

sus propias palabras, «como a una chicuela» (142), con ternura y también con dureza (como un padre, en efecto). Victoria ve en J. razón y equidad, es decir, la encarnación del Padre ideal, según la divinidad que se ha forjado a imitación, o en coincidencia, con la religiosidad laica y abstracta de las Luces. Por su parte, Julián la ama con un amor que es también —y digo también— paterno. Se diría, por lo que se entrevé del relato de Victoria, que desde el primer momento prevé el momento del desenlace. Es lo que da a su figura una grandeza algo trágica, en cualquier caso conmovedora. Esos «je me fardrais le coeur pour te plaire» o ese otro «c'est que je t'aime, c'est que je t'aime» de la *Manon Lescaut*, que Julián canturrea entre risas y lágrimas, denotan un amor que ve lúcidamente lo que tiene delante, una devoción atenta a la satisfacción del otro, sin muchas ilusiones de futuro. Es recurrente la imagen del refugio (la cabeza de ella apoyada en su pecho). El, en efecto, la refugia y protege de las posibles agresiones familiares —o sea, de sus propios temores y prejuicios— y de los agresores intelectuales que, inicialmente, intentan cerrarle el paso; es él quien le da confianza en sí misma y la anima a escribir y a proseguir, pese a las críticas que provienen de algunas personalidades de relieve, para luego contemplar satisfecho los resultados «como un padre cuando su hijo pasa los exámenes con notas inmejorables» (195). J. es el padre afectuoso y exigente que la lleva de la mano hacia ese mundo en el que ella ambiciona entrar y del que sabe que, una vez dentro, es posible que él se quede a la puerta.

Por lo demás, Julián Martínez, hijo natural con hijo natural, dispuesto a dar carta de naturaleza así, por las buenas, a la relación ilegal con su amante y efectivamente indiferente a los prejuicios y convenciones, representa la ilegalidad rechazada por los otros, o sea, por su padre. Victoria siente una poderosa atracción por ese mundo «natural» excluido arbitrariamente de la Ley.

XV

Victoria describe el encuentro con J. sobre el trasfondo musical del *Tristán* wagneriano, que es una de las «formas» de que dispone para dar articulación mental

a un sentimiento que se ofrece como «irracional» e inexplicable.

Ante todo, el amor se le aparece como exceso, como Naturaleza no domeñada por el hombre y las instituciones, y como tal peligrosa, o por lo menos sospechosa, en cuanto susceptible de alterar el orden establecido. De nuevo, una ilegitimidad «natural» que el buen orden burgués pone cuidado en mantener fuera de sus confines, siendo recomendable para la estabilidad del matrimonio y del sistema «aquel amor tranquilo y constante que tanto se parece a la amistad, y es el único que puede hacer los matrimonios felices», según razonaba ya nuestro buen Moratín (*El sí de las niñas*).

Ese exceso Victoria lo explica como invasión de una totalidad que trasciende la individualidad de los amantes. El amor asume connotaciones místicas, como ha observado ya Matamoros: muestra a esos dos seres presos en la turbulencia de la pasión, la existencia de un Absoluto que acaso el hombre conozca sólo en la muerte. Victoria apela todavía a Wagner, ahora al *Parsifal*, a la llama de amor pura que arde en Amfortas. Como en la experiencia mística, el amor es plenitud, pero es también una carencia, anhelo de una totalidad apenas entrevista de pregustada. El amor es llama de gozo y también de dolor mientras ese absoluto apenas intuido quede fuera del alcance de los amantes.

Victoria recurre a su bagaje de formas: ahí están Paolo e Francesca en el círculo dantesco del tormento, me atrevo a decir acaso por el sentimiento de culpabilidad que crea en Victoria esa relación ilegítima con J., por más que la conciencia afirme que «estaba dispuesta a mentir *sin remordimientos* para sentarme media hora en taxi junto a él» (152).

De Stendhal toma prestado el término amor-pasión, con algunos distinguos que Victoria hace suyos: el *amour goût*, el *amour-physique* y el *amour de vanité*. De esas cuatro formas de amor, sólo el amor-pasión une y reúne en una experiencia única lo profano y lo sagrado, lo espiritual y lo terreno, lo noble y lo plebeyo, la carne y el espíritu. Victoria se esfuerza por recuperar aquella «inocencia» que le han arrebatado los mayores con la culpabilización del amor y del sexo. El dualismo maniqueísta de la tradición en que ha crecido no parece resuelto, por más que el concepto bergsonianos de *energía espiritual* le ofrezca una conciliación plausible de esos contrarios

que llevamos dentro: un modo de volver al Espíritu anclándolo en la Naturaleza, que era ya la propuesta de Schelling.

