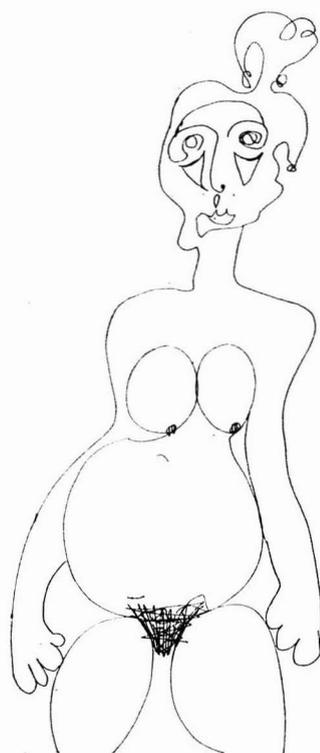


Juan García Ponce

LAS HUELLAS DE LA VOZ



Un poco más, un poco menos, todo hombre está atado a los relatos, a las *novelas*, que le revelan la verdad múltiple de la vida. Sólo esos relatos, leídos a veces con zozobra, lo sitúan ante el destino. Debemos por tanto buscar apasionadamente qué pueden ser esos relatos, cómo orientar el esfuerzo mediante el cual la *novela* se renueva o mejor, se perpetúa.

GEORGES BATAILLE

La voz de la novela es el lenguaje de lo imposible. Entrar a la zona de vida que ha creado para sí la narrativa contemporánea de México no puede ser un movimiento que consista en cercar con las armas de un conocimiento previo, cualesquiera que sea su naturaleza, ese espacio inerme, eminentemente neutral y que en relación con la exterioridad que lo rodea no tiene más defensa que el carácter inmóvil e incorruptible del lenguaje que lo muestra, sino disponerse a escuchar la voz cuyo despliegue se aplica a constituir ese espacio desde el que lo innombrable avanza hacia nosotros, desde el que lo imposible se hace acción, adquiere materia y apariencia como imagen mediante la capacidad del lenguaje de hacer suyo el movimiento de lo negativo y entregárnoslo convertido en una positividad sensible desde la que podemos sumergirnos en sus insondables profundidades. Por eso puede decirse que el espacio de la novela es un espacio otro, se nos presenta como ese terreno que no es el reflejo en un espejo que recoge lo que acontece en el tiempo dentro del horizonte de la historia, sino que muestra lo que está detrás del espejo y que la narración debe obligar a trasladarse, violentando su naturaleza secreta e inexpresada, obligándolo a ponerse delante del espejo para hacer visible su todapoderosa ausencia de realidad convertida en la realidad que surge del lenguaje.

La novela, entonces, no es la historia de la novela. Nos quedaríamos totalmente fuera de ella si ahora entregáramos una minuciosa enumeración todo lo completa que se quiera o que se pueda de los títulos que forman el panorama cultural de la novela en México; nos quedaríamos igualmente fuera de ella si inmiscuyéramos en esa lista nuestro gusto haciendo un deslinde todo lo arbitrario que se quiera o que se pueda de acuerdo con nuestras simpatías y diferencias. De uno u otro modo estaríamos ante esa historia de la novela que no es la novela, sino una manera de desembarazarnos de ella llevándola al terreno seguro de la cultura, donde lo que cuenta es la distancia que permite describir desde afuera, donde es cierto que la novela vive, pero donde no encuentra su fin, sino, al contrario, el principio de su posibilidad de actuar. Pero, más aún, la novela no es tampoco historia a secas, ni sociología, ni psicoanálisis, ni lingüística, aunque todas estas ramas del saber puedan entrar a ella en busca de los ejemplos que les resulten necesarios. El saber de la novela, su realidad última dentro de la cultura, es un conocimiento que sale de ella, que ella misma produce como una evidencia exteriorizada por su despliegue y a la que uno no puede acercarse desde la barrera de un método, sino a la que debe permitirle mostrarse entregándole nuestra confianza de lectores, colaborando con ella desde esa confianza.

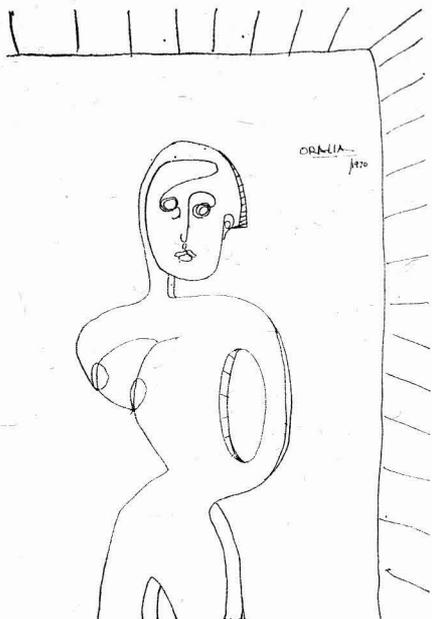
Hablar de la novela contemporánea en México es, por eso, ponerla en la situación desde la que ella misma puede hablar.

La necesidad primera de la novela, aquella a partir de la que se constituye como tal y entra a la existencia, es esa necesidad de hablar. Pero ¿quién es el que habla cuando la novela se pone a hablar? ¿Es el novelista, esa figura a la que le atribuimos el poder de crear, gracias al cual la novela se manifiesta y que permanece detrás de ella, mostrándose al obligarla a mostrarse? Si es así, es a esa figura a la que deberíamos dirigirnos en nuestra búsqueda de la novela. La narración sería el narrador que la hace posible. Situado en un tiempo concreto, como parte de una sociedad reconocible, es un momento dado de la historia, con peculiaridades psicológicas susceptibles de definición, dueño de una lengua específica, el novelista, al aparecer detrás de la novela como el auténtico responsable de su existencia, nos permitiría tocarla viéndolo a él. Pero el caso es que la narración sólo empieza a existir como tal en el momento en que el novelista, como persona exterior a la realidad que la narración crea, desaparece, no se oculta sino que estrictamente desaparece, se hace nadie, ninguno, o lo que es lo mismo, se pone dentro de la capacidad de ser todos. Esto no quiere decir que detrás de la novela no haya ningún creador, sino que precisamente éste empieza a serlo cuando entra al terreno neutro dentro del que su realidad es la de la novela y él no tiene ningún atributo personal; deja que la novela absorba esos atributos. Y esto no quiere decir tampoco que el novelista no pueda ponerse en la narración, ser, digamos, uno de sus personajes, como espero que tendremos oportunidad de verlo, sino que de ese modo, el que vive es ya no el novelista, sino ese personaje en el que él ha puesto a su persona y que puede ser incluso el que tiene la necesidad de hablar. Si pensamos, entonces, en el novelista, tendremos que aceptar que sólo empieza a serlo en el momento en que deja de ser como individuo, en que alcanza esa neutralidad en la que incluso sus obsesiones más secretas o particulares pasan a ser de la novela. El novelista se entrega a la narración, a la novela, y desaparece. La que habla es la novela. Y si la novela tiene que hablar es porque sólo esta acción la hace existir. Así, lo que habla cuando la novela habla es la necesidad.

