

Ahora, estoy muerto, Descanso. Escucho (...) No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces. Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en fijar los ojos en un punto, cerca, lejos. Sobre todo, en no distraerse en mil cosas (...)

Morir equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de calor, con los pensamientos dirigidos a un solo blanco que no gira como el blanco de los tiradores ingenuos que pierden su fortuna en las ferias. Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse (DC, 211-212).

Porque en parte creerse vivo o muerto es cuestión de fe, estados del alma alternativos que sólo en el sueño alcanzan realización plena:

¿Vivir la vida? No entiende la práctica de esta frase. Comprende (refiriéndose a Aurora) que no hacemos sino vivir nuestras costumbres. Apenas si en el sueño, vertiginosamente, vivimos en intensidad, en un solo instante, lo inesperado, lo trágico, la felicidad, el azar. Para ella, todo lo que no es sueño no es vida. Sonríe y añade que la más perfecta de nuestras costumbres en nada difiere de la muerte. Dormir sin soñar ¿qué otra cosa es sino morir? (DC. 224).

La atmósfera de onirismo total de la novela de Owen no requiere mayor comentario. No existen fronteras entre lo vivido, lo soñado o lo sentido. Todo es tan etéreo e inasible como una nube, empezando por la novela misma. No se sabe cuándo se despierta ni a qué; ni siquiera se sabe qué es el despertar.

Para Torres Bodet la vigilia presenta más inconsecuencias que el sueño: «Siquiera, en el sueño, los acontecimientos se suceden dentro de un orden que no escapa a cierta lógica de la imaginación (...) Pero ningún sueño, aun el que acusamos, durante el balance injusto de la vigilia, de haber hipertrofiado la fantasía hasta el absurdo, aun el que nos hace desfallecer con la droga de la locura, es tan ilógico como el despertar» (MN, 130-131). Se diría que la ensoñación es el estado natural del hombre y que lo que entendemos como despertar, la vigilia, nos veda muchas facetas de lo sensorial.

Otro tema recurrente en las tres novelas, y relacionado con las posibilidades de desdoblamiento del «yo», es el espejo, frente al que se encuentra situado el personaje en algún momento de la divagación introspectiva. El espejo, motivo mágico o diabólico para muchas culturas, reproduce la realidad sin que podamos intervenir en ella y devuelve la mirada de ese «yo» que se mira para verse.

Los ojos de la madre son, probablemente, el primer espejo en que se ve el ser humano cuando todavía no tiene conciencia de serlo y puede contemplarse, por tanto, sin desgarró, como una prolongación materna. La pérdida de ese espejo primero da a Ernesto, el personaje de la novela de Owen, una permanente duda sobre su identidad: «él había aprendido que

los espejos sólo lo son cuando nos miran» y cuando son absolutamente fieles a la propia imagen: «le parece increíble que pueda reflejar otro rostro que el suyo, que ya era en él como un cuadro, inmóvil y eterno, que no se borraría cuando dejara él de mirarlo». No puede aceptar un solo cambio en la percepción de sí mismo, so pena de sentirse perdido u otro. Necesita un espejo, unos ojos, como aquéllos de la madre.

En la obra de Torres Bodet el espejo es el testigo mudo del propio cambio. Ha ido acumulando una sobre otra las sucesivas imágenes de un «yo» mudable. Una vez perdidas en la memoria, esas imágenes ya no nos pertenecen, pero en alguna medida han ocultado la que de verdad somos:

¡Si el espejo pudiera reproducir la historia de las imágenes más que contuvo! ¡Si, en vez de haberlas dejado escurrir por el declive de la luz, las hubiera pescado en la red de su malla metálica! Desde el rostro del adolescente que era cuando empecé a afeitarme los domingos para ir a visitar a María Luisa, hasta el de hoy, ¡cuántos rostros ajenos he llevado sobre el mío, oculto! Cada hora cambia un accidente de expresión en este paisaje. En la comisura de los labios, la sonrisa se repliega como una derrota y algo que no sabía definir está muriendo en la mirada: acaso el júbilo de una vida que fue descubrimiento y no se resigna a ser costumbre (MN. 147-148).

