 101).

Ahora es la misma Beatriz quien parece necesitar al narrador-personaje (el Ángel de la Muerte) para alcanzar su muerte: “Supongo que se interesa por ti porque te llamó el Ángel de la Muerte —le pregunté por qué decía eso y sonrió haciéndome comprender que yo no entendía nada. ‘Porque me puede salvar de la vida’, dijo entonces” (p. 108).

¿De dónde proviene ese interés por que Beatriz muera? Acaso se deba a que la Beatriz viva es un ser percedero, demasiado frágil, limitado, humano; sólo su muerte podría convertirla en lo que el resto espera encontrar en ella: lo indeterminado, lo trascendente, lo absoluto. El narrador-personaje, en tanto encargado de develar su esencia divina, debe llevarla hacia su muerte. Él aún no comprende cuál es su papel, por eso se empeña en encontrarla (viva) y se duele ante la posibilidad de que ella sufra cualquier daño. Esa búsqueda de la Beatriz viva no tendrá ninguna consecuencia; sólo arrastrará al narrador-personaje hacia la frustración y la desesperanza. En cambio, una vez muerta, Beatriz es capaz de provocar en el narrador-personaje un estado de ánimo que lo impulsará a dar inicio a este relato. Relato que, como veremos en otra parte, será el que efectivamente dé lugar a una verdadera transformación. Una vez muerta la Beatriz “humana”, el narrador-personaje no tendrá más alternativa que buscar a la otra Beatriz, la sublimada, la abstracta, la infinita, la imperecedera, la que está fuera del tiempo, la siempre niña, la que puede

morir para volver a nacer, renovada, una vez más. Ese es el “destino extraño” (p. 108) que ha heredado Beatriz, y para asegurar la continuidad es indispensable que el narrador-personaje acabe con ella: “Es tiempo ya de que prepares mi asesinato” (p. 109).

III.5 CICLOS

Este ciclo de muerte y resurrección no inició con el narrador-personaje. Él es uno más en una larga sucesión de elegidos; la única que permanece es Beatriz: “Tú, cuyo nombre ignoro [dice Beatriz en una nota para el narrador-personaje], has pasado a ser el Fundador. Ya no lo son Marcos ni Enrique. Es tu turno. Tú eres el Fundador y yo la que tengo que estar presente porque sin mí no podrás llevar a cabo tu tarea” (p. 110).

Mientras el papel de Fundador es único y quienes cambian son los que lo asumen — “Tienes un buen trabajo [asesinar a Beatriz]. A mí me fue encomendado en una ocasión [dice Enrique] pero estaba imposibilitado para hacerlo [...]. Antes le tocó el turno a Marcos” (p. 111)—, Beatriz es única y sólo cambia su investidura: “Yo soy Rosalinda, Adriana, Aurora [la madre del narrador-personaje]” (p. 111).

En este ciclo recién inaugurado, el narrador-personaje deberá suplir las carencias de sus predecesores: Enrique, según su propia confesión, “era incapaz de conjugar muerte y resurrección”, pues quizá supo matarla, pero no hacerla vivir otra vez, como de alguna manera lo logra el narrador-personaje a través de su relato. Por su parte, continúa Enrique, Marcos fracasó porque no pudo “separar la mano de lo que ya fue consumado. Pesa sobre él una herencia maléfica y nunca sabe si lo que está pasando sucedió ya hace varias generaciones” (p. 111). Esto puede significar que Marcos, en tanto hijo de Villaranda, juega un rol heredado por su padre (la “herencia maléfica”), y le resulta imposible abandonar ese papel. Marcos y su padre pueden simbolizar

la perennidad de la búsqueda del absoluto, que se transmite de generación en generación; piénsese, si no, en el carácter alquímico de las fórmulas del cuaderno de Villaranda, que nos remiten a un tiempo muy antiguo, en el que la búsqueda ya se estaba llevando a cabo. Por el contrario, más adelante podremos corroborar que el narrador-personaje, por su parte, sí es capaz de “separar la mano de lo que ya fue consumado”.

En esta parte de su discurso, Enrique confirma que la labor del narrador-personaje no consiste en asir a Beatriz, amarla como a cualquier otra mujer o estar a su lado como él quisiera, sino en

inventar a Beatriz, soñarla, comprender que todo está escrito de antemano, que eres el ojo destinado para mirarla siempre a fin de que esté viva en la condenación de la imposibilidad de la muerte, que eres el oído y el tacto que inventarán continuamente su soñarla, el gusto por la paciente espera, el acecho. (pp. 111-112; las cursivas son nuestras)

La Beatriz que ellos buscan, pues, es aquélla que está fuera del alcance de sus manos, es una Beatriz soñada, inventada; para avivar ese estado es preciso “mirarla siempre”, desearla siempre. Si alguno de ellos, en su momento, hubiera podido apresarla, el deseo se habría anulado de inmediato al verse satisfecho. El estar “viva en la condenación de la imposibilidad de la muerte” no es otra cosa que permanecer en su calidad de ser absoluto, inmortal. Tal es la tarea impuesta al narrador-personaje: mantener encendida la llama del deseo, ejercer “la paciente espera, el acecho”, de suerte que se vea obligado a sustentar la divina presencia de Beatriz, para beneficio de Enrique, Marcos, Villaranda, quienes así podrán abreviar de ella.

El hecho de que “todo está escrito de antemano” confirma que la tarea emprendida por el narrador-personaje es algo determinado previamente; es decir, no es una búsqueda particular, individual, sino una necesidad universal y muy antigua. De manera, pues, que el narrador-personaje lo único

que hace es darle continuidad a un ciclo que lleva en sí mismo la marca de la eternidad. Y quienes se ven arrastrados hacia sus revoluciones lo hacen con la esperanza de alcanzar un poco de esa eternidad.

La condición del narrador-personaje lo hace propicio para estos fines: su deseo tiene la medida del vacío al que lo condenó la pérdida de Adriana. A fin de cuentas, lo que busca en Beatriz es lo que le fue arrebatado en su infancia: una breve parcela de absoluto en la que, como Beatriz inmortal, él era un ser ajeno a la causalidad del mundo y vivía fuera del tiempo, en su propio ciclo eterno de muerte y resurrección.

III.6 BEATRIZ NUNCA ESTÁ

El narrador-personaje aún lo ignora, pero Beatriz es inasible; cada intento por llegar a ella desembocará en una nueva desilusión. Tras haber faltado a la cita en el cine, Enrique le comunica al narrador-personaje que Beatriz lo espera en un café. Debe apurarse porque ella ya lo está esperando. Enrique se adelanta y el narrador-personaje sale rumbo al deseado encuentro.

Afuera llueve, los autobuses pasan llenos, el narrador-personaje no lleva dinero para pagar un taxi. Casi son las doce. “No faltes esta noche”, había dicho Enrique, “queda poco tiempo y ella espera. Se irá pronto. Como la Cenicienta, sale corriendo apenas suenan las doce campanadas de la iglesia más próxima” (p. 111).

Mientras el narrador-personaje espera un autobús, un hombre joven se acerca a pedirle un cigarro. En principio se lo niega, pero el joven suplica; al verlo empapado por la lluvia, y además, llorando, el narrador-personaje se lo obsequia. El narrador-personaje comienza a caminar, el joven lo sigue, hablándole. El narrador-personaje corre, el joven aún lo sigue, gritando: “¿Tiene miedo? ¿Usted también tiene miedo?” (p. 114). Al final logra perderlo y tras correr a lo largo de varias calles, llega al café.