De ahí Victoria pasa a razonar sobre el origen y desarrollo del proceso amoroso. Para ello recurre a una teoría de sesgo platónico. Todo arranca de la belleza física, de la belleza del mundo a la que las almas «bellas» son sensibles (la belleza está ya dentro de nosotros, la reconocemos luego en los objetos). Esa predisposición innata para apreciar la belleza, que Victoria reconoce en sí misma, tiene aún un cariz intelectual y aristocrático de corte dieciochesco. Victoria pone cuidado en no confundir la belleza con lo sexual, sin excluirlo (recordemos el episodio de Pepito Martínez de Hoz). En el cuerpo del otro, asumido en su totalidad, destacan el rostro y los ojos, lo superior e intelectual; ellos conducen al Absoluto, ético, cognoscitivo y estético, de que, débilmente, el cuerpo y la naturaleza toda están como impregnados. El amor es conocimiento de lo Absoluto, de acuerdo con la teoría platónica y neoplatónica, que Victoria no menciona para nada, recurriendo, en esta ocasión, a las formas que le tienden Pascal y Stendhal, Shakespeare y Wagner (así de asistemático); el *Tristán* de nuevo, el filtro de la trascendencia, y la primera mirada, con las voces en grito «Bin ich's?», cuando se desdibujan los límites del propio ser para hundirse en la inmensidad de los abismos del Ser.

Victoria sospecha que el amor es resultado de un proceso ilusorio, de un espejismo: el otro es la creación del yo, la criatura que inventan el deseo o la necesidad de amar. Para ello recurre a la teoría stendhaliana de la *crystalización*, ejemplificada con la rama de Salzburgo que da título al volumen que la escritora dedica a su historia de amor y a sus reflexiones sobre la misma. Amar es correr tras un fantasma inagotable e inaprensible. Quizá la teoría junguiana del *animus/anima*, dobles de nosotros mismos proyectados en el otro, podía darle razón de ese fenómeno que Victoria prefiere explicarse en términos de trascendencia. Tal vez de ahí habría salido que el *animus* victoriano se configura a imagen y semejanza de la figura paterna (Jung sospecha que en todos los casos).

Lo mismo podría decirse de cuanto sugiere el psicoanálisis a propósito de los celos. Victoria analiza minuciosamente los celos «hacia el futuro» de J. y los celos

«hacia el pasado» de ella bajo la sugestión de Proust, en cuya obra halla los mismos «celos retrospectivos» que la atormentan. Los celos —discurre— nacen de esa totalidad que trasciende a los amantes, de ese anhelo de poseer una realidad que es en sí misma inalcanzable.

Todas las explicaciones son inciertas y por lo mismo igualmente aceptables. Yo creo que J. sabe confusamente que un día u otro va a perderla; los hechos se encargarán de confirmarlo. En cuanto a ella, los celos parecen aún enraizarse en ese sentimiento de inseguridad y de inferioridad a que antes me he referido.

Con J., en efecto, se repite lo que le ocurría de niña con Vitola cuando, con aquel reiterado «hasta mañana», ponía a prueba su inquebrantable afecto: «Cada contestación me parecía una garantía de cariño, pues sabía que ponía a prueba su paciencia» (184). Victoria adulta necesita constantes, reiteradas pruebas de amor para tener la certeza de *poseer* al otro y de ser la sola cosa poseída por el otro. De ahí las pruebas al borde de la provocación, casi como esperando que alguna demuestre lo que tanto se teme: que la felicidad alcanzada es sólo fruto del azar y no de los propios méritos, que alguien, más bello, más interesante, más cualquier cosa, haya ocupado en el corazón del otro un puesto más relevante o destacado, que haya una zona, por minúscula e insignificante que sea, que escape al control y dominio del amante. El complejo de inferioridad es incolmable: hay siempre una prueba por venir que podría negar cuanto ha demostrado el sinnúmero de pruebas anteriores. Quizás el episodio del piloto de guerra puede explicarse en este sentido (sin excluir la fascinación que ejerce en Vitoria lo heroico, la imagen de un dios viril y todopoderoso: el Padre). De ahí, la relevancia emotiva que asume la reconciliación: una prueba contundente de amor, quizá la prueba que debería poner punto final al tormento inagotable de la sospecha.

XVI

Más allá, o más acá, del tormento del absoluto amoroso, el suplicio de Victoria es el de una heroína del algo trasnochado teatro decimonónico europeo.