Hemos dicho que esa voz que se hace aparecer en la novela es el lenguaje de lo imposible. ¿Por qué? Si lo imposible es lo que no puede ser nos estamos enfrentando desde el principio a una paradoja. En efecto; y sólo adentrándonos en ella podemos llegar a la novela. Ésta hace que lo que no puede ser sea. Con esto tendríamos que concluir que destruye su imposibilidad; pero lo que debe importarnos es el campo en el que

esa destrucción se realiza. Asomándonos a él veremos que lo que le da su significado y su valor único a la novela es la capacidad de poner en acción, de hacer que sea, sin destruirla, esta imposibilidad, de tal manera que ella nos muestre el verdadero contexto de la vida. Para seguir este camino, tenemos que fijar en dónde aparece la novela. El espacio en el que ella se muestra no es el de la vida, sino ese lugar inmóvil en el que todo movimiento es posible porque él mismo lo determina, en el que el lenguaje se pone al servicio de la necesidad de la novela y la hace ser. Ese espacio no está sujeto a las leyes de la vida, sino a la realidad que hace aparecer en la vida la acción del lenguaje. Para éste todo es posible en tanto que lenguaje porque es sólo él quien determina la existencia de lo que va a hacer aparecer. Pero si la novela quiere estar en la vida, hablarle a esa percepción con una existencia concreta que es el lector capaz de recibirla y acogiéndola darle su propia vida, lo que tiene que hacer es asumir su naturaleza inhumana, impersonal, intemporal mostrando lo que no puede ser en la vida, lo que es imposible en ella pero posible en la novela y llevado de la mano del lector entra sin embargo en la vida y nos la muestra exactamente como esa imposibilidad.

¿Qué es ese imposible? Su evidencia está a la mano y es efectivamente todo lo que la novela puede hacer posible y mos-



trarnos como verdad. Lo imposible en la vida es hablar con la voz de la novela, es detener el tiempo, es convertirlo en eternidad, es entrar a la muerte y hacerla aparecer en el terreno de la existencia, como existencia, es hacer vivir la libertad como realización del deseo, es mantener viva la tensión de ese deseo al que la vida mata para que el deseo no la mate. Lo imposible es hablar sin tener que mencionar lo inmenconable y mencionar lo inmenconable sin que la realidad se desmorone corroída por esa aparición.

En estos términos, la novela es una visión, en varias de las acepciones de esta palabra, que nos lleva a la realidad y nos roba la realidad. Nace como "acción y efecto de ver", pero su mirada penetra de tal modo en lo visto que partiendo de ello, utilizándolo como medio conductor, lo obliga a mostrarse en su más radical sentido, ve lo que está detrás de aquello que se puede ver y a través de lo visible nos pone en relación con lo invisible hacia lo que lo visto nos conduce. Es por eso que también es una "especie de la fantasía o imaginación que no tiene realidad y se toma como verdadera", pero sólo porque haciéndola salir de la acción de ver la realidad, la novela pone la fantasía que nace de ella para que su acción, a su vez, nos muestre la realidad convertida en una "imagen que, de manera sobrenatural, se percibe por el sentido de la vista o por representación imaginativa".

Al aplicarle a la novela este último uso de la palabra "visión" la estamos haciendo entrar a la dimensión teológica en la que comúnmente la visión toma este sentido. Es cierto: entrar a la teología es adentrarse en ese otro espacio en el que tratamos de encontrar lo desconocido a través del lenguaje o en el que buscamos hacer del lenguaje el instrumento, el medio de revelación de lo desconocido. Pero en la novela esta posibilidad aparece como un resultado de la acción de ver el mundo. En ella la imaginación nace de la visión. Es una posibilidad que se expresa como juicio. Su lenguaje está enraizado, tejido con la sustancia que surge de la realidad y no la trasciende, sino que muestra su naturaleza trascendente, su capacidad de alojar a sus aparentes contrarios que, al aparecer en la novela, entran definitivamente a la realidad. El punto de referencia está siempre a la vista en esa acción imaginaria, sustentándola, alimentándola. De ahí su poder de convicción y de allí la capacidad de la novela de mostrarnos que lo que en verdad es imposible es la realidad.

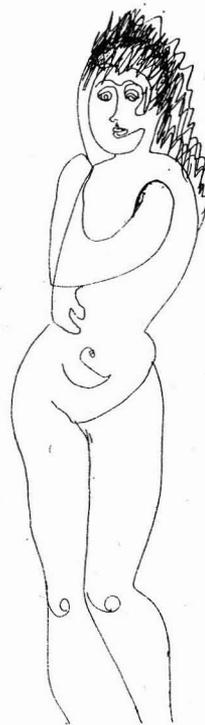
Pero también por esto todo viaje hacia la novela tiene que tener como inevitable punto de partida a la novela misma, a la novela como espacio con una apariencia visible, constituido ya como imagen, si no queremos que ese viaje se convierta en la

expresión de una teoría sin más realidad que la que le otorgue nuestra capacidad para enunciarla. La teoría de la novela debe nacer de la existencia de la novela. Son unas cuantas novelas mexicanas las que han hecho posibles nuestras palabras. Entrar a ellas es proponer, acercar, la forma de lectura que nos ofrecen, es propiciar su aparición en ese espacio sensible de la conciencia a través del cual el lenguaje de lo imposible entra a la vida, se muestra como nuestro lenguaje y hace nuestra la imposibilidad.

