

2000

De *Constancia* y otras novelas para vírgenes

Steven Boldy

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Boldy, Steven (Primavera 2000) "De *Constancia* y otras novelas para vírgenes," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 51, Article 2.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/2>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

DE CONSTANCIA Y OTRAS NOVELAS PARA VÍRGENES

Steven Boldy
Emmanuel College
University of Cambridge, England

Cuatro de las últimas ocho producciones literarias de Carlos Fuentes, entre ellas *Constancia y otras novelas para vírgenes*, de 1989, pertenecen a un género híbrido, a mitad de camino entre novela y cuento. Los cuentos de las primeras colecciones de Fuentes, *Los días enmascarados* (1954) y *Cantar de ciegos* (1964) son en sí autónomos y autosuficientes. A partir de *Agua quemada*, sin embargo, de 1981, con *Constancia*, con *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993), y *La frontera de cristal* (1995) los textos se configuran de otra manera. El subtítulo de *Agua quemada* es “cuarteto narrativo” así como el de *Constancia* podría ser “quinteto narrativo”. Los cuentos, o en el caso de *Constancia*, novelas cortas, forman una red a la vez minuciosamente simétrica y engañosamente inestable, falaz. En un laberinto de ecos sus páginas son recorridas por una sola virgen, o un clan entero de vírgenes, de palo, de porcelana, de carne y hueso, reflejadas en las parpadeantes luces de un semáforo, pariendo cada año un nuevo niño Jesús, en la forma de una vampiresa sevillana en Savannah, Georgia. Vírgenes, toreros, un bosque entero de cuates, gemelos, hermanos, de parentesco más que ambiguo, movedizo, reversible: de pronto San José y Jesús, de pronto Quetzalcoatl, Caín y Abel. Habitan espacios arquitectónicos complejos y alucinantes, entre Piranesi, las ciudades invisibles de Calvino, conventos subterráneos intermitentemente existentes, y cuartos del más acendrado art nouveau. La circulación y reciclaje del sentido entre las novelas reflejan la práctica de Sterne en *Tristram Shandy* descrita por Francisco de Goya: “escribe a base de digresión, negándole autoridad al centro, [...] rebelándose contra la tiranía de la forma”.¹

La materia prima de estas novelas es densamente cultural: los iconos y simulacros más evidentes y notorios del mundo hispano: español y mexicano. Comparte, por ejemplo, con *Jamón, jamón* de Bigas Luna el toro-anuncio del brandy Osborne, extrañamente fijo en una pantalla de televisión, y cierta pintura de Goya convertida en costumbre en una aldea andaluza: “los señores de su pueblo se divertían enterrando a los mozos del lugar hasta los muslos en arena y dándoles garrotes para combatirse hasta la muerte” (249). La vampiresa Constanica cruza el Atlántico para encontrarse con un marido cuyo nombre es el del puerto de mar donde arriba el ataúd de Drácula en la novela de Bram Stoker: *Whitby*. Un Goya sin cabeza en 1980 como una reescritura paródica de *La muerte de Artemio Cruz*. Esta estética, sin embargo, no libera el texto de una vena de misticismo, una clara fascinación con el misterio y el enigma. Comentó Fuentes: “Quien sabe si lo logré, pero en estas historias me propuse darle a la ficción el valor de hacer visible lo invisible, predecir la ausencia y apostar a que, en la novela, es más importante lo que se ignora que lo que se sabe.”²

Los textos de Fuentes siempre han tenido algún punto de inescrutabilidad. Las tres voces de Artemio Cruz sólo se unirán en el inefable momento de la muerte; es imposible prestarle una realidad coherente a personajes como Freddy Lambert de *Cambio de piel*. En *Constancia* hay datos fundamentales que o no se pueden saber o que son netamente contradictorios: ¿cuándo murió Constanica por primera vez? ¿quién es la madre de los Vélez? ¿son hermanos Dimas Palomero y Lala? ¿quién usurpó la identidad de Prisciliano Nieves? Los ángeles de la capilla donde reza el torero Rubén Romero antes de salir a morir (repitiendo inevitablemente “dejarme solo” (262)) en la plaza de Ronda son buenos representantes de la intrigante estética de la obra: “Pensó en todo esto, hincado ante una virgen ampona, color de rosa, con el niño en las rodillas, en la capilla de la plaza. Los ángeles en vuelo eran la verdadera corona de esta reina, pero su función desconcertó a Rubén Oliva: éstos eran ángeles con fumigadores, y en su rostro había una sonrisa burlona, casi una mueca, que los excluía de toda complicidad irónica, poniéndolos aparte de la figura ¿virginal? ¿materna?” (259).