Un mesero lo recibe, parece reconocerlo:

—¿Usted es usted? Quiero decir... ¿usted es quien...? La señorita Beatriz le dejó un mensaje en una zapatilla. Estuvo esperándolo. Dijo: “Que comprenda que soy la Cenicienta”, y se fue porque aseguró que tenía que estar a las doce en punto en su casa. Es una zapatilla de cristal, muy bonita. (p. 114)

De nueva cuenta, el narrador-personaje no llega a tiempo al encuentro con Beatriz: “Una vez más he fallado” (p. 115). El narrador-personaje intenta justificarse; teme que Beatriz interprete su tardanza como falta de interés. Pregunta al mesero si ella estaba sola. Sí, responde, al principio; después llegaron dos jóvenes; luego se fueron y ella se quedó un rato más. Las respuestas del mesero están intercaladas con un discurso confuso acerca de un choque provocado por la lluvia que “acaba de ‘suceder’” (p. 115).

El narrador-personaje le pide al mesero que le hable de Beatriz, que le diga cómo es. El mesero duda sobre lo que dijo antes sobre ella; está seguro de que llegaron los dos jóvenes, pero la llamaban por otro nombre. Se justifica diciendo que no acostumbra escuchar las conversaciones de los clientes.

El mesero recuerda la zapatilla que Beatriz dejó para el narrador-personaje: “caminó hacia el fondo del café. Regresó con ese extraño objeto que desprendía pequeñas lucecitas blancas. Al tomarlo entre mis manos sentí la terrible quemadura” (p. 116).

Por todo lo que significa Beatriz, que hemos sintetizado con el término *absoluto*, la búsqueda del narrador-personaje está marcada por el fracaso. Conseguirlo está fuera del alcance de lo meramente humano. En todo caso, sólo es posible recoger algunos rastros que va dejando en el camino, como la zapatilla de cristal. Beatriz es la Cenicienta (como Adriana era la Bella Durmiente o Blancanieves), un ser de fantasía que en su loca carrera deja tirada la zapatilla. El dejar de ser una sirvienta desarrapada para convertirse en una

princesa magnífica, como dicen que ocurrió con la Cenicienta, simboliza la transformación de la Beatriz mujer (si es que existió) en la Beatriz absoluta. Por desgracia, a diferencia del príncipe, el narrador-personaje tendrá que conformarse con su calzado, frío y luminoso. La zapatilla es el símbolo de la ausencia, de la persecución insatisfecha. Si el ciclo se repite sin fin es precisamente por eso, porque todos los que se han abocado a la tarea de apropiarse de Beatriz, del absoluto, están destinados a fallar, a no llenar nunca el vacío que deja tras de sí la inmortal Beatriz.

La terrible quemadura que siente al contacto con la zapatilla puede que sea un atisbo del riesgo que implica acercarse demasiado al absoluto. El mesero le dice que ante la presencia de Beatriz tuvo miedo. Cuando el narrador-personaje se dirige a la puerta para marcharse, el mesero lo detiene:

—Quiero advertirle —su voz era otra—, es decir, quiero prevenirle... Usted está en peligro. Los otros hablaron mucho de usted. [...] No puedo recordar exactamente lo que dijeron. Cosas extrañas. Como: Ah, Euh, Evidentemente, ¿perdón?, Cerrar la puerta con cuidado. Y cosas así. Como: Eh, Auh, De ninguna manera, ¡Perdón!, Abrir las ventanas abiertamente. Y cosas así. (p. 117)

El mesero reitera su advertencia pues, dice, tiene “intuición”. A manera de prueba relata cómo “vio” con antelación el terrible accidente que mencionó momentos antes; quiso buscar al chofer para prevenirlo, pero ignoraba dónde encontrarlo. En todo caso, de haberlo hecho lo habrían tomado por loco; de manera que el accidente ocurrió, no pudo evitarlo: “Algo espantoso. Me refiero al accidente, ¿claro, no? No. Muertos. Todos muertos. Huesos rotos, fuego, sangre...” (p. 118).

El mesero, pues, le advierte al narrador-personaje del peligro que corre: el narrador-personaje, en su búsqueda, es como ese chofer que ineludiblemente habrá de estrellarse si sigue adelante. Al final del camino está su pro-

pio fin, como puede observarse en el estado que queda el narrador-personaje tras la muerte de Beatriz, cuando se ve en el espejo y no logra encontrarse, pues ya es “nada, nadie”. Sin embargo, como bien lo supone el mesero, en este momento cualquier advertencia está de más, sería tomado por loco, pues ningún argumento será suficiente para hacer que el narrador-personaje deje de perseguir la evanescente imagen de Beatriz. No obstante, ahora que tiene frente a él a alguien que sabe que está en peligro, no puede menos que avisarle: “[...] Dijeron también (y eso lo recuerdo perfectamente porque entonces supe que usted estaba en peligro y que mi obligación era avisarle): ‘Vamos a conseguir que te vuelva fea’ ” (p. 117).

Desde la aparición del viejo (quien ordenó a los hombres que lo acompañaban que golpearan al narrador-personaje) la maraña en que se había enredado el narrador-personaje, la “trampa” que le habían tendido Marcos y Enrique, dejó de ser un mero motivo de angustia y desesperación para convertirse en un peligro real. Ahora no sólo su espíritu es objeto de tortura, también su cuerpo. Como a Beatriz, la muerte comienza a rondarlo. El mesero lo prevé y se lo hace saber.

IV. FIN DE LA PARTIDA

IV.1 INDICIOS

El narrador-personaje, tras una larga ausencia, decide ir a la Facultad a buscar a Marcos y a Enrique pues, dice, hace mucho que no los ve. El edificio es otro, ha envejecido como todo lo demás. Marcos está rodeado por sus nuevos vasallos y Enrique le hace segunda. El narrador-personaje los llama pero le dicen “que espere un momento porque están convenciendo a alguien de algo” (p. 157). Al parecer están buscando al nuevo elegido. Esteban se acerca a hablar con el narrador-personaje: “—¿Ya ves? —dice, indicándome a Mar-

cos—. Ahora él es el rey. No por voluntad propia sino porque Enrique le cedió el cargo. Estaba cansado el pobre Enrique” (pp. 157-158).

Por su parte, Esteban le dice al narrador-personaje que tiene algo para él desde hace varios días. “—No sé lo que hago. Pero me gustaría ser tu amigo. Te he comprado un regalo” (p. 158). En la primera fase de la historia vimos a Enrique, el rey, señalando al narrador-personaje como el nuevo elegido para encontrar a Beatriz. Ahora, se anuncia un nuevo reacomodo, pues Enrique cede su lugar a Marcos, y Esteban está repitiendo las mismas actitudes que tuvo el narrador-personaje hacia Enrique cuando daba principio su iniciación.

El regalo de Esteban, por supuesto, es un libro.

Trata de unas lesbianas [comenta Esteban]. Al final, una de ellas, que se llama Leonor, se suicida. No sé por qué. Tampoco ella lo sabe. Por todo y por nada.

Miré a la Catedral y repitió:

—Sí. No hay términos medios. Por todo o por nada.

—Hay una verdad.

Esteban me interrumpió, un poco inquieto:

—La verdad sólo pertenece a Dios y uno no puede tocarla, no puede ensuciarla, no puede juzgarla. (pp. 158-159)

Con un destello de lucidez, Esteban advierte al narrador sobre lo inútil de su empresa. Beatriz (esa que representa lo absoluto), como la verdad, no es un bien asequible para los mortales, “sólo pertenece a Dios”. No se le puede tocar, ni ensuciar ni juzgar; acaso sea posible perseguirla, contemplar una fracción de la totalidad, pero nunca alcanzarla ni mucho menos apropiársela por completo.

El narrador-personaje le señala la Catedral a Esteban:

—Sí, me gusta.

—¿Has entrado?

—Hace mucho tiempo, por curiosidad. No soy creyente.