En *Dama de corazones* el personaje quisiera que el espejo aprehendiera la vida o sus momentos: «Tomo el espejo pequeño y lo encierro rápidamente en la maleta con la esperanza de que en otra parte, al verlo otra vez, conserve todavía la última imagen, el trozo de tapiz color de tabaco que ha copiado diariamente, durante tres meses» (DC. 226). Nada puede apresar lo efímero, salvo la memoria.

También forman parte del diálogo intertextual otros motivos menores: el viaje, por ejemplo, con el que se cierra o se abre algo en la vida de los personajes. Este viaje puede ser real —en tren— como en las novelas de Torres Bodet y Villaurrutia, o simbólico —de la tierra al Olimpo— como en la de Owen; también son motivo recurrente las anécdotas biográficas: Owen puede hacerle recordar a Ernesto aquel día en que fue expulsado de clase junto a Jorge Cuesta, por reírse abiertamente del profesor que, traicionado en su vehemencia, explicó que «los ejércitos caminaron día y noche bajo los rayos del sol». No menos abundantes son las referencias a los amigos: «O todo se ha desteñido o Ernesto sufre un acromatismo exacerbado, como el alma incolora de su amigo Xavier» (NN, 58); o las alusiones málevolas a los que no están dentro del juego: Es el caso de Villaurrutia al encomendar su oración fúnebre a Jaime Torres Bodet cuando imagina su entierro:

Ahora me llevan, ¿a dónde? Al cementerio. No se han olvidado de cerrar la tapa del ataúd. Ignoran que no estoy dentro de él. Sigo el cortejo. Para mi fortuna, nadie llora. Asisten a mi entierro como si acudieran a su décimo aniversario. Mi amigo Jaime dice con la misma voz conmovida que usa sólo en las grandes medias horas, rimada

con su corbata plastrón, la oración fúnebre. Me conoció menos de lo que yo pensaba. Confiesa que llegó a admirarme, pero yo adivino que no ha escrito el pensamiento siguiente: «a pesar de mi falta de virtudes». Me quiso más de lo que ahora confiesa. Recuerda nuestras pláticas sobre literatura, y las frases de novela moderna que jugábamos a inventar con un arte próximo al vicio, con un arte perfecto. Al llegar a este punto, arruga la frente como un recién viudo. Sin duda recuerda que el matrimonio es una larga conversación, frase de Nietzsche que yo volvía al revés diciendo que la conversación es un largo matrimonio. En seguida, se desborda en párrafos abundantes, llenos de metáforas botánicas. Habla de la risa, del llanto, y de todos los elementos que —ahora lo olvida— hicieron del arte del siglo XIX un arte impuro. De pronto, reacciona. Recuerda que siempre pusimos a Stendhal sobre Balzac y termina con una frase perfecta por lo breve, ofrecida en un movimiento lento como si su inteligencia la hubiese obtenido fotografiándola con la cámara ultrarrápida... (DC, 213).

Además, son innumerables las descripciones que incorporan en las tres novelas los movimientos vanguardistas de la época, como el cubismo:

Lo mejor es tenderse, cruzados los brazos, ante el rompecabezas plástico de ese rostro descompuesto, como por el olvido, por la lente poliédrica del botellón, allí enfrente. La nariz, bajo la boca, en el lugar del cuello. Tiene, aislada, un valor definitorio independiente; sensual, nerviosa, de aletas eléctricas como carne de rana en un experimento de laboratorio. Dos pares de ojos, en el lugar de las orejas, le brillan como dos aretes líquidos, incendiados. Así serían las joyas de la corona, hechas con los ojos coléricos de los mujiks rebeldes. La frente es todo el resto de la cara, multiplicada su convexidad por la del cristal de la botella (NN, 45).