En *Dama de corazones*, una novela inevitablemente ignorada por nuestros cuidadosos cronistas, Xavier Villaurrutia, el elegante, profundo, estremecido, singular poeta de *Nostalgia de la muerte*, hace encarnar, nos acerca, una imagen primera de ese horizonte inalcanzable. Sólo desde la elegancia que domina el estremecimiento y lo somete a la forma, sólo desde la singularidad que permite centrarse en la experiencia única de la extrema profundidad, puede habitarse en el campo en que vive su muerte y muere su vida Xavier Villaurrutia. Es ese campo de la máxima entrega y el despegue total el que se despliega ante el lector de *Dama de corazones*. Julio, el personaje central y narrador de la novela, llega desprovisto de pasado, sin recuerdos precisos, incapaz incluso de sentirse a sí mismo, de encontrar su lugar dentro del mundo de las apariencias, dentro de las apariencias del mundo en que se mueve, a la casa en que viven con su madre viuda dos primas con las que vagamente sabemos que compartió alguna época de su infancia o adolescencia: Susana y Aurora. En años perdidos en un tiempo que ya no le pertenece a nadie una de ellas, trepada en un manzano, le ofreció una fruta que él no tomó, la fruta del conocimiento. Ahora no es capaz de distinguirlas. ¿Cuál es Susana? ¿Cuál Aurora? En tanto, cuando sucesivamente la madre y sus dos primas le preguntan su edad, Julio, sorprendido de sí mismo, da tres fechas distintas. Finalmente, la madre dice el nombre de Susana y a él le es posible empezar a distinguir a las hermanas; pero sólo para encontrar en seguida que las figuras vuelven a juntarse. Susana, Aurora, son las dos caras de una sola posibilidad, son la dama de corazones: las dos invitan al amor, esperan, se acercan, se alejan. Pero éste no es un amor que Julio puede tomar y no es el amor lo que él puede ofrecerles. Aurora tiene novio; no lo ama. Aurora ha renunciado ya a la pasión. Julio sabe que recorrerá el terreno árido de una vida impersonal; no la desaprueba. Susana todavía espera la vida. Trata de leer en la mano de Julio el incierto futuro. Las líneas avanzan, se cruzan, la de la vida está cortada, más adelante reaparece, lejos; en la confusión, el trazo es indescifrable, impreciso. Luego Julio imagina, sueña. Su vida aparece, se borra,

tiene tan vagamente demarcadas las fronteras entre la realidad y el sueño como las líneas de su mano, es, nos dice él mismo, la de alguien en quien no se puede pensar, "tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia, tan invisible como él". Lo único que Julio puede aconsejarle a su prima es que se preserve, que no se sumerja "en ese túnel de agua de los años", porque la vida es "un deporte distinguido y nada más".

Entrar al tiempo, entrar a la vida no es más que pretender engañar a nuestra identidad secreta, la que todos llevamos dentro, aguardando. La novela dirige la cuidada frialdad de su lenguaje, la elaborada distancia que las metáforas e imágenes ponen entre ese lenguaje y el objeto que busca definir, a destruir el valor de la apariencia, a mostrar el vacío de los sucesos, de los gestos, hasta que la verdad de la imaginación, de los sueños, es más precisa y rigurosa que la de los actos. Pero entonces, Julio, ese personaje en el que no se puede pensar, ese personaje que es lo impensable, piensa él mismo, se deja conducir por el sueño, por la imaginación, y ese pensamiento recorre el mundo de las apariencias, vaga por él, lo va diluyendo, haciendo desaparecer, hasta que de pronto la imaginación adquiere una terrible precisión que la concreta y muestra lo único



en que se puede pensar: "Ahora estoy muerto —piensa Julio, imagina Julio, sueña Julio—. Descanso. Escucho. En torno mío el silencio es tan puro que un suspiro lo empañaría. Los recuerdos se me ofrecen detenidos, en relieve, con sus colores de entonces. Yo sigo, inmóvil, el juego de vistas estereoscópicas. Cada minuto se detiene y cae para dejar lugar a otro más próximo. 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. ¿Qué importa la hora que marca la manecilla del reloj? ¿Qué la fecha del calendario? ¿Qué el nombre de la novia de nuestro amigo? ¿Y qué la temperatura que rueda en la calle y tropieza en nuestras ventanas? ¿Qué importa lo que dice Balzac sobre las corbatas, lo que Rimbaud murmura de los hijos de familia, lo que Cocteau piensa del Narciso inundado de sí mismo? ¿Qué importa la última noticia que consigna el diario, y la hora de salida del tren que no tomaremos nunca, y el nombre de esa obra de teatro que se representa con tan buen éxito? ¿Por qué razón en vida partimos en mil pedazos cada minuto? Así, muerto, lo siento intacto, claro, definitivo, sin un relámpago, sin una penumbra, como si estuviera bañado en el agua de un espejo que fundiera todo lo inútil con su luz. 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."

Ahora sabemos lo que es Julio, lo que lleva y trae consigo. Ante esa presencia muda, que no puede hacer un solo movimiento, que no puede decir una palabra, la realidad tiene que desmoronarse como si fuera ella la que no es más que un sueño y cuando esa presencia habla es para hacer callar. Sólo la memoria, el ir hacia atrás en el mundo y volver a empezar, volver a nombrar las cosas, volver a encontrar el amor, podría hacernos, tal vez, recuperar la vida; pero el conocimiento, la experiencia de esa inmovilidad última desde la que todo queda atrás, ha quitado el poder de convicción indispensable para realizar esa tarea. Cuando Julio entra de nuevo al campo de la experiencia, después que su ensueño ha hecho aparecer, concreta, precisa, terrible, la imagen de su auténtica identidad, la muda presencia que trae consigo ha entrado al mundo de la doble figura de la dama de corazones: una sirvienta le anuncia que madame Girard, la madre de Aurora y Susana, "amaneció

muerta". La verdad última se adueña de la vida de Susana y Aurora. El narrador que ahora observa el efecto de esa irrupción de la muerte en el mundo, nos dice de las hermanas "Sufren una pena sin transportes. Susana quisiera estar muy lejos para ignorarlo todo". Luego llega el momento en que "Susana estalla al fin en llanto entrecortado por la falta de respiración. Más que la muerte misma que parece haberla dejado atónita con la revelación de su secreto, le hacen llorar las visitas y las preguntas". Entonces, el narrador nos dice que las dos hermanas "Suben la escalera. Entran a su cuarto" y agrega: "estoy seguro de que no saldrán de él en todo el día".