Hay un segundo ángel, por otra parte, en esta obra tan temerosa de la tiranía del centro, que encarna una latencia y una nostalgia fundamentales: el origen, el paraíso, lo sagrado, el significado pleno, y la catastrófica expulsión de este espacio. En Sevilla el norteamericano Whitby Hull descubre que su mujer de siempre, con la que se casó en 1946, había muerto ametrallada en Cádiz en la Guerra Civil Española, y que en el libro de actas donde está inscrito su matrimonio han desaparecido los datos de Constanica: “Mi nombre, mis fechas, mi genealogía, aparecían ahora huérfanos, sin la compañía, ésa sí desde siempre capturada en la orfandad, de mi Constanica. Frente a mi columna escrita, había una columna vacía. [...] el original del archivo de Sevilla era *la nada*” (61). En el avión de vuelta, Hull lee el famoso

pasaje de Walter Benjamin sobre el “Angelus Novus” de Paul Klee:

Da la cara al pasado. Donde nosotros vemos una cadena de eventos, él contempla la catástrofe única que acumula ruina sobre ruina y luego las arroja a sus pies. El ángel quisiera permanecer, despertar a los muertos y devolverle la unidad a lo que ha sido roto. Pero una tormenta sopla desde el Paraíso; azota las alas del ángel con una violencia tal que ya no puede cerrar sus alas. La tormenta, irresistiblemente, lo arroja hacia el futuro al cual él le da la espalda, en tanto que las ruinas apiladas frente a él crecen hacia el cielo. La tormenta es lo que nosotros llamamos el progreso” (65-6).

Esta expulsión, la orfandad y el exilio subyacen en casi todos los cuentos. Benjamin murió en la frontera entre Francia y España huyendo del holocausto; Plotnikov el marido ruso de Constanca, muerto y presente en Savannah como vampiro, es exiliado de la Rusia comunista; cuando Hull vuelve a su casa, la encuentra ocupada por una familia de refugiados salvadoreños; el arquitecto Santiago Ferguson se siente exiliado en México de la Escocia de sus antepasados. Esta pérdida se asocia con la figura de Kafka, asumido mentalmente como hijo adoptivo por la yerma Constanca. Según ésta, si Kafka se hubiera encargado de los ferrocarriles españoles con su tío, “los trenes habrían llegado puntualmente pero sin pasajeros” (28); según un crítico mexicano si hubiera escrito en México a Kafka se le habría considerado escritor realista.

Si el ángel de Klee es expulsado, otros ángeles parecen anunciar el regreso: los de la fachada de la catedral de Wells en Inglaterra, donde es enterrado Santiago Ferguson. El avión otra vez sirve de intermediario y de eco burlón del trascendental retorno: “saboreamos [sendos Bloody Marys ...] para compensar la transitoriedad de este refugio por trece horas [...] el vientre materno de aluminio y hule espuma que nos conduce [...]” (350). La fiebre analógica del texto equipara la nave del gótico tardío inglés con la del Boing 747: “el doble ojal de piedra al fondo de la nave abre perspectivas comparables a las del interior de un avión pero, también, recuerda la cueva primigenia: dos ingresos al refugio —los motores del 747 no se dejan escuchar, más ruido hace un gato regalón— que nos protege; pero que, quizás, también, nos aprisiona” (350).

Los ángeles anuncian los dos polos del mundo de *Constanca*: la expulsión y el retorno al origen, al vientre, a la asfixiante comunidad cultural. Nos remiten a las palabras de Paz en “Hacia el poema”: “Damos vueltas y vueltas en el vientre animal, en el vientre mineral, en el vientre temporal. Encontrar la salida: el poema”.³ El poema, la novela, o el edificio ideales combinan el dentro y el afuera, la expulsión y la absorción:

“el lugar que nos salve ... del dilema que nos persigue desde que nacemos, expulsados del vientre que nos dio la vida, condenados al exilio que es

nuestro castigo .. pero también la condición de nuestra vida, ... adentro o afuera, ése es todo el problema, adentro vives, pero si no sales, mueres: afuera vives pero si no encuentras un refugio, mueres también. Sepultado adentro, desnudo afuera, condenado siempre, buscas tu lugar exacto, un afuera/adentro que te nutra” (301).

De aquí la importancia de la arquitectura en toda la obra de Fuentes: la construcción inclusiva de monasterio de El Escorial en *Terra Nostra*, y de la pirámide y el campo de concentración en *Cambio de piel*, la alucinante casa de *Cumpleaños* y la oposición entre espacios originales y espacios mediados palimpsesticos: el castillo de Capodimonte y la ciudad de Spalato en la misma novela, la casa de Claudia y la de Mito en *Zona sagrada*.