Sonreí:

—Algún día entraremos juntos. (p. 159)

Como ya se venía anunciando (con la rotación del papel del rey), el elegido está a punto de dejar de serlo. La cita anterior nos indica que llegará el momento en que el narrador-personaje lleve a Esteban a la Catedral a presenciar el nacimiento de Beatriz, como Enrique lo hizo con él.

Marcos y Enrique hablan con el narrador-personaje. Lo invitan a ir por la noche a un bar a escuchar “a la que llaman la enigmática inglesa” (158). El narrador-personaje pregunta si estará Beatriz. “—Por supuesto —respondieron los dos—. Su presencia es indispensable” (p. 158).

Poco después el narrador-personaje encuentra un mensaje de Beatriz debajo de la puerta de su casa. Ya se siente mejor de salud; no ha dejado de pensar en él y pregunta si él la ha olvidado. Esa noche se verán en el bar, pero ella quiere encontrarse con él antes, a solas, para explicarle cosas que nadie más debe escuchar. Lo cita en el parque hundido (p. 159). El narrador-personaje, ansioso, quiere que el tiempo corra más de prisa, quiere verla ya, quiere que sea la mañana siguiente para gritar la felicidad de haberla visto; quiere caminar a su lado. Entonces la ciudad le parecerá hermosa y vivirá en ella eternamente, al lado de Beatriz. Pero ella nunca aparece; la busca por todo el parque conforme cae la noche, sin encontrarla.

Transcurre una semana y vuelve a encontrar un mensaje de Beatriz. Dice haber estado en el parque, haciendo esfuerzos por reconocerlo. Pasó a su lado; ¿acaso no la vio él? “Era una niña traviesa” (p. 161) paseando en bicicleta mientras él estaba sentado en un banco. Ella lo busca porque lo necesita; a diferencia de los otros (Marcos, Enrique) que la persiguen para apresarla, contemplarla en fotografías de ella que no son ella, el narrador-personaje le “otorga el sol, aunque siempre nos veamos de noche” (p. 161).

Pese a todos los indicios, el narrador-personaje está convencido de que es posible encontrar a Beatriz. Ella misma parece confirmarlo al darle una nueva cita en el parque. La perspectiva de estar junto a Beatriz cambia de inmediato su visión del mundo; esa ciudad opresiva, peligrosa, ajena, se convertirá en un nuevo paraíso donde la pareja primigenia se reencontrará para vivir, como en un cuento de hadas, feliz por siempre. Se trata de una nueva manifestación del poder transformador del absoluto, aquél que promete convertir en oro los metales innobles, o hacer de simples mortales, dioses. Sin embargo, el narrador-personaje no la encuentra, aunque ella estuvo ahí, en la figura de una niña, observándolo. El problema no es que Beatriz no exista, sino que al narrador-personaje no le es posible verla; sus ojos no están hechos para eso.

Beatriz, por su parte, lo necesita también. ¿Por qué el absoluto necesita de un simple mortal? Marcos, Enrique, el narrador-personaje, proyectan la imagen del absoluto en seres externos (Beatriz, el cuaderno de Villaranda, Dios), pero ese absoluto reside en ellos mismos, no como un ente perfecto incrustado en sus entrañas, sino como una metáfora de su propia capacidad de ser perfectibles. Así, en la medida que persiguen este absoluto-en-ellos, lo alimentan. En cuanto dejen de hacerlo, dejará de existir. Lo que diferencia al narrador-personaje del resto, como dice Beatriz, es que Marcos y Enrique siguen empecinados en reducir a dimensiones humanas ese absoluto que ella representa; pretenden confinarlo en dimensiones palpables. El narrador-personaje, por el contrario, parece tener, según Beatriz, el suficiente sentido común como para no pretender tal cosa. En este momento parece que no, pero más adelante quizá así sea.

Beatriz le dice, en ese segundo mensaje, que quisiera volver con él a la Catedral: “Quiero entonar un himno dulce, de recompensa, de perdón. Te voy a anunciar algo: apparuit autem illi angelus de coelo confortans eum. et factus in agonia prolixius orabat et factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram” (pp. 161-162).³²

32. “Y se le apareció un ángel del cielo para reconfortarle. Y estando en agonía, oraba

También Beatriz le anuncia al narrador-personaje que el fin está cerca (el texto en latín corresponde a la oración en el monte de los Olivos, cuando Jesús estaba a punto de ser apresado). Sin embargo, aun cuando su sufrimiento sea mucho, será reconfortado. Se trata, pues, de un anuncio esperanzador, pues le promete que tras el dolor vendrá la paz.

Los indicios del inminente final siguen acumulándose. Para el narrador-personaje Beatriz ahora es “un naufragio. [...] Tu falsa fotografía se ha marchitado [...]. Todo esto es un naufragio. Algún día, cuando sea el tiempo indicado, iré con Esteban a la Catedral y él será el segundo fundador, el verdadero profeta” (p. 162). Ahora el narrador-personaje empieza a ser consciente de que su papel como elegido está a punto de concluir; el retrato de Beatriz, resistente hasta entonces a cualquier agresión, se ha marchitado ya, y pronto vendrá el nuevo elegido, Esteban, a ocupar su lugar como el profeta encargado de difundir la palabra de Beatriz.

IV.2 PIXIE TAMBIÉN ES BEATRIZ

El narrador-personaje está en el bar donde acordó encontrarse con Enrique, Marcos y Beatriz, pero ella, por supuesto, no llegó. Sigue enferma, aclara Enrique. Escuchan cantar a Pixie: “Enrique dijo: ‘Es una presencia, nunca podría grabar un disco porque hay que verla cantar. Es como algo que hemos perdido para siempre y que algún día volveremos a encontrar. Es la santificación del misterio’ ” (p. 168).

Pixie, dice el narrador-personaje, canta para él (*Don't ask why of me; don't ask how of me*), pero no comprende lo que quiere decirle. Cuando termina de cantar se acerca a su mesa:

más intensamente; y era su sudor como grandes gotas de sangre que caían hasta la tierra” (Lucas 22, pp. 42-43).

La miro, la contemplo, estoy seguro de que nos hemos conocido antes, en otro país. “Por supuesto”, dice ella, “una vez me escuchó cantar en la Catedral.” “Tú eres Beatriz”, digo casi en secreto, y ella sonrío, malévolamente: “Es posible. No tendría nada de extraño.” (p. 169)

Enrique le pregunta al narrador-personaje si por fin ha comprendido. Explica:

—Empecemos por el señor Villaranda. Es un sabio. El cuaderno que te ha confiado intenta descifrar quién es Beatriz, cómo es Beatriz. De la misma manera que lo intenta Pixie cantando; sólo que ella quiere saber quién es ella, ella: Pixie. Cuando consigas descifrar las palabras, cuando sepas quién quiere ser Pixie conocerás a Beatriz y por tanto nos será dado contemplarla eternamente. El señor Villaranda es, como Pixie, un artista. ¿Habrás que explicarte que, por esa sencilla razón, usa palabras de la misma manera que Pixie se maquilla? Necesita que alguien lo interprete, que alguien lo explique. Ése es tu papel y por eso te hemos traído aquí. (p. 169)

Ya habíamos señalado que el misterio que encierra el cuaderno del señor Villaranda es Beatriz, el absoluto. Pixie busca ese mismo absoluto a través del canto; y si ella, como dice Enrique, se busca a sí misma, luego, Pixie también es lo absoluto. Pixie, pues, es una nueva advocación de Beatriz. Era suya la voz que escuchó el narrador-personaje en la Catedral.

De la misma forma que la esencia última de Beatriz no podía ser apresada por su fotografía, la voz de Pixie no puede ser grabada; debe ser vivida en carne propia, sin intermediarios. Su voz representa el absoluto, ese algo que se ha perdido y que con tanta vehemencia buscan todos, con la esperanza de alcanzarlo algún día.