Susana y Aurora, que ya saben el secreto, para quienes el secreto se ha hecho manifiesto, sólo pueden darle la espalda al mundo, apartarse, esperar a su vez que la vida pase, conscientes del carácter banal de la realidad ante la fuerza todopoderosa de ese secreto. Es Julio, el mensajero de la muerte, el que la trae consigo, quien realiza, bajo el sol de la mañana, los trámites indispensables para ese final acto en el mundo que es el entierro. Su ironía, signo de distancia y de desprecio, se hace corrosiva ante el espectáculo de las "agencias de inhumaciones". El joven que lo atiende, dice, "Tiene una solicitud artística más que una solicitud financiera. Me conduce por entre los prismas negros del mismo modo que el *manager* guía al aficionado en una exposición de escultura avanzada, dando explicaciones, fijando calidades, aconsejando formas, justificando precios. Los ataúdes han perdido en su cerebro toda significación... Como si hubiera muerto en el cielo o en el infierno y Dios lo hubiera condenado a la vida eterna, no piensa por más tiempo que uno de esos ataúdes puede ser el suyo". Pero esa ironía nos conduce a la más terrible verdad. El trato con la muerte despoja de la separación que es indispensable para conocer la muerte y se convierte en la peor condena: la imposibilidad de morir, porque es la muerte la que da realidad a la vida. Julio, que lleva la muerte consigo tanto como el enterrador que ya no la ve, no la tendrán nunca, o sea, nunca podrán hacerse dueños de su final identidad, no entrarán a, no tendrán *su* muerte. Julio nos dice al salir de la funeraria: "Dentro de unos minutos, a las doce en punto, voy a quedarme enteramente solo, sin mi sombra." Después ya sólo se despedirá de sus primas, con las que toda relación se ha hecho imposible, y reiniciará su viaje sin fin, su huida sin fin. Lo que Julio tendrá que encontrar es su propia muerte, ahora él, como el agente de la funeraria, es el que trae al mundo su representación y la pierde en ella, es el artista, la voz neutra, impersonal, sin sombra, que le da vida a la muerte y no tiene la muerte, que tiene que seguir hablando

y sólo es en esa voz sin dueño. No es extraño que el libro definitivo de Xavier Villaurrutia se titule *Nostalgia de la muerte* y en él se despliegue una y otra vez ese juego de atracción y rechazo en el que el poeta desea y teme ver al fin a su muerte "cara a cara" mientras busca dolorosa, apasionadamente su presencia.

Nada más los muertos tienen voz, sólo los muertos hablan en *Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo, una cima definitiva en la narración contemporánea de México. Por lo general busca olvidarse que el título original de esta obra maestra fue "Los murmullos". Es, sin embargo, un dato importante. Ese título mueve con justicia el centro de la acción de la novela, apunta hacia su verdadero lugar y nos libera de la obligación de interpretarla burdamente como la historia de un cacique, animada de un recto anhelo de crítica social. *Pedro Páramo* es, como todas las novelas contemporáneas, una obra crítica, en efecto; pero lo que critica es algo más que un momento de la historia. Esos murmullos que se cruzan, se suman, se contradicen, esos murmullos que flotan imprecisos sobre la tierra baldía, que salen de debajo de la tierra, que no se dirigen a nadie, que hablan para sí, impersonales ya para siempre y cuyo despliegue no tiene fin, nos dicen desde su origen mortuorio, desde su imposibilidad de callar su queja, desde la intemporalidad desde la que se vuelven una y otra vez incesantes hacia el recuerdo de su temporalidad, de la vida que no se cumple, de la imposibilidad de la vida que hace la muerte imposible, porque nada acaba con ella, porque lo que tenía que haber sido no ha sido nunca y volverá a ser una y otra vez sin llegar jamás a su término. Así, los murmullos cubren la tierra de Comala, son la voz de los muertos condenados a que su vida persista inacabada sobre la tierra; pero de esa suma de voces incesante, inorquestada, surgida de la oscuridad de la muerte, de la oscuridad de la que se ha salido y a la que se regresa, como imagen de la fugacidad del paso, de la soledad que ya no tiene tiempo pero que no puede dejar de repetir su tiempo, surge la única posible eternidad, la eternidad de la tierra, la eternidad del mundo. Lo que la voz de los muertos mantiene siempre vivo en *Pedro Páramo* es eso precisamente, el mundo, el paso por la noche y el día, el lento sumergirse en el reposo y la sombra, el lento aparecer a la luz, ese continuo girar sobre sí misma, eterna, incesante, de esa tierra tan vieja que ya no tiene tiempo, y en ella, evocado por las voces, traído a la vida por ese murmullo a través del cual habla la novela, fugaz, súbito y siempre presente, como esos múltiples pájaros que atraviesan continuamente el espacio de Comala, el deseo, el deseo que no muere, que no se cumple,

que no puede cumplirse porque es su realización lo que la vida le ha negado a los personajes de *Pedro Páramo* y ese incumplimiento que ha hecho imposible la vida hace imposible también la muerte, obliga a hablar sin cesar y crea el mantenido murmullo en el que la novela encuentra su voz y expresa su crítica.

Nadie es en *Pedro Páramo*. En esa abigarrada galería de presencias surgidas de la tierra y que han dejado en ella la imborrable huella de su paso, ninguno se cumple, nadie toca su vida y entra a ella y por eso tampoco pueden ser para los demás ni entrar a su muerte. Unos y otros buscan sin poder tocar sus anhelos porque lo que buscan no ha sido nunca, todavía no ha sido, es ese eterno *todavía no* que impide callar, que aleja para siempre el silencio del cumplimiento, que tal vez sólo se encuentra en el "no" que le dicen los suicidas a la vida, en el rechazo de Eduviges Dyada, que es la que introduce a Juan Preciado en el mundo sin mundo de los murmullos recibéndolo cuando aparece en Comala, y de la que luego sabremos que se ha quitado la vida, y que en las primeras páginas del libro le dice a Juan Preciado: "Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga."

Morir cuando uno quiera; escoger el silencio. Pero en *Pedro Páramo* no encuentran ese silencio ni aquellos personajes que han vivido para la muerte, esperando a través de su fe encontrar la vida eterna en otro mundo y que ahora desde su muerte no pueden más que reparar una y otra vez, que repetir, la vida que no vivieron, los cuales forman todo el vasto coro de figuras menores de la novela, ni tampoco los otros, los que vivieron para la vida y buscándola no pudieron encontrarla, entre los que se cuentan desde el mismo Juan Preciado, que pone en marcha la novela, que es el primer oído que escucha los murmullos y que ha salido hacia Comala en busca de su padre en la tierra, de su padre en carne y hueso, vivo y presente, enorme y poderoso, y al que no puede encontrar más que como imagen evanescente en los sentimientos de los otros porque ese padre-padre no existe, no se reconoce como tal, no se asume en tanto tal porque él no es ese padre, hasta Susana San Juan, Pedro Páramo, Miguel Páramo, que han buscado el amor, la plenitud de la intensidad de una entrega a lo que la vida nos promete sin llegar a dárnoslo nunca y a lo que, como a este último, el mundo se les ha hecho "humo y humo y humo", y hasta el padre Rentería, que deja de creer en ese otro mundo celestial del que debería ser el vocero en la tierra y que termina luchando en su nombre con las armas