Afuera y adentro, parálisis y desenfreno, unidad y dispersión. La cambiante arquitectura y las ágiles perspectivas de las novelas de *Constancia* bloquean cualquier resolución final del dilema, que no sea una constante actividad: “El arte propone un enigma, pero la solución del enigma es otro enigma” (67). Las novelas son externas unas con respecto a otras, pero también se reflejan en abismo, *en abyme*, como Toño detrás de su cuate Bernardo en el espejo, como los sueños de Hull y la ciudad de Savannah, sus sueños que “se parecen como gemelos a la ciudad de Savannah, que es una ciudad dentro de otra, dentro de...” (15); como la casa de Rennie Mackintosh dentro de un museo dentro de un edificio de cemento. *Constancia*, en la primera novela, sueña que encarna a los personajes de todos los demás cuentos de la obra (35-6). Se consigue un efecto semejante cuando continente y contenido, actriz y papel, lectura y representación son barajados en el vídeo de Hull. La serie culmina en otra oposición explorada en *Constancia*: lo duradero y duro y lo instantáneo y movedizo:

Le doy la vida cada vez que aprieto el botón. Está muerta Vivian Leigh; Vivien Leigh vive. Muere y vive interpretando el papel de una mujer rusa del siglo pasado. La película es una ilustración de la novela. La novela vive cada vez que es leída. La novela tiene el pasado de sus lectores muertos, el presente de sus lectores vivos y el futuro de sus lectores por venir. Pero en la novela nadie interpreta el papel de Anna Karenina. Cuando muere Anna Karenina en la estación de Moscú no muere la actriz que la interpreta. La actriz muere después de la interpretación. La interpretación de la muerte sobrevive a la actriz. El hielo del cual habla el actor Plotnikov se convierte en el mármol del arquitecto Plotnikov. (47)

Aquí no hay dentro ni afuera, original y representación, sino anillo de Moebius, reproducción y vértigo.

La alternancia de lo interior y lo exterior a veces asume una simetría que es el signo del horror y de la muerte. *Constancia* huye del calor de Savannah dentro de la casa, Hull en el porche. En la casa del Plotnikov el marido muerto de *Constancia*, enfrente de la que comparte *Constancia* y su marido

vivo Hull, reina una siniestra simetría, un cuarto con todos los clichés de la cultura rusa se refleja en otro netamente español, con mantones de Manila, cuadros a lo Romero de Torres, de toreros y gitanos. Este cuarto en el sur de Estados Unidos tiene su copia aproximada en el de Sonsoles en México en “La desdichada”. En el cuarto ruso hay dos cuadros: “El primero reproducía una escena sumamente externa, una troika, una familia que sale de excursión [...] El otro cuadro, totalmente interno, era una recámara, apenas iluminada, una cama de agonía, donde yacía muerta una mujer joven” (51).

El arquitecto Ferguson anhela y detesta la simetría en igual medida: “Ferguson coqueteaba [...] con la visión, tentadora y abominable a la vez, de una perfecta simetría que sería tanto el origen como el destino del universo.” (336); “Un edificio me permite, simplemente recuperar la diferencia entre las cosas, apuntando hacia la simetría como la idea que contiene tanto similitud como diferencia.” (337). Implícito en su miedo y fascinación está su horror al *doppelgänger*, concebido cuando se dio cuenta, al visitar la casa de Mackintosh en Glasgow, que éste era su fantasma o doble o al revés, que su familia era la de Mackintosh, y él era responsable de ella. Como en un cuadro del pintor surrealista belga Paul Delvaux, la arquitectura se abre al exterior y una serie de figuras se repiten como un eco hasta el horizonte: “El primer grupo sólo ocultaba al segundo, pero ambos estaban relacionados, lejanos en el espacio, pero cercanos en el tiempo. Simétricos” (339). La ciudad de Savannah también exhibe esta simetría, asociada claramente con las visiones totalizadoras del racionalismo y con los pesadillescos laberintos borgianos: el laberinto prometido por Lönrot a Red Scarlach, y que consiste en una línea recta (la paradoja de Zenón), y las interminables galerías de la Biblioteca de Babel:

El misterio de Savannah, de este modo, es su transparente sencillez geométrica. Su laberinto es la línea recta. De esta claridad nace, sin embargo, la sensación más agobiante de pérdida. El orden es la antesala del horror y cuando mi esposa, española, revisa un viejo álbum de Goya y se detiene en el más célebre grabado de los *Caprichos*, yo no sé si debo perturbar su fascinación comentando:

—La razón que nunca duerme produce monstruos. (16)

Como en el cuento de Julio Cortázar, “El otro cielo”, donde el pasaje Güemes y la Gallerie Vivienne sirven de espacio ambiguo e intermedio para pasar entre París y Buenos Aires, aquí también los pasillos y atrios conjugan interior y exterior. Hull encuentra a Plotnikov en un *shopping mall*, que es “un falso interior (y también un falso exterior); es una calle de vidrio” (31). El patio de la casa en “La desdichada” es “esa gracia mediadora entre el ruido de la calle y el abandono del apartamento” (87). Vincula lo privado con lo público, el bullicio del discurso social y el silencio del individuo.