A Victoria no le toca más remedio que tomar constancia de los hechos: en su ciudad natal, con todos sus aires

cosmopolitas, y en la sociedad burguesa a que pertenece, que se estima europea por asistir a las representaciones de Wagner o por meter en casa a una institutriz francesa que recita versos de Racine, las ideas sobre la mujer, el amor, el matrimonio y la familia, están como en la Europa pre y postrevolucionaria, cuando, tímidamente, empiezan a abrirse paso los derechos civiles de la mujer y el concepto jurídico del divorcio.

Sobre estas cuestiones sociales, que son las que directamente la afectan y la preocupan, Victoria tiene opiniones que no difieren gran cosa de las de nuestros ilustrados o de las de la burguesía avanzada, *ma non troppo*, de la Europa decimonónica, según nos ha transmitido con suficiente fidelidad el copioso y reiterativo teatro de la época, con Dumas a la cabeza: que sólo el amor justifica el matrimonio, que el interés y las conveniencias lo convierten en una indecencia equiparable a la prostitución que el bien pensante condena; que el vínculo jurídico del matrimonio, contraído en régimen de absoluta libertad, sujeta a ambos cónyuges a los mismos derechos y deberes (no importa que en la realidad sea otra cosa, interesa el postulado abstracto). A ello se añade una cuestión que el siglo XVIII lega al siglo XIX, cuando el modelo social burgués propuesto por el iluminismo racionalista se está resquebrajando por todos los lados y muestra sin piedad cómo la fidelidad y el decoro no eran, como se suponía, el traje del amor y de la virtud, sino el disfraz de la represión, la infelicidad, el interés y el engaño: la necesidad del divorcio cuando sobreviene la incompatibilidad o el amor desmedra. Victoria niega la sacralidad (o sacramentalidad) del matrimonio, que hace de él un vínculo de por vida prescindiendo de la Naturaleza, o sea, de la naturaleza del amor, que como todas las cosas de la vida está sujeto a nacimiento, evolución y muerte.

La relación con J. representa para Victoria un problema de legitimación social, no de incompatibilidad entre concepciones sociales radicalmente opuestas. A ella no se le ocurre poner en entredicho la institución del matrimonio ni de la familia. Su esquema sigue siendo el burgués paterno, corregido en sus vicios y distorsiones (todavía el reformismo dieciochesco). Escribe: «El respeto a la ancianidad, el respeto a los padres (*tes père et mère honnoreras afin de vivre longuement*), eso nos inculcan. Muy bonito. Pero, ¿y la juventud? ¿No tiene de-

recho a que se la respete?» (170). *Eso nos inculcan* y eso tiene inculcado. Sus ideas sobre el amor y sobre la necesidad del hijo como consolidación y perpetuación del mismo, pertenecen al modelo tradicional heredado. J. le propone repetidamente la fuga, o sea el portazo, la imposición de un derecho natural frente al derecho paterno (convencional al cabo) de la Ley. Pero Victoria lo que desea (o por lo menos lo que cree desear) es casarse con él, tener un hijo de él, lo que fuera del matrimonio le horroriza hasta el punto de pensar en el suicidio. La idea del suicidio, por lo demás bastante recurrente, muestra más bien el carácter punitivo que tendría este acto para consigo misma y para quienes cometen el delito de no reconocer los derechos legítimos de la Naturaleza: «Cuando miren este sombrero se enternecerán. Fue el último» (180). Pero ella sabe —o teme— que el padre, de quien, en última instancia, espera la bendición, pueda preferirla muerta antes que reconocer la legitimidad de lo que a sus ojos es simplemente un escándalo.

La atracción por ese hombre que encarna la ilegalidad inocente responde sin duda al deseo de Victoria de incorporar esa parte en una sociedad que la condena y rechaza con pretextos y juicios de orden moral. Cuando ella, venciendo sus temores, se sienta al lado de J. en el coche ante la mirada de todos, está desafiándose a sí misma, está diciendo a voces que él es su amante, está implorando que esa sociedad obtusa e hipócrita, momificada en sus prejuicios, legitime e institucionalice un estado de naturaleza moralmente superior e intachable. Lo dice en un momento dado: «Debí sostener la legitimidad de un acto más que inocente: normal, limpio, primaveral, ¡que sé yo! [...] Debí sostenerlo en esa circunstancia» (128-129).

J. es el Padre natural que ella opone al Padre legítimo con el deseo de instaurar una Ley nueva que reconozca la naturaleza toda sin las mutilaciones y restricciones que le ha impuesto una ideología irracional y represiva. De una forma aún dieciochesca, Victoria aspira a una ley según la Razón y Naturaleza, que merezca la aceptación del Padre. No se atreve a imaginar un mundo en que todo lo que no es malo es legítimo por el mero hecho de existir.

Loreto Busquets