Pixie es un tercer camino para llegar al absoluto. Si Beatriz era la vía del amor y el cuaderno, la del conocimiento, Pixie es la del arte. Pero el arte tam-

poco ofrece el absoluto sin más; es preciso interpretarlo, que es otra forma de buscar, de perseguir.

Como en la cita del parque hundido, el narrador-personaje asiste al bar donde canta Pixie con el fin de encontrarse con Beatriz, pero ella no está. Pero está Pixie, como Beatriz niña en el parque; sin embargo, así como el narrador-personaje no sabe ver a Beatriz en aquella niña, tampoco sabe verla en Pixie. Aun cuando parece saber quién es, no es capaz de comprender lo que ella le canta.

Paulatinamente, a fuerza de no encontrarla, de no reconocerla en ninguna de sus transfiguraciones, Beatriz se le escapa al narrador-personaje, irremediamente: “Pixie es nadie, Beatriz es nadie y nadie es Adriana, nadie es la señora Rosalinda que desapareció con los tipos que compartían conmigo un cuarto; nadie tampoco nadie la señora Beatriz que se asomaba a la ventana” (p. 170). De nueva cuenta, la nada de la que intentaba escapar, saturándolo con la presencia de Beatriz, vuelve a cercarlo. Beatriz y sus avatares se muestran tan vacías como él mismo, y no será gracias a ellas como logrará alcanzar la satisfacción de su necesidad de ser.

IV.3 COMIENZA EL FINAL

En las primeras páginas de la novela dio inicio un proceso con el hecho de que el narrador-personaje se decidiera a contar su historia. Abrimos esta última serie de apartados con varios indicios que apuntaban hacia la culminación del proceso, pues el papel que había venido jugando el narrador-personaje, el del elegido, daba muestras de estar por concluir. En este punto, de nueva cuenta escuchamos a Enrique dando la noticia de la muerte de Beatriz, como en el primer capítulo de la novela:

Enrique llegó y me dijo: “Se murió. Me miró de una manera extraña,

fijando los ojos en el balcón. Apagó el cigarro. Se atrevió a sonreír. [...] Ella miraba la ventana y estaba terriblemente sola. Al fin, total y felizmente sola. Viva, única en el mundo, dueña de todo. [...] Me alegré de que guardara silencio porque no tenía nada que decirle, porque no sé qué se puede decir cuando alguien ha determinado por voluntad propia que llegó el tiempo de morir. [...] No se puede vivir. Eso dijo [...]. Se levantó, se acostó en el sofá y se quedó muerta, sonriendo, sin haber dirigido una última mirada a la ventana”. (pp. 173-174)

Esto nos indica que el ciclo del relato se ha cerrado,³³ pues nos coloca en el punto donde el narrador-personaje comenzó su relato. De manera, pues, que ahora el presente de lo narrado y el presente de la narración coinciden. Cabría la posibilidad de que, de la misma forma que la búsqueda de Beatriz comienza una y otra vez, el relato se repitiera nuevamente, y el narrador-personaje volviera a buscar los principios (Adriana, el perro tigre), y luego nos contara su encuentro con Enrique, etc. No obstante, el narrador-personaje realiza los últimos trazos de este círculo para cerrarlo definitivamente:

No es el principio lo que importa, de la misma manera que no cuentan las palabras. Adriana, la muerte de mi madre, el perro tigre, un padre que desaparece y es sustituido por un extraño, Enrique y Marcos, la señora Rosalinda, la muchacha que busca a alguien que quiere tener siempre a su lado, el cuaderno del señor Villaranda, las canciones y los vestidos de Pixie, el maniquí de Tula, Daniel y la estrella de David, la zapatilla de la Cenicienta, el falso retrato de Beatrice en el departamento de la otra Beatriz. Todo eso es como decir buenos días, cómo estás, qué frío hace. Lo

33. Debemos hacer notar que, al narrar otra vez el anuncio de la muerte de Beatriz, lo que se cierra es el ciclo del relato que da cuenta del estado en que vemos al narrador-personaje al comenzar: abatido, anulado. Pero el proceso transformador al que sirve tal relato aún no concluye.

que importan son las consecuencias de todas estas cosas, de las palabras y las personas, los finales. (p. 184)

Al iniciar su relato, cuando se encontraba perdido en medio de la nada, tenía la necesidad imperiosa de explicarse su situación, de entender el cómo y el por qué no era nadie, y el espejo no le devolvía ninguna imagen. Esto lo llevó a narrar, a indagar, las causas primeras de tal circunstancia. Ahora, en cambio, esos principios han dejado de importarle, pues al narrarlos de alguna manera fueron exorcizados los demonios que desde su pasado lo atormentaban. El narrador-personaje, mediante su relato, logró por fin hacer suya su propia historia, buen o mala, incorporándola a su existencia y llenando así parte del vacío que lo anulaba.

Al iniciar su relato, la conciencia del narrador-personaje parecía caminar dando tumbos en medio de la bruma de sus tribulaciones; por ejemplo, no atinaba a establecer cuál de los principios era el que explicaba su presente, como un borracho que no encuentra la llave para entrar a su casa y prueba una y otra y otra. Ahora, en cambio, una certeza se abre paso en su conciencia, otorgándole una seguridad que antes no tenía: lo que importan son las consecuencias, no los principios. Llegó el momento de sacar a la luz eso que ha venido gestándose en su interior gracias al relato pormenorizado de sus experiencias. Las palabras no eran lo importante, sino lo que de ellas se deriva. Detrás del relato de la búsqueda de Beatriz había otra búsqueda, soterrada, apenas intuida, y que al llegar a este punto por fin logra emerger para ubicarse en primer plano. Esta nueva búsqueda aún no se ha completado; hacerla consciente apenas es el principio, o mejor dicho, es el final de su periplo narrativo.

El narrador-personaje por fin descubre que ha jugado un papel en esta especie de juego sin fin que no hace más que terminar para volver a empezar:

Íntimamente conozco el eterno recomenzar de todas las cosas. La gran penitencia me lleva al infinito volver. Nada es presente: mañana es igual a

ayer, todo vuelve a comenzar. [...] He tratado de saber el principio de esta historia y he sentido miedo porque uno no sabe dónde empieza algo que va a pasar y que exige un final. Todos estos principios pueden ser ciertos, verdaderos. Pero también inventados, impuestos por propia voluntad para señalarlos, indeleblemente, como causas de todo lo que ha sucedido. Así que esto puede, debe, tiene que terminar así: me he quemado un dedo y a aceptar que mi papel ha concluido y de que nada tengo que hacer aquí. (p. 185)

A diferencia de Marcos y Enrique, para quienes la búsqueda de Beatriz no es sino un eterno recomenzar, donde los papeles sólo se heredan y nada cambia, para el narrador-personaje, a la luz de su nueva conciencia, esta historia debe terminar de alguna manera. Su afán por encontrar el principio sólo anunciaba la necesidad, la obligación de llegar a un final.

Aquella extraña manía de *mentir*, de dar una versión para luego descartarla por otra del todo distinta, tiene ya una explicación; el final de la historia nada más podía ser uno, y aunque oculto, ya estaba dado desde que dio inicio el relato; sólo restaba encontrar los principios que desembocarían en él. En tanto narrador-personaje, nuestro personaje construyó su historia, como diría Genette, bajo el régimen de la determinación retrógrada. La validez de uno u otro principio estaba en función de su eficacia para llevar la historia hacia un final inamovible.

La quemadura en el dedo es una especie de llamado de la realidad que lo obliga a darse cuenta de que ese final tan buscado se encuentra aquí. Esa simple quemadura parece tener la facultad de reintegrar ese yo disperso para enfocar su conciencia en una nueva dirección: su papel ha concluido y debe retirarse de este juego para dejar su lugar a alguien más. Ahora debe ver por sí mismo, debe buscar lo que a él le convenga, y no lo que sirva a propósitos ajenos, como lo venía haciendo en buena medida. Debe obedecer a su propia voluntad y no a la de los otros.