Hablando de casa de Mackintosh, Ferguson describe “una secuencia espectacular de ausencias, un pasaje de ingreso blanquinegro, como la división ideal entre la luz y la sombra, la vida y la muerte, el afuera y el adentro” (299).

La comunicación entre cuentos, épocas, textos sugerida por estos pasajes se salva de la amenaza de la escueta geometría por su energía digresiva, salvaje, contaminadora. Se da en flujos líquidos, subterráneos: “la fuente del Neptuno, el manantial de donde corran las aguas invisibles de la Castellana” (183). Las calles y las aguas de Sevilla y del mundo ceden a una visión de un pan-erotismo fluido: “la ley del agua, universalmente comunicada, manantiales y arroyos y riachuelos [...] con el pozo más oscuro. [...] todas las recámaras del mundo comunicadas entre sí, sin una sola puerta cerrada, ningún candado o traba, ni un solo obstáculo para el deseo, el texto, la satisfacción de la cama” (228). Goya, hablando de la trinidad formada por él mismo, Pedro Romero y Elisia Rodríguez, desmiente la perfecta independencia del individuo: “Imaginad tres espacios [...] tres círculos perfectos que jamás debieron tocarse, tres orbes circulando cada uno en su trayectoria independiente[...] Quizás son así los mundos de los dioses. Los nuestros, por desgracia, son imperfectos. Las esferas se encuentran, se rechazan, se cruzan, se fecundan, rivalizan, se asesinan entre sí” (190-1). El flujo contamina, doble función de la luna, dueña de mareas y menstruaciones. El matador Rubén Oliva torea en la absoluta inmovilidad; en su traje de luces es un sol inmóvil, central, mientras su mujer menstrúa en la cocina y se corta el dedo, como tantas otras figuras, al abrir una lata. La luna parece traer el mar a Madrid en agosto: “Lo trafa impulsado por los imanes secretos de la luna, al amanecer de un lunes, convirtiendo a Madrid en playa estival de mareas y drenajes y menstruaciones cotidianas, cloaca y fuente lustral” (186).

En este flujo y multiplicación especular, la noción de originalidad pierde pie. La Desdichada es un maniquí que es a la vez la madre de Dios y un artefacto reproducido masivamente según una pauta racial europea para todo el mundo. La Virgen María da a luz no una sino muchas veces: “una concepción inmaculada la primera vez, corrupta y pecaminosa la segunda vez” (357). Varios personajes intentan imponer una perfección única al mundo, pero el mundo se les escapa: los habitantes subvierten las concepciones ideal del arquitecto de una casa, los lectores la perfección formal y unívoca de un poema, la trama edípica, la independencia del individuo; los campesinos de Morelos ocupan la casa de Nicolás Sarmiento e imponen su densa red de memorias y parentescos ahí donde se les había querido privar de pasado. Francisco de Goya, celoso y voyeur (“Espíaba a los amantes por la cerradura de sus cuadros” (227)) quiere fijar a Elisia Rodríguez para siempre en una tela: “De ahí no te mueves. Así eres y así serás eternamente.” Pero sabe que en cuanto otros vean el cuadro, “la sacarían de la prisión del cuadro y la

lanzarían a hacer de las suyas, acostándose con quien le viniere en gana, desmayándose *à son plaisir*, entre los brazos de éste y aquél” (202-3).

La culminación de la parálisis que Goya quiso imponerle a la “Privada” es el icono, la estatua. Ya desde *La muerte de Artemio Cruz* sabemos que “Entre la parálisis y el desenfreno está la línea de la vida.”⁴ En *Constancia* las vírgenes no se quedan en sus nichos sino que deambulan a través de los textos, persiguiendo a una larga serie de sanjosés y jesuses en múltiples metamorfosis que para Toño no es más que un surrealismo mexicano ya innato:

todas la bromas a que aquí hemos sometido al cristianismo, trastocando los sacrificios de carne y hostia, disfrazando a las rameras de diosas, moviéndonos a nuestras anchas entre el establo y el burdel, el origen y el calendario [...] jugando charadas con el más exquisito cadáver de todos [*cadavre exquis*], Nuestro Señor Jesucristo, en nuestras jaulas de cristal sangriento” (95).

El fantasma de Fuensanta pasó de *Cristóbal Nonato* a *Constancia*: “Nardo es tu cuerpo y su virtud es tanta/ que entre tus brazos beatíficos me duermo / como sobre los senos de una santa.”⁵ En “La Desdichada” Toño y Bernardo dejan a sus noviecitas santas en su provincia natal sin contar con la virgen santa de palo que encuentran en un escaparate en la calle defesina de Tacuba.