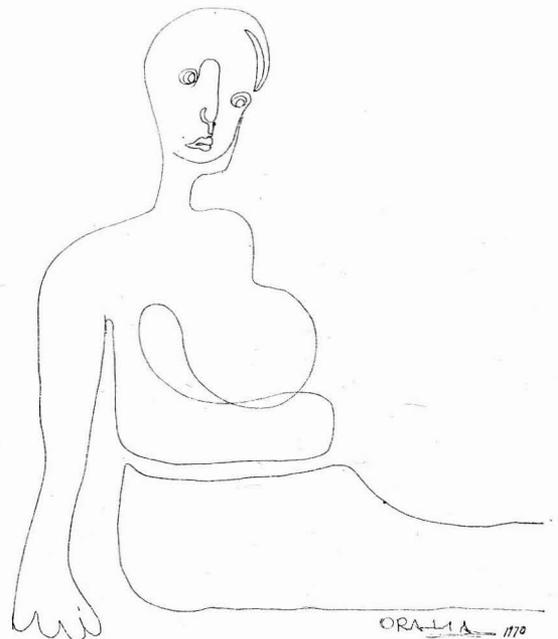
guiado por el rencor que le inspira la tierra, por su voluntad de destrucción.

Pero si Juan Preciado puede poner en marcha la novela, si puede lanzarse en busca de su padre para encontrar sólo el primero de los imposibles que la novela encierra, es porque ese mundo que sólo existía para él imaginariamente a través de la capacidad de su madre Doloritas para evocarlo, a partir de la muerte de ésta se le hace más real que aquél en el que se aloja su vida y, como él mismo nos dice, de pronto “comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones”. En ese momento, Juan Preciado se ha puesto en la disposición indispensable para escuchar los murmullos, para ser él mismo ese murmullo sin fin que se constituye como lenguaje y saliendo de la muerte le da vida a la voz de la novela. No es al encuentro de la figura de su padre a la que lo guiarán esos murmullos, sino hacia la muerte y allí aparecerá también esa figura. El mismo Juan Preciado nos lo dice: en Comala “aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza estaba llena de ruido y de voces. De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas”. Pero para escuchar plenamente esas voces Juan Preciado tiene que hacerse como ellas, tiene que dejarse invadir hasta que ellas sean la única voz. Y lo que lo conduce hasta esa última neutralidad es el amor que se disuelve, el amor al que su misma soledad deja sin respuesta. Juan Preciado se reconoce como muerto sólo después de haber encontrado a la última pareja que es también la primera, la que está en el principio, la de los hermanos incestuosos cerrados en su semejanza y de los que el hombre desaparece y la mujer se convierte en tierra al intentar ofrecerle su amor. “Ya no hay aire, sólo la noche entorpecida y quieta acalorada por la canícula de agosto.” “Es cierto, Dorotea” —dice Juan Preciado—. “Me mataron los murmullos.”

Pero ahora, desde la muerte, pueden escucharse con toda claridad esos murmullos. Aparecerá entonces la vida del pueblo de su madre, ese pueblo al que Juan Preciado ha llegado siguiendo la imaginación de ella, el que ella le ha hecho conocer, “Mi pueblo —dice la voz de Doloritas—, levantado sobre la llanura, lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad.” Pero esa eternidad es la del mundo, la que la novela nos entrega en todo su inhumano esplendor como el inmutable escenario de la pasión. Conducidos por el continuo murmullo del lenguaje que sale del otro

lado de la vida entraremos entonces a su auténtica imposibilidad. *Pedro Páramo* no es la historia de un cacique; es la historia del deseo y el amor a los que la vida no deja ser, que se muestran como una continua imposibilidad, imposibilidad que no cambia, que no se mueve, y que se mantiene como deseo siempre vivo, sobre el mundo, que en el mundo busca el amor y que hace inútiles a todos los caciques porque lo que no es posible es precisamente la vida, la verdadera vida.

El amor de Pedro Páramo por Susana San Juan es un absoluto; es un absoluto el de Susana San Juan por Florencio, el de Miguel Páramo en su prisa por tocar el fondo, por hacer suyo el mundo. Todo conspira contra ellos y porque todo conspira contra ellos todo conspira contra todos los demás, que los necesitan a ellos para encontrar la vida. Pedro Páramo no puede llegar nunca a ser el padre de Juan Preciado, no puede ser el padre de nadie más que de Miguel Páramo que no tiene madre, porque no ha podido ser nunca el amante. Susana San Juan no puede ser la amante porque la muerte ha cortado su amor, la ha condenado a ser sólo la hija, y la entrega a la locura, esa otra forma de la muerte, esa no vida en cuyo plano imaginario vive mentirosamente la imposibilidad de su amor. Miguel Páramo, surgido de nadie, se asume como la pura fuerza de la vida que no se sacia y sólo trae la destrucción antes de encontrarse a sí misma, la última entre sus propias víctimas,



en la muerte. Pero ¿qué es lo que conspira contra ellos? No sólo las reglas sociales, no sólo las circunstancias del momento histórico, sino la misma condición humana. Es ella la que pone fuera de su alcance lo único que el hombre desea, todos los absolutos, el absoluto en el que encontrará finalmente su identidad. Y porque ese absoluto no se alcanza, porque ese absoluto no llega ni siquiera con la muerte, el hombre sigue hablando incluso desde ella, incumplido, siempre inacabado, convertido en el lenguaje que encierra y expresa su lamento y haciendo que en ese lamento viva el esplendor de la pasión que es su vida. Esto es lo que Juan Rulfo nos entrega. En la voz de los muertos a los que hace hablar su novela aparece ese amor único, total que "mueve el cielo y las estrellas" y que, por tanto, los hace aparecer, unidos al amor, revelados como el escenario en que vive el deseo y al que el deseo acerca a la vida del hombre.