Me levanto. No sé si he dormido profundamente o si he estado delirando, si he pasado horas sonámbulo o si he vivido una noche interminable obedeciendo el mandato de obligar a que nazca Beatriz. Todo termina con un dedo quemado, con un ámpula que crece, con un pedazo de piel que se pierde, que ya no se recupera. (p. 185)

En oposición a esta nueva realidad que se objetiva a través del dolor (la quemadura), la búsqueda de Beatriz adquiere un carácter onírico, delirante. El narrador-personaje se levanta, es decir, despierta, para darse cuenta de que el mandato ha concluido, y con su fracaso en la búsqueda de Beatriz algo ha perdido; en esas andanzas algo de él ha quedado en prenda y no le será posible recuperarlo. El fracaso, pues, ha tenido un costo para él, pues también esperaba, como los otros, obtener la perfección prometida, la felicidad eterna, lo absoluto; y descubrir que no es así, que su condición sigue siendo la de un simple mortal que puede ser herido por una débil llama, tiene que ser un golpe directo a ese yo tan frágil del narrador-personaje.

El narrador-personaje, definitivamente, ha sido relevado de sus funciones como elegido:

Ya no tienes derecho; a otro le toca el honor de buscar a Beatriz, la obligación de buscarla. Tú ya no eres el elegido. No supiste verla y siempre perdiste su camino. Estuvo aquí y en todas partes donde la buscaste. [...] Un solo consejo: otorga el honor de buscarla, de buscarnos, a otro, a otro que sepa lo que es encontrar. (pp. 185-186)

El narrador-personaje, como ya se dijo, no fue capaz de cumplir su cometido, y eso lo descalifica para continuar siendo el elegido. Beatriz, le dicen (lo sabe), siempre estuvo ahí, girando a su alrededor, llamándolo, esperándolo, mas no supo verla. Sus ojos siempre buscaron a una mujer real, de carne y hueso; el amor que despertó en él necesitaba a una Beatriz finita, palpable. Su

principal falla, desde el punto de vista del mandato que se le impuso, fue no darse cuenta de que la Beatriz que los demás buscaban era la otra, la divina, la que no tiene edad. Beatriz vino a sustituir a Adriana, pero el narrador-personaje no se dio cuenta que lo que él mismo buscaba en Adriana era exactamente lo que los demás perseguían en Beatriz, y que a él le correspondía alcanzar: el paraíso perdido.

Pero su tarea aún no concluye: como un jugador que ha gastado todas sus fichas, debe ceder su lugar a alguien más, alguien que tenga los recursos para lograr lo que él no pudo.

El fracaso del narrador-personaje se ha extendido a todas sus encomiendas, pues el cuaderno del señor Villaranda acusa la misma falla:

Sobre el escritorio, en la última página del cuaderno del señor Villaranda encuentro unos versos: “O tal vez no sepamos nada, no inventemos nada, tal vez no sepamos con exactitud si fuimos palpados por una vida que no acertamos a conocer, y que tal vez, quién sabe, fuimos por un instante aquellos dos que reinaron y vivieron muy felices según terminaba el libro de cuentos.” Luego, con una tinta de otro color, un mensaje en el que se me advierte que debo abandonar el departamento. No me causa ninguna sorpresa. Es lógico, es natural. Ya no tengo nada que hacer aquí. (p. 186)

Sabemos que en el cuaderno se encontraba cifrada la esencia de Beatriz, que desentrañando los misterios de uno podía accederse a la otra. La cita anterior revela, por una parte, que, acaso sin darse cuenta, el narrador-personaje, en su papel de elegido, alcanzó por un instante aquella comunión que deseaba con tanto fervor: estar al lado de Beatriz, pero no de la forma en que él lo imaginaba o en que los otros lo necesitaban, sino de un modo más sutil. Fue, quizás, una especie de milagro secreto: recibió el toque divino de Beatriz sin saberlo, a través de la narración de esta historia. Ella fue el motor que lo animaba a seguir contando, y en ese trance, su presencia le permitió

al narrador-personaje catalizar la transformación de su yo disperso. Pero el beneficio último es sólo suyo; no tiene nada que compartir con el resto, y por eso se le advierte que tiene que abandonar su sitio como elegido.

Por otra parte, si el cuaderno es una suerte de evangelio en el que ya está escrito de antemano lo que habrá de suceder, estas últimas frases revelan que el fracaso del elegido (el narrador-personaje o cualquier otro) es no sólo inevitable, sino esperado. Se trata de un juego eterno destinado a no terminar jamás. Siempre habrá un nuevo elegido y siempre habrá de fracasar para comenzar otra vez. Es posible que en esa búsqueda interminable los Enriques y los Marcos encuentren su cuota de absoluto, pues permanecer en ese círculo donde principio y fin se encuentran unidos, los mantiene, de alguna manera, fuera del tiempo. Marcos y Enrique, nos dice el narrador-personaje, en algún momento fueron los elegidos, y como tales fracasaron también, pero ellos no fueron expulsados del juego; estuvieron ahí para el narrador-personaje y estarán también para recibir al nuevo elegido. Como Tántalo, están condenados a estirar la mano una y otra vez hacia el fruto deseado sin poder alcanzarlo.

En lo que respecta al narrador-personaje, actuó de buena fe o con excesivo candor. Atendió al llamado y se condujo según le fue indicado, asumiendo por completo el papel que le endilgaron. Le aseguraron que podría obtener un bien celestial, cuyo efecto sobre su persona sería el de elevarlo por encima de la podredumbre del mundo. Su candidez, aunada a sus propias necesidades, lo hicieron creer que era posible; se dedicó a perseguir el absoluto encarnado en Beatriz, una esencia divina que por definición se encuentra fuera de los límites de lo humano. Su pecado fue pretender posar sus manos mortales en un ser sagrado, y este sacrilegio conlleva un castigo. Se dejó tentar por la serpiente que le ofrecía ser semejante a los dioses. Como Fausto, vendió su alma al diablo para tener acceso a bienes que de suyo están prohibidos al ser humano; y como él, se hizo acreedor a una condena:

Me veo en el espejo y no me reconozco. Soy, definitivamente, otro que no tiene la esperanza de volver a la casa familiar, a dormir ahí tranquilo, bajo la protección de los hermanos. Esa casa, esa familia están definitivamente perdidas para mí. Y Adriana, y Adriana, y Adriana con su vestido azul y su letargo en la selva encantada. Ya no podré transitar por los caminos inexplorados de la selva ni limpiarme el cuerpo en el mar que combate con el viento. (pp. 186-187)

Para alcanzar aquello que se encontraba más allá de sus facultades, Fausto se desprendió de su propia humanidad, de su alma; el narrador-personaje, con sus vanas pretensiones hizo otro tanto. Ya no es capaz de reconocerse en el espejo; lo poco que quedaba de él se fue quedando en el trayecto de su búsqueda; fue devorado por los otros, quienes, en una suerte de vampirismo, se alimentaron con su espíritu para mantener viva la llama de Beatriz.

Por otra parte, él mismo fue alejando de sí los lugares y las personas que le habrían podido ayudar a reconstituirse cobijándolo nuevamente. Paradójicamente, ahora que su familia dejó de representar ese infierno del que con tanta premura quiso alejarse, ahora que aparece ante sus ojos como un oasis en medio de los páramos que ha venido recorriendo, él ya es incapaz de recurrir a ellos. Esta ruta de la desesperanza lo transformó en algo ajeno, definitivamente ajeno, a los afectos familiares. Al tender sus brazos hacia las alturas donde habita Beatriz, rompió los vínculos que lo ataban a su pasado. Eso era, quizá, parte del trato. Pero acaso esto que se nos presenta como una pérdida, como un doloroso pago, al final sea el peaje para transitar por una ruta menos árida.