El paso entre lo inánime y lo animado se da frecuentemente en Fuentes: la tullida Amilamia en “La muñeca reina” y la grotesca muñeca en la que sus padres han querido plasmar su perdida niñez; la estatuilla de Chac Mool comprada con funestas y líquidas consecuencias en la Lagunilla; el Cristo que habla con Jaime Ceballos; la momia de retazos reales en *Terra Nostra*, etc. En “Viva mi fama” La Virgen con su corte de Santas Mártires arrebatada al niño negro de los brazos de la mujer cejuda, avatar de “la Privada”, que lo amamanta y lo convierte milagrosamente en blanco, y sube con él al anda que los lleva en procesión. En “Gente de razón” Cristo es un irreverente muchacho que se mofa de las santas mártires como Ágata y Lucía: “A veces porta panecillos, a veces campanillas, la muy simbólica: tilfn de tetas tostadas, ¿oyes? Y mira a la que sigue, Lucía ... preferiste quedarte ciega a ser fornicada, ¿no? pues ahora cómete tus ojos puestos como huevos fritos sobre tu plato” (316). Al final del cuento doña Heredad enseña al milagroso niño por las casas ricas de las Lomas de Chapultepec a cambio de “las sobras de un banquete, revoltijos de cerdo y langosta, tortillas secas o manojos de ensaladas desmayadas” (360). El niño dios en su canasta de mercado es un “muñeco de hulespuma con sus rizos dorados y sus ojos azules y su ropón blanco con filete dorado y sus dedos sangrantes, caridad, caridad para el niño.” (361) La lígnea inmovilidad de la Macarena ampona ante la cual reza Constancia se reproduce en las muertes repetidas que sufre ésta, o los desmayos eróticos de la “Privada” en el momento del orgasmo, y en la

somnolencia que la chiapaneca amante de Nicolás Sarmiento que se duerme en plena función y a la que hay que despertar a cubetazos de agua, momento en el que la empieza con bailes regionales. En “La desdichada” el maniquí que se anima como Santa María, Bloody Mary por los arañazos que inflige a Toño, al final de cuento, tras una noche de orgía vuelve a su nicho en la Catedral Metropolitana desde donde “sus párpados alargados, como de saurio, nos miran entrecerrados [...] como si fuésemos muñecos inanimados” (125).

Es casi inevitable aquí evocar “Las hortensias” de Felisberto Hernández, e incluso más la figura de Pigmalión. Pigmalión se enamora de Afrodita y hace una estatua a su semejanza, que la diosa se digna animar, con el nombre de Galatea. A Elisia le suena el tema cuando su marido catalán la lanza a la escena: “su marido haciéndola de pirmaleón y tú mi galletera, o algo así” (194). El mexicano Nicolás Sarmiento “les daba atole con el dedo, enseñándolas cómo caminar” a cada “potencial Galatea” (139-40). El norteamericano Whitby Hull conoce a la bella andaluza Constanica en Sevilla y se complace con su papel de Pigmalión, el de George Bernard Shaw, *My Fair Lady and all that*, más que el de Ovidio: “Yo el hombre seguro de sí mismo, de su país, su tradición, su lengua, y que por eso podía tomar a esa muchacha casi iletrada, que no hablaba inglés: por una vez — lancé una sonrisa en dirección del fantasma de Henry James— el norteamericano sería el Pigmalión de la europea” (55). Más de veinte Años más tarde Hull supo que Constanica era una especie de vampiresa o súcubo y visita el cuarto fúnebre del drácula ruso al que Constanica pasaba la vitalidad de Hull. En su féretro labrado, hay “la figura yacente de una mujer, el perfil más dulce, los párpados más largos, el ceño más triste”, Constanica hecha otra vez estatua, y cuyas formas Hull toca ya con ciertos visos necrófilos: “Recorro con mis dedos ávidos las cornisas del atroz monumento, palpando sin querer los pies de la mujer, sus hombros, sus facciones heladas” (57). Reminiscencias, quizás, de la escena de *El reino de este mundo* de Carpentier, cuando el masajista Solimán acaricia el cuerpo de mármol de Paulina Bonaparte en la Venus del escultor Canova.

Tanto en el caso de Whitby Hull como en el de Nicolás Sarmiento, tratar a la mujer de Galatea significa cercenarla de su pasado, incorporarla como una cifra más a su vida. Sin embargo, en ambos casos, la memoria, el pasado y las múltiples dependencias y circunstancias de la finada invaden su espacio privado, exclusivo: Whitby alimenta al ruso y a su niño esqueleto, y al final a la familia de refugiados salvadoreños; la mansión de Sarmiento es invadida por la vasta familia moreliana de Lala, y él es condenado a la inmovilidad al convertirse en “el prisionero de las Lomas”. Al animar la estatua el demiurgo intocable e independiente se ve implicado y complicado en su creación.