En pocas novelas aparece tan dueño de su belleza, tan inmutable, terrible y sereno el mundo como en esta novela en la que sólo hablan los que lo han abandonado. Comala no sólo es el único, hermoso mundo posible para Doloritas Preciado, el mundo en el que se concentran las voces de la vida y en el que esperó encontrar la vida en la figura todopoderosa de Pedro Páramo, el amante que siempre se niega porque no es dueño de su amor. Porque conoció ese amor de niño y porque con la figura de ese amor a su lado elevaba papalotes hasta el cielo, Pedro Páramo nos hace ver por completo la belleza de ese mundo al que quiere dominar para ofrecérselo a su amor y al que decide destruir cuando su amor no puede aceptarlo y cuando el mundo no se inclina ante su amor. Pero también porque alberga el amor, desde el sueño de amor de su locura, Susana San Juan que se ha hecho tan cerrada, tan impenetrable como la tierra, la siente vivir, girar sobre sí misma, vieja, eterna, y bajo la luz del deseo todos los fantasmas con nombres sonoros que el recuerdo, que sus propios murmullos traen a la vida, sienten cómo "la tierra está llena de hervores", oyen "el croar de las ranas; los grillos, la noche quieta del tiempo de agua", ven "las estrellas gordas, hinchadas de noche". Algo más grande que la vida, superior a la vida, pero que sólo se encuentra en la vida y al mismo tiempo la condena, como Pedro Páramo condena a la muerte a Comala, porque es la vida la que alejándolo lo niega, surge de esas páginas mágicas en las que Juan Rulfo hace que la muerte hable de la vida para mostrar la grandeza de su imposibilidad y hacer vivir ese imposible en el lenguaje capaz de expresarlo.

Para lograr ese poder, para poder hacer hablar a todos y a todo, el lenguaje tiene que obtener esa neutralidad desde la

que no le pertenece a nadie. No hay un centro en *Pedro Páramo*, no lo es el personaje que da su nombre a la novela, ni tampoco Juan Preciado, el hijo no reconocido, imposible de reconocer, que sale en busca del padre inalcanzable en las primeras páginas del libro; hay un puro movimiento, sin rumbo fijo, sin tiempo, sin pasado, pero sobre todo sin presente, un movimiento que no tiene una meta ni en el tiempo ni en el espacio, sino que se sacia en el empeño de hacer visible un lugar sin dueño, sin localización determinada en el mundo, que está antes y más allá de éste y que es el lugar de la novela, un lugar en el que el lenguaje que lo puede todo lo único que no puede hacer es detenerse, pretender que ha encontrado su sitio, porque ese sitio no se encuentra más que en el despliegue que al hacerlo ser le permite mostrar. Por eso las novelas contemporáneas no terminan, por eso la novela está siempre volviendo a empezar. Esa imposibilidad de detenerse se afirma igualmente en la forma de *El apando*, la breve novela, el enorme relato de José Revueltas. No hay puntos y aparte en *El apando*, no hay pausas, respiros, hay una sola continuidad dentro de la que todo ha pasado y está siempre volviendo a pasar.

Lo que pasa en *El apando* no tiene nombre, es innombrable, se coloca en esa zona que ya no es humana o que todavía no es humana y que precisamente por eso, enseñándonoslo en toda su inhumanidad, nos muestra al hombre. Esa zona está fuera de la moral, fuera de la civilización, de cualquier moral, de cualquier civilización. Es una pura desnudez; está en el ámbito de la vida como una fuerza sin ropajes que sólo puede, que tiene, que vivirse a sí misma. Por eso cuando el lenguaje quiere apuntar directamente hacia ella, cuando busca mencionarla, sólo puede hacerlo recurriendo a su negación como instrumento ordenador, echando mano del insulto, de la mera imprecación, la queja y la condena, esas palabras aisladas, prohibidas, que estallan como un alarido, que quieren ser un alarido y crean un vacío a su alrededor, abriendo una tierra de nadie anterior a todo lenguaje, las palabras malditas, las que no deberían tener entrada en el campo del saber y que el saber tiene que hacer suyas también si no quiere que ellas lo invaliden. Cuando Albino, uno de los personajes de *El apando*, necesita que las mujeres que le traen la droga, que van a darle la vida que es muerte o la muerte que es vida, lo identifiquen, lo reconozcan, encuentren el lugar de él y sus compañeros, tiene que recurrir, sólo puede recurrir, a esas palabras para que su llamado parezca natural: "¡Esos putos monos hijos de su pinche madre!", grita.

Las posiciones que nos determinan se han invertido en *El apando* o mejor dicho, no hay posiciones en el relato, nadie está arriba ni abajo, adentro ni afuera, sino que hay un solo lugar sin valores, unido por esa única, cerrada continuidad en la que el lenguaje dice lo indecible. El "apando", ese sitio aislado, al que se busca separar de todo, es la celda de castigo en la cárcel, es la prisión dentro de la prisión, el último reducto en el que se niega la libertad, si esto fuera posible, si la libertad, tal como altamente nos lo muestra el relato, no fuera la expresión de la necesidad y como tal no es reductible a nada, se expresa incluso en nuestra capacidad de negarnos, de escoger la muerte que se nos muestra en la obra como una manera de buscar la vida. Apandados, o sea aislados en ese último reducto, están tres personajes, Polonio, Albino y *El Carajo*. Están en la jaula. Para ver hacia el exterior tienen que sacar difícilmente la cabeza por un orificio, separándola de los movimientos del cuerpo, convertidos sólo en voz y mirada. Pero si ellos están en la jaula, los monos son los que están afuera, los que ellos ven, prisioneros de los mecanismos de la sociedad, esa jaula mucho mayor que nos impone una obediencia que anula toda libertad. Los papeles se han invertido. La prisión extrema es el campo de la extrema libertad. Allí Polonio, Albino, *El Carajo* están tan separados de la sociedad que son los únicos dueños de sí mismos. Sin embargo, aun entre ellos hay todavía diferencias y hay una pasión, una última necesidad, que los une. Polonio y Albino tienen la fuerza, tratan de imponerse a la vida. *El Carajo* ya no es más que una pura sobrevivencia, es ése, se nos dice, que ya "valía un reverendo carajo para todos, no servía para un carajo". Pero hasta *El Carajo* tiene un último derecho, una misma última libertad que Polonio y Albino, tiene el derecho a morir y busca con Polonio y Albino ejercer esa libertad, llegar a esa muerte cuya posibilidad sólo da el hecho de estar vivo entregándose a ella a través de la droga. Con la droga, nos dice el relato, se recorre ese "largo palacio sin habitaciones y sin eco"; esto es, se toca, se conoce, el supremo aniquilamiento en ese terreno absolutamente libre, aislado, de la mera posibilidad, desde el que siempre se puede volver a la vida para volver a tener derecho a la muerte, desde el que se toca la vida de la muerte.