Sin embargo, lo que percibe el narrador-personaje en este momento es que fue utilizado, y que ahora que ya no les resulta necesario lo desechan sin más. Ahora que ya lo ha perdido todo —familia, escuela—, ahora que ya no hay manera de volver atrás, lo condenan a una nueva orfandad sin retribuirle con nada las penurias sufridas:

¿Qué fácil es decir eso, verdad? Beatriz se murió, y ya. Te dan las gracias por tu colaboración, por haber representado excelentemente tu papel y ya. Una sonrisa, una palmadita en el hombro y una precisa patada como despedida: fuera del escenario. [...] ¿Y estos días, qué pasa con estos días, qué se hace con ellos? ¿Y ahora qué? ¿Y yo qué? Fuera, a otro lado. No hay pasaje de regreso a Veracruz y estoy expulsado —sí, borrado, tachado— de la Facultad. (p. 187)

En el espíritu del narrador-personaje comienza a fraguarse una rebelión. El sentimiento de pérdida, de abatimiento, que experimentó tras negársele el derecho a seguir buscando a Beatriz, se transforma ahora en rencor. Descubre que ninguna de las promesas fueron cumplidas y, por lo tanto, esa larga caminata por la oscuridad intentando llegar a la luz de Beatriz fue tiempo perdido:

Sube, sube dentro del pecho. Este rencor, este odio. Durante este interminable sueño hubiera podido hacer muchas cosas. Todo sería distinto. Podría decirme, orgulloso: “Vas bien, sigue, así es.” No correría el riesgo de tener que salvarme. Todo en orden, en su sitio. Ese soy yo, podría decirme mirándome en el espejo, reconociéndome. Podría decir mi nombre sin sentir este miedo, esta vergüenza, este odio. Pero ya es tarde. Beatriz, Beatriz. (pp. 187-188)

Pero más allá del tiempo, la pérdida se extiende a todo su ser; la entrega total a esta persecución sin un fin posible lo ha despojado de su propia imagen. Esa perfección, ese absoluto que parecía estar al alcance de su mano se desvaneció sin dejar nada en su lugar. O sí: aquél carácter suyo, abúlico, sumiso, indolente, ahora se revuelve. Se agita azuzado por el odio, pero este sentimiento, a diferencia de los otros que le fueron inducidos (la esperanza, el amor), es real; nace del sentirse víctima de una farsa, de un juego cuyas

verdaderas reglas le fueron reveladas sólo hasta el final, cuando ya había perdido todas sus apuestas. No obstante, de su odio surge una lucidez que antes no poseía; y como si ya barruntara que, pese a todo, aún le queda una última carta por jugar, sus sobresaltos se acompañan, su espíritu se enfría y se prepara, ahora sí, para jugar su propia mano:

De repente, todo cesa. Así como ciertos enfermos dejan de sentir, inexplicablemente, el dolor, ahora me siento tranquilo. Ya no me preocupa lo que he hecho y, sobre todo, no me atormenta lo que he dejado de hacer. Al odio sigue una lucidez que nunca había tenido. El corazón disminuye su furioso golpeteo. Respiro hondo, más hondo, hacia adentro, todo el aire. Enciendo un cigarro y el humo sale suave, lentamente, en línea recta. Sonrío. (p. 188)

El narrador-personaje ahora lo observa todo con una calma que lo coloca por encima del mundo que momentos antes lo avasallaba. Lo que se hizo y lo que se dejó de hacer ya no importan, porque ahora lo único que pesa es lo que está por venir, las consecuencias de todo esto. La misma ciudad, que con la ausencia de Beatriz era un infierno, ahora carece por completo de sentido.

No me pregunto si esta ciudad me pertenece o me es ajena. De acuerdo: aquí están los edificios de departamentos, el jardín, la fuente con el surtidor, las flores, los automóviles. No me importa que no consiga embellecerla a pesar de todo lo que inventan para disimular —por lo menos— su fealdad. Creo que, después de todo, es una ciudad como cualquiera, en la que da lo mismo vivir. Porque no se puede vivir, en verdad, en ninguna. (pp. 188-189)

Lo mismo le ocurre en la Facultad:

Observo las paredes, las puertas, los corredores, las escaleras y me siento como un simple y sencillo visitante, un turista que ha tenido la ocurrencia de conocer este lugar en vez de estar sentado, cómodamente, en un bar tomando un aperitivo. Ya no me intranquiliza el pensar que debería estar aquí, atento a las palabras sabias de los maestros, aprendiendo cómo debe hacerse la justicia, entre otras cosas más o menos importantes. El corazón late acompasado, rítmico, silencioso. No tengo remordimientos y trato de admitir que no soy culpable. Mi lugar no era éste, me digo, convencido. No sé todavía cuál es el sitio que me corresponde, el lugar en el que debo estar. Pero desde luego no es éste. (p. 189)

La carga de los sentimientos poco a poco se desplaza, y aquello que tenía un carácter persecutorio o que le provocaba sentimientos de culpa (la ciudad, la escuela), pierde esa carga negativa. Aún no sabe quién es, dónde debe estar, pero por lo menos ahora sabe quién no puede ser y a qué lugares no pertenece.

IV.4 EL NUEVO ELEGIDO

El narrador-personaje, pues, ha dejado de ser el elegido, y cae en la cuenta de que debe buscar a otra persona para que ocupe su lugar, pero no porque tenga la esperanza de que alguien más llegue a la meta anhelada, sino porque

no sólo yo tengo que pagar las consecuencias, [...] debo encontrar a un nuevo elegido que comparta conmigo la humillación, la vergüenza, el engaño, esta broma pesada, este presentimiento de que tendré que morir porque no es posible estar vivo. [...] He sido fiel y obediente —me repito— y lo único que he conseguido es sentirme mal, contaminado, sin posible absolución porque he pecado contra el Espíritu.

Esta necesidad imperiosa de alcanzar lo absoluto se dispersa por una suerte de contagio y es, en efecto, una especie de enfermedad; es un mal que agota, que humilla y avergüenza; que hace palpable la propia muerte. Uno de los efectos de esta enfermedad es la necesidad de transmitir el virus a algún otro, como si el contagiarla pudiera paliar sus efectos. Es una especie de venganza que nace del darse cuenta de que nada de lo prometido era de veras asequible.

Enrique transmitió el mal disfrazado de bien al narrador-personaje, y ahora que éste ha llegado con su relato al punto en que la lucidez ha vuelto a su consciencia, descubre que el papel de elegido, de recién contagiado, carece de toda dignidad. Se le hizo pensar que se trataba de un privilegio, pero lo único que le ha acarreado son decepciones, riesgos y el verse reducido a mero instrumento de los otros. Si el narrador-personaje pretendía encontrar a Beatriz para recuperar el cielo perdido, no ha hecho sino hundirse en profundidades más oscuras todavía. Los otros se aprovecharon de su estado de indefensión para embaucarlo; lo forzaron a arrodillarse ante Beatriz para subirse sobre él en un intento para estar más cerca de ella. Su papel era el de Prometeo: debía traer el fuego de Beatriz con el que otros habrían de iluminarse, y sólo él recibiría el eterno castigo de ver devoradas sus entrañas día tras día; ese yo de por sí tan maltratado sólo se reconstituiría para ser deshecho otra vez.