En “La desdichada” y “Gente de razón” dos pares de cuates, Toño y Bernardo, José María y Carlos María, los hermanos Vélez, veneran de una

manera más o menos fetichista una forma icónica. Son, según el momento San José y Jesús, Quetzalcoatl y su gemelo, Apolo y Dionisio, hermanos, padre e hijo, rivales y amantes. José María adora el vestido de novia de Catalina Ferguson, hermana suya o hija incestuosa de su maestro, vestido que luego pasó (cincuenta años antes) a vestir el maniqué que adoran Toño y Bernardo, como la madre de éste venera el recuerdo de su marido muerto en el simulacro de su uniforme, desplegado en la cama.

“La desdichada” es un maniqué de escaparate comprado por Toño para su amigo Bernardo para el apartamento de estudiantes que comparten en la calle Tacuba del viejo centro de México.⁶ El cuento revive nostálgicamente y resucita al México cardenista de los años juveniles de Fuentes, un mundo que termina con una elegía quevediana a la “región más transparente del mundo”: “éramos lo que éramos, escritores, periodistas, burócratas, editores, polífticos, negociantes, ya no éramos un seré, sino un fue, en estos años, y el aire era tan...” (126). Revive a un grupo nutrido de amigos, a una serie de compromisos vivenciales y familiares supuestamente superados. El Waikiki, el cabaret revisitado por Bernardo al final del cuento tiene todo el sabor de la milonga donde Hardoy y Mauro revén a Celina en su “duro cielo conquistado” en “Las puertas del cielo” de Cortázar.⁷ A la Desdichada le falta el dedo anular, imperfección que le da vida, pero que la asocia con otras amantes imposibles como la manca Venus de Rubén Darfo: el “abrazo imposible de la Venus de Milo»,⁸ o con su hermana menor del poema de César Vallejo, “Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja”. Los cuates son un poco más brutos: “¿Por dónde?”. El dedo mochado también evoca a la bisabuela de Fuentes, Clotilde Vélez de Fuentes, una mujer valiente que “se deja cortar un dedo con machete antes de entregar voluntariamente sus anillos de bodas”.⁹ A la vez, esta Clotilde Vélez viene a ser madre de los “veloces Vélez” de “Gente de razón”, José María y Carlos María, guardada en el secreto convento subterráneo. La virgen del convento con “un bozo prominente sobre los labios” (216), es la madre de Catalina Ferguson y de los Vélez, con un “bozo notable en el labio superior” (358) y a la vez “la Privada” de “Viva mi fama”, “esa soberbia mujer cejijunta y de no malos bigotes” (221) y las demás vírgenes asociadas con ella.

El maniqué va cobrando vida para los dos amigos en distinta medida y de diferente manera; hacen una cena formal en honor de La Desdichada, la visten con ropa robada a las fichadoras o a las lavanderas del patio y al final Toño la asesina sumergiéndola en agua hirviendo, quizás para no comprometer su amistad con Bernardo. Para Bernardo es muda, ideal, en cierto modo perfecta, mientras que para Toño es locuaz, violenta, presa de continuas metamorfosis: Penélope y Circe, inmovilidad y movilidad, parálisis y desenfreno. Toño teme los arañazos o infecciones que la “perversidad polimórfica” de la Desdichada puedan infligirle a la pureza de su amigo:

¿Crees que ella tiene derecho a interponerse entre tú y yo, destruir nuestra amistad, hechizarte, entorpecer tu voluntad, liberarte para el mal, frustrar tu romanticismo monogámico, introducirte en su perversidad hambrienta de formas? No sé qué opinas. Yo la he visto de cerca. Yo he observado sus cambios de humor, de tiempo, de gusto, de edad, es tierna un minuto y violenta el que sigue; nace a ciertas horas, parece moribunda en otros cuadrantes; está enamorada de la metamorfosis, no de la forma inalterable de una estatua o de un poema. (115)

La Desdichada como estatua, inalterable para Bernardo, movediza para Toño, es inseparable del poema que está traduciendo Bernardo: “El desdichado” de Gérard de Nerval, donde el poeta, “le ténébreux, — le veuf, — l’inconsolé, le prince d’Aquitaine à la tour abolie” habla de dos mujeres opuestas, “les soupirs de la sainte et les cris de la fée”,¹⁰ como las que quizás habiten simultáneamente a la Desdichada. La feminización en el nombre de ésta del título del poema se hace eco de la androginia de la novia-gemela de Arturo, “casi sin pechos pero con un velo púbico abundante” (110), de Madreselva, la madre suplente del torero Rubén Oliva, de Rubén mismo como todos los niños y niñas bien de la Castellana: “como ellos, como caso todo español majo, tenía algo de andrógino” (185).