El apando no relata más que la lucha de Polonio, Albino y *El Carajo* por obtener los medios para ejercer esa suprema libertad, por saciar esa necesidad de la droga que hará suya su vida en el espacio de la muerte. Pero todas las demás libertades aparecen a la luz de esa última que es la definitiva. Si para alcanzar su muerte *El Carajo* ya cuenta nada más con su madre, con el ser que le dio la vida, Polonio y Albino tienen en

cambio el amor, el deseo, su poder de hombres, su fuerza sobre la mujer, la fuerza que la mujer encuentra en ellos. Y la necesidad crea una complicidad total, absoluta, entre todos esos aspectos de la vida y les permite aparecer confundidos, convertidos en una sola fuerza, en una sola verdad dentro del despliegue único del lenguaje, que no le pertenece a nadie, que aloja lo prohibido, el desgarramiento que lo hace inhumano y que se hace ser mostrándonos ese desgarramiento. Dentro de esta acción no hay víctimas ni verdugos, todos son cómplices de todos. Meche y La Chata, las amantes de Albino y Polonio, los encuentran, encuentran la fuerza del deseo que ellos son, hasta en las celadoras que violan su intimidad, que buscan si no les están llevando la muerte a sus amantes oculta en el sexo y en el deseo que las celadoras despiertan y del que participan al registrarlas, las unen a sus amantes. Los cuatro hacen de la madre de *El Carajo* la que les debe dar también la vida de la muerte al urdir un plan mediante el que la madre pasará la droga oculta en su sexo, que ya no es capaz de dar vida, y para que la droga llegue hasta los apandados, Meche y La Chata fingirán un pleito, distraerán la atención de los celadores y los demás presos haciendo un violento simulacro en el que ofrecerán sus cuerpos a la vista de todos. Pero el plan fracasa. La madre sólo quiere, sólo puede, darle la muerte a su hijo. Se niega a entregarle la droga a la ansiosa mano de Albino y cuando el hijo, cuando *El Carajo* toma el lugar de aquél, tampoco sabe cómo, tampoco logra entregarle esa muerte.

Negada esa libertad final, hecha imposible por los celadores, por los monos, por la sociedad, el cumplimiento extremo de la necesidad, negado el derecho a tener la muerte, lo que se pierde es la condición de hombre. Albino y Polonio luchan con los celadores como animales, como bestias de presa que buscan ciegamente destruir y que los destruyan y en la lucha los celadores, los que tienen que negar esa última libertad, también se hacen animales, se niegan a sí mismos. Finalmente, *El Carajo* denuncia a su madre, la niega porque no ha sabido darle la muerte y al negarle la libertad que ella le dio con el nacimiento ya no es la madre. Nadie lo escucha, nadie lo atiende. El lenguaje nos ha mostrado lo que es imposible; ahora ya también él es imposible y se detiene al fin. Pero en tanto ha tejido el espacio, nos ha entregado la textura de la misma imposibilidad. En ese tejido, como parte suya, *El apando* contiene, hace posible, su más precisa definición: "Arqueología de las pasiones, los sentimientos y el pecado, donde las armas, las herramientas, los órganos abstractos del deseo, la tendencia de cada hecho imperfecto a buscar su consanguini-

dad y realización, por más incestuoso que parezca, en su propio gemelo, se aproximan a su objeto a través de una larga, insistente e incansable aventura de superposiciones, que son cada vez la imagen más semejante a eso de que la forma es un anhelo, pero que nunca logra consumar y quedan como subyacencias sin nombre de una cercanía siempre incompleta, de inquietos y apremiantes signos que guardan, febriles, el instante en que puedan encontrarse con esa otra parte de su intención, al contacto de cuya sola presencia se descifren.”

Ese diálogo siempre incompleto entre dos imposibilidades, imposibilidad de la vida que el lenguaje nombra, imposibilidad del lenguaje de tener la vida que nombra, que los aproxima, que crea entre vida y lenguaje la más estrecha cercanía, cercanía que sólo puede mantenerse como tal, que en sí misma, en tanto que cercanía, hace imposible la unión, es la novela; el lugar en el que vida y lenguaje entran en relación, se hacen diálogo y se encuentran en el centro exterior a ellos que es el lector capaz de llevar la novela a la vida, el lector para el que ésta habla y en el que la necesidad de hablar para que la vida sea en el lenguaje encuentra su meta. Pero la necesidad de hablar también puede hacerse novela, puede contarse. En *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo todo se construye y se destruye, aparece y desaparece sin llegar nunca a entregarse, alrededor de la ambigüedad esencial que es narrar cuando el lenguaje puede decirlo todo menos el objeto final de su decir y sin embargo, rodeando, circundando, buscando sin descanso, sin tregua, ese objeto, haciendo de la historia del que tiene que encontrarlo y vive esa necesidad el centro de la narración, puede evocar su presencia contando su ausencia.

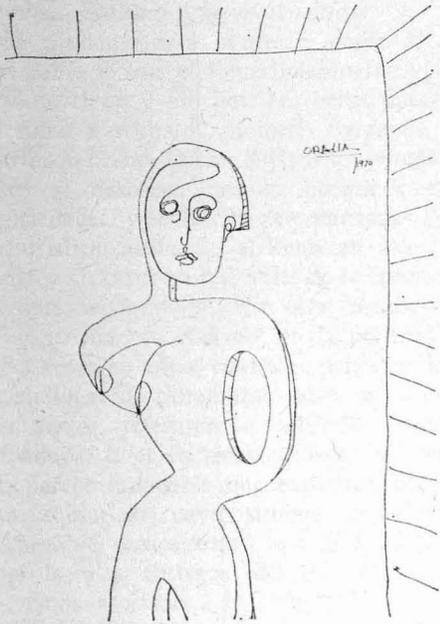
“Me da lo mismo” dice el narrador de *La obediencia nocturna* al iniciarse la novela. Ha tocado el fondo, la suprema neutralidad de la indiferencia. Despojado de sí, es el protagonista y la víctima. Sólo desde ese ningún lado puede llegar a la novela, sólo desde ese ningún lado el lenguaje se levanta para contar lo imposible. No hay ninguna separación, ninguna distancia entre el novelista y su héroe en *La obediencia nocturna*. Esa distancia es precisamente la que ha desaparecido. El novelista hace del protagonista de su novela el que tiene que hablar. Es él quien tiene que descifrar los signos, quien tiene que dar la respuesta, quien buscó y debió encontrar a la belleza y el secreto de la realización que ésta debía entregar, quien ha vivido la nostalgia de una Beatriz lejana e inasible, invisible, siempre anunciada y nunca aparecida, quizás inexistente. Pero el momento, la posibilidad de narrar esa imposibilidad sólo llega cuando el narrador sabe que el encuentro no se producirá nunca, cuando le han anunciado la desaparición

definitiva, la muerte de Beatriz. “No, no se acabó —nos dice entonces—, este juego no ha terminado. Sonrió, ya más tranquilo. Este desaparecer de pronto y para siempre es sólo el principio de esta historia.”