El otras ocasiones son las visiones oníricas, con cúmulo de imágenes coloristas mezcladas caóticamente, las que nos acercan al surrealismo (Véase DC, 209), o los motivos de la estética futurista:

El volante obedece ahora a la presión más suave de mis manos. El aceite obtura el ruido de los émbolos y envuelve, con terciopelo áspero, la trepidación de las velocidades. Un papel de lija parece haber limado la luz amarillenta del crepúsculo y se siente, en la frescura y en la claridad de la atmósfera, la proximidad de la noche. He bajado el toldo, sin esfuerzo. Todo me parece, tras de las horas del examen, sencillo como el movimiento de una palanca bien engrasada (MN, 100).

En fin, si estas novelas hubieran aparecido de repente, como ejemplares inéditos y anónimos, cada línea nos dibujaría un cuadro de época que haría indiscutible la temporalidad a la que pertenecen. Su filiación y su compromiso con esa modernidad de principios del XX y con cada uno de los movimientos artísticos que la representan resulta indudable.

La literatura como juego

Pues bien, estos detalles nos hacen pensar que estamos inmersos en un juego de relaciones donde el hecho literario acapara el máximo protago-

nismo. El objetivo, cumplido en parte con la nueva dimensión otorgada al «yo», consiste en desarticular cada uno de los preceptos de la novelística tradicional. Ahora toca a la narración, como tal, y al lector. Las tres novelas reseñadas comienzan como si realmente se nos fuera a contar algo, sobre todo en *Dama de corazones* y más aún en *Margarita de niebla* (donde los personajes, pese a mantener su condición de seres etéreos, tienen cierto desarrollo y la trama cierta progresión), pero tanto en una como en otra pronto descubrimos que tal apariencia se deshace con la lectura, porque no hay nada que se resuelva al no plantearse nada. Toda la acción se transmuta en imágenes, comparaciones y metáforas sin más finalidad que el puro juego verbal. Las novelas exigen el mismo esfuerzo, la misma actitud que cuando se lee poesía, porque son exclusivamente «textos de goce», según la denominación de Roland Barthes que utiliza Margarita Vargas para hacer su análisis: «la obra se convierte en texto de goce al restarle importancia a la anécdota, enfatizar el lenguaje y el acto de escribir y pedir la participación del lector en el acto creativo»¹⁷. Este engaño aparente de creer que estamos ante textos convencionales distrae al lector sin duda en una primera lectura, pero si ha reparado en él, advertirá luego cada señal que el texto le ofrece. En algún caso será el autor quien le saque del error haciéndose presente:

Pero ahora caigo en la pedantería de esta página que acabo de escribir. En realidad no me interesa el unanimismo como actividad mía. Lo único que deseo es dibujar al muñeco Ernesto y a dos muchachas lo mismo de falsas que él, y confieso trampa el haberme detenido en ese fondo algo barroco, pero que me era indispensable para justificar algunas cosas. Lo patético sería —ved que sí lo comprendo— el choque de la curiosidad de las dos muchachas —azuzada por los ojos borrascosos de Ernesto— con el miedo atmosférico de Pachuca. Pero tampoco es eso lo que quiero. Estoy a punto de reconocer que todo lo escrito hasta aquí puede ser pasado por alto (NN, 77).

En el mismo sentido operan las constantes referencias literarias. No están al margen del discurso como si de paréntesis se tratara, son el discurso mismo: «Como Caín en el poema que nadie recuerda que es de Hugo veía en todas partes el ojo de Dios, me asalta el recuerdo de mi amiga de noche» (DC, 211); «Cosa rara, es alemana y no tiene sentido de la lejanía. ¿Se habrá equivocado Spengler?» (MN, 1179). Por un lado nos proyectan al universo compartido de sus lecturas: «¿Quién no ha leído a Gide?»; por otro, corroboran el diálogo intertextual del que no está exento el guiño de complicidad o la burla con nombres y apellidos: «La voz de sus amigos (dice Ernesto-Owen). Viajan de Wölfflin a Caso, en un mariposeo ecléctico verdaderamente punible. Merecen quedarse en Caso para siempre» (NN, 45); o la observación irónica a través de la cual la novela se

¹⁷ Margarita Vargas, «Las novelas de los Contemporáneos como textos de goce», *Hispania*, (marzo, 1986), 69(1), pág. 41.