Si la Desdichada es una estatua de palo, el poema es una estatua de aire: “El poema de Nerval es literalmente el aire de una estatua. No es que la rodea, sino la estatua misma hecha del puro aire de la voz que recita el poema” (84). Las estatuas y los poemas se animan al ser dichos. La perfección de un poema antes de ser dicho es una parálisis, una imperfección, una imperfección ya inscrita en el cuerpo de La Desdicha al haberle sido mutilado un dedo:

un poema de Gerard de Nerval en el que la desdicha y la felicidad son como estatuas fugitivas, palabras cuya perfección significa fijarse en la inmovilidad de la estatua, sabiendo, sin embargo, que semejante parálisis es ya su imperfección, su mal-estar. La Desdichada no es perfecta: le falta un dedo y no sé si se lo mocharon adrede o si fue un accidente. Los maniqués no se mueven, pero son movidos con descuido. (101)

Recordamos *Trilce XXXVI* de Vallejo sobre la Venus de Milo que “manquea[s] apenas”: “Rehusad y vosotros la simetría a buen seguro, a posar las plantas en la seguridad dupla de la armonía”.¹¹

A Bernardo le entretiene jugar con los significados de decir y desdecir, dicha y desdicha, el poema y la estatua que se animan:

Las palabras de un poema sólo vuelven a *ser*, imperfectas o no, cuando fluyen de nuevo, es decir, cuando son *dichas*. ... decir no es sólo romper un silencio, sino también exorcizar un mal. El silencio es des-decir: es desdicha. La voz es decir = es dicha. El silencioso es el des-dichado, el

que no dice o no es dicho dichoso él—. Y ella, La Desdichada, no habla, no habla...” (121).

El juego abre la referencia de Fuentes más allá de Nerval a poemas como “Nocturno en que nada se oye” de Xavier Villaurrutia, o a “La palabra dicha” de Octavio Paz:

La palabra se levanta / de la página escrita. / La palabra, / labrada estalactita, / grabada columna, / una a una letra a letra. / El eco se congela / en la página pétreo. / Anima, / blanca como la página, / se levanta la palabra. ...Lo que dice no dice / lo que dice: ¿cómo se dice / lo que no dice? / Di / tal vez es bestial la vestal. / ... / Lo que se dice se dice / al derecho y al revés. / Lamenta la mente / de menta demente: / cementerio es sementerio, / simiente no miente. / Laberinto del oído, / lo que dices se desdice / del silencio al grito / desoído.¹²

De manera análoga, en un ensayo sobre Borges, Fuentes habla de la actividad de la lectura como el desmantelamiento de los proyectos totalizadores: “El lector es la herida del libro que lee: por su lectura [...] se desangra toda posibilidad totalizante, ideal, de la biblioteca en la que lee [...] El lector es la cicatriz de Babel. El lector es la fisura, la rajada, en la torre de lo absoluto.”¹³ Toño es el lector de Bernardo, así como las versiones de Javier en *Cambio de piel* desmantelan las totalitarias construcciones carcelarias de Franz. Quizás por esta razón Bernardo huye de las lecturas y las miradas de Toño y se refugia en la cursi residencia pseudo-andaluza de sus tíos, y la casa de muñecas de su prima Sonsoles. A Bernardo, a punto de despedirse de México, agotado por las exigencias complejas y agobiantes de la familia, de los demás, le tienta la inmovilidad, la literatura como absoluto, o como estatua:

¿Me salva La Desdichada de la obligación de la familia? La muñeca inmóvil podría liberarme de las responsabilidades del sexo, los hijos, el matrimonio, liberándome para la literatura. ¿Puede la literatura ser mi sexo, mi boda y mi descendencia? ¿Puede la literatura suplir a la amistad misma? ¿Odio por esto a Toño, que se da a la vida sin más? (113)

Bernardo asocia la literatura con la mirada de la Medusa, con la inmovilidad. El juego de los cuentos suscita una movilidad edípica amenazante. Los Vélez que veían en su maestro Ferguson un padre incestuoso y un rival descubren que su joven amante es la hermana de ellos; Nicolás Sarmiento en “El prisionero de las Lomas” establece un parentesco falaz con el anónimo usurpador del general Prisciliano Nieves, basado en la complicidad, en el engaño; Arturo tiene una amante idéntica a él, falsa gemela largamente buscada. La Desdichada de Toño, es decir la que cambia y habla, siempre amante en potencia, empieza como madre y acaba como hija.

Cuando él era niño ella le llamaba “retoño”, brote, hijo, pero ahora ella es la niña: “La cama está orinada. Ella no me reconoce, no reconoce a su Toño, mi re-toño, como me decía de niño. [...] La tomé, la arrullé, ahora me corresponde a mí, niña, ahora eres mía” (114). Recordamos los versos de “Piedra de sol”: “mirada niña de la madre vieja / que ve en el hijo grande un padre joven / mirada madre de la niña sola / que ve en el padre grande un hijo niño.”¹⁴