Y es que ese juego es el que, contándolo, el lenguaje no deja acabar nunca, es el que la palabra hace aparecer, una y otra vez, sobre el horizonte de la desaparición. Lo que el narrador nos va a mostrar es la historia de una búsqueda en la que lo único que no está a su alcance es lo que sólo puede conocer en el momento de encontrarlo y cuya ausencia hace parecer sin sentido la búsqueda misma. De ahí en adelante en lo que se cuenta no hay más lógica, no hay más regla, no hay más posibilidad de orden que el espantoso y preciso mecanismo del sinsentido, espantoso porque es preciso y se manifestará continuamente, presidirá esa búsqueda y será su inevitable medio.

El narrador recuerda que hubo una infancia protegida, que hubo un espacio de la inocencia, dentro del que el yo se movía confiado en el mundo porque el mundo estaba en el yo. Hay una terrible, dolorosa nostalgia en la evocación de ese centro, aparentemente inmovible, que vive la belleza aún sin conocerla. Su irradiación es el círculo que lo abarca todo. Alrededor del jardín encantado de la pureza donde el narrador actúa inocentemente con su hermana el juego del amor y de la vida, giran el padre, la madre, configurando el ámbito mágico de la protección. Luego todo se rompe. La vida impone sus propias reglas. El padre no acepta su papel y renuncia a él. La muerte despoja de la madre. La representación como juego protegido ha terminado. La hermana se encarga de anunciarlo y el narrador le pone fin matando al perro-tigre, el compañero real e imaginario de los juegos al que sólo los jugadores ven y conocen, símbolo e imagen de la servidumbre del mundo en la infancia que, terminada ésta, se ha hecho enemigo y desconoce a sus amos.

Lo que sigue después sólo tiene sentido porque carece de sentido. Es una rigurosa ilustración pesadillesca del proceso de destrucción de la inocencia y el camino descendente hacia el conocimiento. Porque este conocimiento sólo puede ser negativo, porque sólo puede llevar al encuentro de lo imposible, el narrador es la víctima, la presa, que tiene que llegar al fin, debe tocar el fondo, para allí, sólo allí, encontrar la necesidad de narrar. Y es el mundo el que conspira para que este viaje resulte inevitable, es la vida la que no tiene más que ofrecer que esa incesante labor de corrupción. Porque, como lo sabrá al final de su grotesco y terrible descenso el narrador, para aparecer en los términos de su búsqueda la belleza tiene que morir antes, la belleza, el absoluto, sólo puede mostrarse co-



mo ausencia, todos los que anuncian su próximo encuentro mienten, toda promesa de su inminente aparición es falsa, como falsa es también la pretensión de llegar a ella por el camino de la racionalidad del conocimiento. Eso lo saben mejor que nadie los que han buscado también y han fracasado en su intento. Pero a ese último saber sólo se llega al final del descenso, cuando se abre la posibilidad y la necesidad de narrar. Así, para llegar a ese punto del supremo desamparo, de la suprema negación, el narrador ha tenido que sufrir la amistad de los que lo llevan al conocimiento, sus falsos y verdaderos amigos, Marcos, Enrique y a través de ellos, impulsado por ellos, obligado por ellos, ha tenido que entrar a los dos imposibles: encontrar la clave de los signos del saber reunidos en el cuaderno del señor Villaranda que debe descifrar, y conocer la trascendencia del yo cuyo vehículo es la bebida. Uno y otra no son más que espejismos. Ni la experiencia de la bebida que al mismo tiempo acerca la imagen del absoluto, simbolizada por la figura de Beatriz, y la hace inaccesible en su cercanía, ni los dispersos signos acumulados en el cuaderno del mítico, quizás inexistente señor Villaranda encierran la respuesta. Y sin embargo, la nostalgia permanece. Sólo en la posibilidad de representarla es donde el narrador encontrará un sentido, aunque esa posibilidad nace de la renuncia, de su destrucción como persona.

Al final de su camino, el narrador llega a un bar en el que le han anunciado que actúa Pixie, una cantante que es tal vez esa encarnación de la belleza que busca en Beatriz. Pixie canta. Escuchándola, mirándola, el narrador descubre, sabe por fin, que "Pixie es nadie, Beatriz es nadie", son sólo el vehículo que da expresión a la nostalgia cuya verdad se encuentra en el canto. Ésa es, nos dice el narrador, "la implacable totalidad del arte", y como Pixie afirma, para ser ella tiene que anularse, que ser nadie para dejar hablar al canto y que el canto le dé el ser. En el arte se encuentra la voz de las tumbas que el narrador ha buscado para tener a sus muertos. El valor de la pesadilla que ha desplegado ante nosotros desde que Enrique le comunica que Beatriz había muerto, que se había hecho inalcanzable, se abre. Beatriz está siempre muerta, tal vez no ha vivido nunca; pero hay que hablar para que se muestre en la búsqueda del que habla. Y esa historia no tiene fin. La búsqueda se reanuda siempre. El narrador asume ahora el papel que antes correspondía a Enrique y Marcos porque siendo el que habla puede ser también el que guía hacia la necesidad de hablar y le entrega a Esteban, el que inevitablemente tendrá que ser su sucesor, el retrato de Beatriz que le despertará la nostalgia de poseerla y mantendrá viva la búsqueda. Pero éste es el peor castigo para él y es el que como una coda siniestra cierra el drama. Es ahora en verdad cuando el juego ha terminado. Como Enrique, como Marcos, el narrador ha adquirido el terrible derecho de callar. La novela concluye. Antes, el narrador nos ha anticipado cuál sería su final al decirnos: "Esta historia termina así: he encendido un cerillo. He visto pasar la llama del azul al rojo, la he acercado a mis dedos y la he retenido extrañamente luminosa. He gritado por la alegría que me produjo ese dolor intolerable, y he pensado que, como Beatriz, he hecho lo que quizás no pueda volver a hacer nunca. Luego, la llama se ha apagado."

La obediencia nocturna no nos cuenta más que el por qué de la necesidad de contar, pero de esa descripción surge todo el complicado, el preciso mecanismo del sin sentido de la vida al que el lenguaje le da sentido mostrándola como imposible, haciendo que la voz aparezca nacida de la misma imposibilidad, surgida de la obediencia a lo oscuro desde la que se levanta para iluminar la oscuridad. Esa voz no le pertenece a nadie, su ser se encuentra en su despliegue y por eso no puede callar. Haciendo suya la imposibilidad seguirá hablando siempre, estableciendo esa cercanía desde la que nunca se dice todo pero mediante la cual la novela hace aparecer lo indecible y nos permite llevarlo a la vida.