La próxima víctima, Esteban, fue anunciada desde hace tiempo, pero el ciclo del narrador-personaje recién culmina, de manera que sólo ahora es factible tender la trampa para el nuevo elegido:

La presa está cerca: siento ya su olor. [...] La presa baja las escaleras rodeado de sus vasallos y me mira, sonrío, me hace una seña. [La presa] habla en voz alta pero estoy seguro de que se siente mal, que le intimida el que yo esté aquí, observándolo, escuchándolo. Creo que se imagina que algo le va a pasar. (p. 189)

El narrador-personaje conoce bien el nuevo papel que está jugando; ya no es la presa, sino el cazador, y con la parsimonia de quien sabe bien lo que habrá de ocurrir, como un artífice de la fatalidad, comienza a cerrar la trampa en torno a Esteban. Ahora es Esteban el que tiene miedo, el inseguro, el que se siente observado, el que apenas barrunta lo que está por sucederle, su próxima caída.

Pienso que algún día tratará de saber en qué momento principió su papel en esta historia. No me produce lastima verlo tan indefenso. Simplemente yo no me puedo quedar así y alguien más tiene que pagar las consecuencias. Si acepta, si consigo morderlo, si cae en la trampa, si logro hacerle creer que él es el elegido, creo que podré salvarme. Que reviente, que se joda. Ya me tocó mi turno. Ahora él. (pp. 189-190)

El narrador-personaje cree que, como él, Esteban llegará al punto en que tendrá que volver sobre sus pasos para intentar comprender qué ocurrió; se verá atribulado, abatido, desintegrado. Pero eso no importa; lo único que le interesa al narrador-personaje es salvarse, escapar de esta trama siniestra. Para ello, es necesario que alguien ocupe su lugar, pues el único antídoto para esta enfermedad que ha venido padeciendo es contagiar a alguien más. El eterno ciclo del que formó parte, cuyo centro es Beatriz, está más allá de los individuos que llegan a ocupar lugares predeterminados; esta rueda que gira sin descanso es indestructible y no puede hacerse nada para detenerla; sólo es posible escapar de ella dejando a alguien en el lugar que habrá de quedar vacío. Acaso los que lo precedieron no se enfrentaron a este predicamento, pues dadas las duras pruebas que deben enfrentarse, es muy probable que no hayan sobrevivido. En cambio, el narrador-personaje, gracias a su recorrido verbal, ha logrado llegar al final con una consciencia nueva, con una lucidez que le permite medir sus movimientos y envolver con engaños al cordero que será inmolado en los altares de Beatriz.

Esteban se acerca, saluda al narrador-personaje con efusión; él lo retiene, cerrando la trampa en torno suyo, le pide que lo acompañe a caminar. Esteban está feliz de poder caminar a su lado. “Me rechinan los dientes y te conduzco al sitio sagrado sin que te des cuenta” (p. 191). Lleva a Esteban a la Catedral, lo obliga, pese a su resistencia, a entrar en ella. “La voz de Beatriz suena dulce, perfecta en las naves de la Catedral. Nos sentamos” (p. 191). Ahora es el momento.

—Escucha, Esteban: esa es la voz de Beatriz. Ella misma me lo dijo cuando estuvimos en el bar. Está cantando para ti. Debo confiarte la gran misión: tienes que buscarla. Has sido designado el elegido. Yo ya no puedo hacerlo porque ando perdido entre demasiados amores. Obedece. Arrodíllate. (p. 191)

Le da la fotografía de Beatriz a Esteban; él “no deja de acariciarla, de pasar sus dedos por las arrugas, los finos surcos, el cuello largo, el cabello” (p. 191). El narrador-personaje se dice que no debe soltarlo, no debe escapar. “Búscala, encuéntrala. Ella te espera, te necesita, te quiere” (p. 192). El narrador-personaje hace que Esteban repita el nombre de Beatriz, y éste lo grita con alegría. Pregunta qué debe hacer ahora. El narrador-personaje sonrío:

—Buscarla. Yo te daré todas las pistas, los sitios, las personas que te conducirán a su encuentro. Tienes que encontrarla a fin de que no fallen los experimentos del señor Villaranda y de que nosotros podamos contemplarla. Mañana te trasladarás al departamento que yo tenía. Dejarás la Facultad. Tendrás que descifrar todo lo que está escrito en un cuaderno. Estaremos en contacto para que nada falle. (pp. 192-193)

Como en una liturgia de todos conocida, el narrador-personaje repite uno a uno cada paso de la iniciación del nuevo elegido. Llevarlo a la Catedral, asistir al nacimiento de Beatriz, hacerlo escuchar su voz angelical, obligarlo

a decir su nombre, entregarle el retrato, encomendarle la tarea de descifrar el cuaderno del señor Villaranda, cederle el departamento. Ya lo decíamos antes, el narrador-personaje no puede dejar el juego si no es respetando sus reglas, como si no le fuera posible cortar de tajo, como una forma de no dejar tras de sí ningún cabo suelto que pudiera forzarlo a volver a caer. Conforme va elaborando los elementos del rito se desprende de cada uno de los grilletos que lo atenazaban, transfiriéndolos a Esteban.

Salen de la Catedral y van al bar donde canta Pixie. Se encuentran a Marcos y Enrique. El narrador-personaje le anuncia a Esteban que Beatriz lo espera en el café, donde un mesero le dará una zapatilla de cristal como prueba irrefutable de que él es el nuevo elegido.

Esteban, de pronto, se levanta y anuncia con una voz que se parece a la mía:

—Tengo que irme. Tengo que estar en el café. Tengo que encontrarla.

Sale corriendo, casi corriendo. Lleva el retrato de Beatriz en las manos y debe caminar tambaleándose. Una cierta claridad insospechada presidirá sus pasos. Es de noche. Alguien le gritará algo y él tendrá que esconderse detrás de los árboles, ensuciarse en el lodo del parque. Pero Esteban no verá nada, no escuchará nada. (pp. 193-194)

El narrador-personaje piensa en Esteban, lo imagina recorriendo los caminos que él mismo recorrió, “hasta el día en que le anuncie que Beatriz ha muerto y comprenda que ya no me parezco a él” (p. 194). Pixie se acerca al narrador-personaje y le susurra:

—No comprendes, tonto, no te das cuenta. Aquí estoy, perseguida. Aquí estoy y no me has reconocido. Te voy a cantar algo que te recuerde y al mismo tiempo te haga olvidar, que te obligue al reconocimiento —y canta, llorando *You must remember this*. (p. 194)

Como si no quisiera dejarlo escapar, como si la misma Beatriz (en su personificación de Pixie) siguiera necesítándolo, le reitera que está ahí, a su alcance y que simplemente él no ha sabido reconocerla. Sin embargo, el narrador-personaje no reacciona ante esto, y afirma: “Todo está terminado. Me siento bien, tranquilo. Puedo decirme, ridículamente, que estoy curado” (p. 195). Así, aun cuando lo asalta una última duda y se pregunta si acaso Beatriz no estará, en verdad, donde le han asegurado que puede hallarla, el narrador-personaje dedica un último pensamiento a Esteban, quien en ese momento “tendrá la zapatilla de cristal en las manos y Daniel le ofrecerá un trago [...] estará escondido con las putas, linterneado” (p. 195).

Pero eso ya no importa, el juego ha terminado:

Sonrió.

Amén. (p. 195)

Podría afirmarse (como lo hace Luis Arturo Ramos [1990]), que el narrador-personaje es un eslabón como cualquier otro en la cadena ritual centrada en la búsqueda de Beatriz; que la lucidez que adquiere hacia el final le permite darse cuenta del papel que ha venido jugando, el de “elegido”, y que debido a ello lo abandona para asumir, junto con Marcos y Enrique, el de “acólito”, cuya tarea será la de atraer nuevas víctimas para asegurar la continuidad de un rito que se agota en sí mismo. Mi lectura es distinta, y la diferencia se basa en el “doble” recorrido que lleva a cabo el narrador-personaje.