Para Bernardo la figura paterna, asesinada tras la masacre de Tlaxcalantongo, es como La desdichada, una efigie congelada, un espectáculo, fijada en una inmovilidad impotente pero que supone una amenaza latente. Como para la madre de Harriet Winslow en *Gringo viejo*, o Rosenda Pola en *La región más transparente*, para la madre de Bernardo, el marido militar ausente, muerto o dado por muerto es un trauma sin resolver y por resolver a través del hijo o la hija. Como grotesco fetiche militar y altar doméstico, mantuvo durante muchos años el uniforme de su marido tendido en la cama: “La túnica con botonaduras de plata. El kepi con dos estrellas. [...] Éste era su perpetuo Te Deum doméstico. [...] Como si la gloria y el requiem de una batalla desaparecida la acompañasen siempre a ella. Como si esta ceremonia de luto y amor fuese la promesa de que el esposo alguna vez (el padre) regresaría” (92). La exposición de la ropa de La Desdichada es una precaria repetición de esta consagración paralizante.

Como con Vivien Leigh en el videocassette de Whitby Hull, aquí es el cine el que mete los perros en danza. Unos quince años después de la muerte del padre, la madre escribe desde Guadalajara para anunciar que ha levantado el uniforme del padre porque lo ha visto a él, vivo y moviéndose en una película muda: “con el mismo uniforme que yo he cuidado tan celosamente, tu padre, hijo mío, moviéndose, acicalándose el bigote, descansando la mano en el cinturón, mirándome a mí, hijo mío, a mí, Bernardo, me miró a mí. Lo he visto. Puedes regresar” (113). El deseado regreso del joven marido muerto es inseparable del del hijo lejano. Ante la amenaza del “simulacro móvil del cine” como llama la película, Bernardo opta por “la muñeca inmóvil” de la literatura (113).

Bernardo opta por esa inmovilidad; el autor de *Constancia y otras novelas para vírgenes*, no. Los Vélez también optan por la clausura, lo ideal, lo inmóvil para excluir las exigencias de los demás:

¿Cuáles eran los límites de la creación? No hay artista que, en su ánimo más íntimo, no se haya hecho esta pregunta, temeroso de que el acto creativo no sea gratuito, no sea suficiente, sino que se prolongue en las exigencias de quienes habitan una casa, leen un libro, contemplan una pintura o asisten a una representación teatral. ¿Hasta dónde llega el privilegio individual de crear; dónde empieza la obligación compartida con los demás? La única obra consumida en el puro yo, despojada de su potencial nosotros, sería la obra sólo concebida, nunca realizada. [...] Pero en este universo apriorístico reinaba la muerte. (349).

La casa de Whitby Hull es ocupada por los refugiados salvadoreños; la de Nicolás Sarmiento por los campesinos de Morelos, las páginas de *Constancia* por nosotros los lectores y por docenas de vírgenes castas y cachondas. «Apararé la llama de la vestal intacta,” dice Darío, ”¡y la faunesa antigua rugirá de amor!”¹³ ¡Viva la Virgen!

NOTAS

- 1 *Constancia y otras novelas para vírgenes* (Madrid: Mondadori, 1989), p. 244. En los sucesivos las referencias a esta edición se darán entre paréntesis en el texto.
- 2 “Cronología personal”, redactada por Fuentes, en Julio Ortega, *Retrato de Carlos Fuentes* (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: Barcelona, 1995), p. 114.
- 3 Octavio Paz, *Poemas (1935-1975)*, (Barcelona: Seix Barral, 1981), p. 228.
- 4 *La muerte de Artemio Cruz* (Fondo de Cultura Económica: México, 1972), p. 206.
- 5 Ramón López Velarde, “Elogio a Fuensanta”, *Obras* (FCE: México, 1986), p. 62.
- 6 “Paz y [José] Alvarado habían compartido una buhardilla del centro cuando estudiaban derecho en San Ildefonso, y allí se llevaron a vivir a una maniquí bautizada ‘La Rígida’ y que me sirvió de tema para un cuento, *La desdichada*, en la que el papel de Bernardo corresponde a un retrato imaginario del joven Octavio”, “Mi amigo Octavio Paz”, en *El País* (Edición Internacional), 18 al 24 de mayo de 1998, p. 7.
- 7 Julio Cortázar, *Bestiario* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), p. 138.
- 8 Rubén Darío, “Yo persigo una forma...”, *Prosas profanas*, en *Poesías completas* (Madrid: Aguilar, 1968), p. 622.
- 9 en Julio Ortega, op.cit., p. 104. Véase también *Los años con Laura Díaz* (Alfaguara: México, 1999), pp. 21-3.
- 10 Nerval, *Les Chimères* (Genève: Droz, 1966), p. 5.
- 11 *Los heraldos negros, Trilce* (Barcelona: El Bardo, 1972), p. 129.
- 12 Paz, p.326
- 13 *Geografía de la novela* (México: Alfaguara, 1993), p. 65.
- 14 Paz, p. 269.
- 15 “Ite, Missa est”, *Prosas profanas*, p. 571.