Como lo planteo en el apartado V del Marco teórico, por un lado está la sucesión de hechos vividos efectivamente por el narrador-personaje, desde su infancia hasta el momento en que, al principio de *La obediencia nocturna*, nos habla de la muerte de Beatriz y del estado de ánimo depresivo en que esto lo tiene sumido. En este punto, el narrador-personaje da comienzo al relato de su propia historia. Así, tenemos por una parte el recorrido *vivido* y por otra el recorrido *narrado*. Del primero no podemos decir nada con cer-

teza, sólo sabemos cuáles fueron sus consecuencias (el abatimiento en que se encuentra del narrador-personaje en las primeras páginas de la novela). En ese momento, su papel como elegido ya está prácticamente clausurado, pues el anuncio de la muerte de Beatriz no es sino la confirmación del fracaso de su búsqueda. No obstante, aquí no hay lucidez alguna, ni un mayor grado de consciencia (que resultan, nos dice Ramos, de la pérdida de su rol de elegido). Es decir, que el haber completado el ciclo del ritual de la búsqueda³⁴ no produce ningún efecto en este sentido; lo que sí hace el narrador-personaje es volver sobre sí mismo, en un acto reflexivo que es, a fin de cuentas, el que hace distinta su experiencia.

La necesidad de entender su propia situación que surge en el narrador-personaje y lo lleva a buscar el origen de su historia, genera un proceso de autoconocimiento que no parece haberle ocurrido ni a Marcos ni a Enrique. Este recorrido narrativo singular es el que desembocará, ahora sí, en la toma de consciencia, en la lucidez, en una voluntad propia. En la construcción de su propio relato, la exigencia de buscar a Beatriz se sustituye por la necesidad de entenderse, y parte de dicho entendimiento llega, en efecto, cuando el narrador-personaje corrobora que para él Beatriz ha muerto, hacia el final de la historia. Así, su narración y los hechos narrados parecen llegar a un punto idéntico, pero son dos personas distintas de las que estamos hablando. El narrador-personaje ya no es el mismo que al principio. Su nueva forma de ser se ve reflejada en el ímpetu, en la decisión que manifiesta, opuesta del todo a la indolencia que mostraba antes de iniciar el recuento de su historia.

Su actitud al buscar una nueva víctima tampoco es la de sus predecesores. En ellos había una cierta tranquilidad, la de quienes saben lo que deben hacer desde tiempo atrás; siguen una serie de pasos establecidos de antemano, como si oficiaran una ceremonia milenaria; todo está perfectamen-

34. El fracaso marca el fin de cada ciclo ritual, en tanto que su continuidad depende, precisamente, de la incapacidad de cada nuevo elegido para alcanzar su objetivo.

te trazado para “capturar” y retener al narrador-personaje. No muestran ningún tipo de animosidad hacia él como individuo, nada que revele que el hecho de “contagiarlo” les resulte satisfactorio en sí mismo. En cambio, para el narrador-personaje la búsqueda del nuevo elegido (Esteban) tiene todos los visos de un desquite, de una venganza; no pretende atraer una víctima para procurar la permanencia del ritual, sino para que alguien más sufra lo que él sufrió. El narrador-personaje no ve en Esteban a su sucesor; no espera (como lo esperaban Marcos y Enrique respecto a él) que encuentre a Beatriz o que descifre el cuaderno de Villaranda. Embaucar a Esteban es, por una parte, una forma de dejar asentada la fuerza de su propia voluntad, al imponérsela a alguien más; por otra, al hacerlo con un fin distinto al de los propósitos de Marcos y Enrique, se deslinda de estos marcando una distancia entre él y los otros.

Tales son las consecuencias (tan caras al narrador-personaje) que se desprenden del acto de narrar su historia. El relato de la búsqueda de Beatriz fue en realidad una búsqueda de sí mismo. Construir la trama de su vida fue construir su propia individualidad, recortar su perfil entre la maraña de personajes que cruzaron por su relato. A través de sus palabras le fue posible recuperar la realidad, la noción de ser que había perdido. Así lo testimonia la nueva postura que asume ante el mundo y ante los demás.

Si formar parte del ritual que presiden Marcos y Enrique le permitía al narrador-personaje reconocerse “como real, es decir, como «verdaderamente él mismo»” a cambio de aceptar, paradójicamente, dejar de serlo (Eliade, 1998: 40), ahora, gracias a la integración de su propio yo operada en el acto de narrar, está en condiciones de renunciar, sin pérdida, al nuevo papel que se le ofrece, el de “acólito”, el de guardián del rito junto a sus predecesores. La máscara ya no hace falta, pues comienza a delinearse un rostro. Siguiendo a Eliade, podemos afirmar que el narrador-personaje rompe con el círculo del eterno retorno (donde no hay individuos, sino cuerpos y mentes investidos con ropajes ajenos), para dar lugar al trayecto lineal de su propia historia

(donde el sujeto adquiere un valor en sí mismo, como actor de su drama personal, irrepetible).

Por otra parte, del “me da lo mismo” inicial al “sonrío” con que cierra su relato, podemos observar una transformación en el narrador-personaje en el sentido señalado por Foucault (1990), con la cual alcanza “cierto estado de felicidad” (p. 48). Esa última sonrisa es un acto de liberación, es la marca de la ruptura que ya señalábamos en el párrafo anterior. Nada sabemos del rumbo que habrá de tomar el narrador-personaje al dejar atrás ese mundo dominado por la figura de Beatriz; ni siquiera hay atisbos de que las sombras que lo han acompañado durante toda su vida vayan a desaparecer. Sin embargo, durante ese mínimo instante en que sonrío, parece rozar el absoluto.



BIBLIOGRAFÍA

- Berger, P. *El dosel sagrado. Elementos para una sociología de la religión*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- Brugger, W. *Diccionario de filosofía*. México: Herder, 1983.
- Cuesta Abad, J. M. *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)*. Madrid: Visor, 1991.
- Domínguez Michael, C. "La Rueda de Onfalia de Juan Vicente Melo". *Vuelta*, No. 245, abril, 1997: 35-36.
- Ducrot, O. & Todorov, T. *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1997.
- Eliade, M. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza/Emecé, 1998.
- Eliade, M. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 1989.
- Filinich, M. I. *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México/Puebla: Plaza y Valdés/Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Iberoamericana, 1997.
- Foucault, M. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós Ibérica/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.
- García Ponce, J. "Dos imágenes de Melo". *La palabra y el hombre*, No. 99, octubre-diciembre, 1996.
- Jung, C. G. *Aion, Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona: Paidós, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

- Jung, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Jung, C. G. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Melo, J. V. *Autobiografía*. México: Empresas Editoriales, 1966.
- Melo, J. V. *La obediencia nocturna*. México: Era, 1969.
- Melo, J. V. “Albatros oxidados”. *La Jornada semanal*, No. 272, 28 de agosto, 1994: 28-30.
- Melo, J. V. “En el banquillo de los acusados”. *Texto Crítico*, No. 29, mayo-agosto, 1984.
- Patán, F. “Juan Vicente Melo”. *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. Xalapa: Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1998.
- Prada Oropeza, R. *Los sentidos del símbolo: ensayos de hermenéutica literaria*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990.
- Ramos, L. A. *Melomanías: La ritualización del universo [una lectura de la obra de Juan Vicente Melo]*. México: UNAM/INBA, 1990.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Autor, 2001. Recuperado de: <http://www.rae.es/rae.html>
- Ricoeur, P. *Sí mismo como otro*. México/Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Rosado, J. A. *En busca de lo absoluto (Argentina, Ernesto Sábato y El Túnel)*. México: UNAM, 2000.
- Salem, D. B. (Coord.). *Narratología y mundos de ficción*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Segovia, T. “‘La obediencia nocturna’ o el alcohol del diablo”. *Punto y aparte* [Suplemento del IX aniversario], 1 de octubre, 1987: pp. 3-7.
- Villar, G. “Recuerdos de Juan Vicente Melo”, prólogo a *La rueda de Onfalia*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2000.