

## PERSONAJES, SITUACIONES Y OBJETOS IMAGINARIOS EN 1945

### LETICIA

Parece que cuando Leticia Valle va a cumplir sus doce años siente la necesidad de escribir. Su relato—una novela de Rosa Chacel: *Memorias de Leticia Valle*—cuenta esos doce primeros años, como también los contó una vez la condesa de Merlin. Rosa Chacel escribe desde dentro, sin remilgos, sin indelicadezas, insinuando lo que no quiere explicar y expresando rotundamente lo que padece. Creo que este verbo —*padece*— le viene magistralmente a la historia de Leticia. Se trata de una niña que padece porque tiene una manera única de comunicarse con los otros: una manera que hace más entrañable esa comunicación, pero que a su vez es tan diferente, tan inaudita, que retroceden aquellos que la palpan, negándose a admitir su realidad. Desde muy niña se lo está diciendo siempre a su padre: «lo que a mí me pasa es inaudito». Y el padre no le hace ningún caso. A los niños les duele enormemente que las personas mayores no los tomen en serio, porque la niñez es esa época de la vida humana en que se quiere vivir en dos tiempos: ese que es propio de la niñez y también el otro, el tiempo misterioso de las personas mayores. ¿Será que los niños son niños y a la vez personas maduras? Leticia no se hace esa pregunta. Recuerda, quizá todos los días, todas las noches antes de acostarse, a su madre muerta. Es un solo recuerdo, un recuerdo único, pero ese recuerdo basta para trastornarlo todo, para constituirse en telón de fondo de todas las escenas de su vida. Ella no saca la conclusión, pero vive intensamente esa experiencia: siente que el tacto es más revelador que la vista. Porque lo importante es eso —sentir—, y con la vista no se siente, mientras que con el tacto sí. Llegará un momento en que ella también será capaz de sentir sin que su piel haga contacto con otra piel.

En la historia de sus extrañezas figuran varias muy importantes. Primero: ¿por qué las personas mayores hablan misteriosamente a los niños en vez de explicarles las cosas con claridad? El padre de Leticia se ha ido al Africa a dejarse matar por los moros. Ha regresado. A ella eso le parece muy raro, pero encuentra más raro aún que no le

den una explicación. La vida humana es algo muy grave, muy serio para Leticia. Si su padre la arriesgó sería por un motivo muy importante. ¿Por qué no le hablan de ese motivo? Leticia ni lo sabe, ni se lo dice, pero es como si flotara en la atmósfera de la casa de Valladolid que el padre se marchó un buen día porque entre su mujer y él se alzaba la imagen de una de esas murallas que levantan círculos en las ciudades castellanas. Estaban juntos, probablemente se llevaban bien, no se cambiaban palabras desagradables; sin embargo, algo, algo importantísimo había muerto entre ellos. ¿Sería ésa la razón? ¿O sería, por el contrario, precisamente la muerte de su mujer lo que hizo que el padre de Leticia partiera hacia el Africa? Es difícil, terriblemente difícil ser viudo. Chacel no nos habla una palabra de esto. Es el relato que corre por debajo del relato, esa otra narración escondida que el lector —quizá también la autora— ha de ir adivinando. Lo interesante es que la protagonista no adopta una actitud detectivesca. Son sus ojos, sus ojos desmesuradamente abiertos, los que interrogan al padre mientras éste charla de mil temas distintos, acaricia a su perra *setter*, se deja amputar la mano —Rosa Chacel pasa como por sobre ascuas cuando habla de la amputación— y consigue lo que verdaderamente quiere: enterrar sus recuerdos. Sin embargo, habla de sus campañas del proceso de la guerra, de mil detalles. ¿Cuáles son esos recuerdos? El asunto queda en el misterio.

A la niña la envían al colegio. No soporta a las compañeras. Forma parte de esa raza infinitamente desdichada de criaturas destinadas a no encajar en el extraño rompecabezas de un aula. Conoce el asco de la «basura que hay en este mundo». Es un asco rotundo, muy español, nada parecido a la náusea perfumada, viscosa, que se inmiscuye a cada paso en el mundo de Sartre. Pero eso no es lo más grave: lo verdaderamente atroz es que se da cuenta de que ante ella también se puede sentir ese asco o algo muy parecido, y entonces una súbita rebelión la invade, porque ella no es así, no es de ninguna manera como las demás. Lo que la diferencia, lo que ni su padre ni su abuela pueden entender es que ella es niña y mujer y ha descubierto ese curso simultáneo de sus edades en los ratos de oración. No lo sabe, pero hace lo que un doctor místico llamaría «oración de simplicidad». Dice el *Pater* porque se dirige al Creador, al Padre, al que nadie ha visto jamás porque está lejos. Pero cuando se trata de Cristo entonces todo es distinto: entra en la urna, no pronuncia una palabra, lo que ocurre es sencillamente inexpresable. Y de esos estados sale con un secreto que le pesa: es como si adivinara lo que ocurre en el fondo de los otros, aunque no supiera concretamente los datos de sus biografías; es también como si los demás se le clavaran para siempre —se

entiende: los demás que cuentan para ella— y estuviera destinada hasta el fin de sus días a vivir cerca de sus cuerpos o de sus imágenes, pero en convivencia diaria, profunda, de salvación interdependiente. Por muchos años que Leticia viva, por muchas alegrías o muchos dolores que le toquen en suerte, aquella maestra de cara noble, antigua viajera, con fama de machuna; aquellos bordados limpios y relucientes, aquella casa de don Daniel con su parra y su galería de cristales y el túnel al que la imaginación de la niña añade una luz verde, nada de eso se olvidará.

¿Era necesario que se produjera esa tácita, silenciosa ruptura con el padre? ¿Habría sido todo lo mismo si él se decide a afrontar valientemente sus recuerdos en vez de empeñarse en cubrir con palabras las otras palabras que ni en su soledad pronuncia? El cambio de residencia, el irse de Valladolid a Simancas, ¿no es una deserción de la voluntad de vivir, que la hija secretamente no le perdona? Porque resulta que cuando se mudan a la ciudad pequeña, hay todo un cambio en la niña. Antes, en Valladolid, estaba acompañada por el olor, la luz y la visión de la Historia. Leticia nació para hacer filosofía intrínsecamente femenina: por algo al final descubrirá que necesita vivir *desde sí misma*, sin abandonarse por eso al costado viril de la conceptualización. La Historia no es para ella lo que se escribe en los libros; son esas imágenes, por cierto muy clásicas, que no le brotan de un confuso abigarramiento, pero que también son estremecedoras: la mujer vestida de blanco con la mariposa negra posada en el pecho, los colibríes, el rey de la V Cerveza y los gladiadores que se matan al mismo tiempo con belleza limpia y aterradorizante.

En Simancas se le pierde todo eso. Deja de ser el centro de la casa porque las personas mayores han decidido hundirse en sí mismas. Ella abandona los libros. Abandona de paso *su* manera de perder el tiempo. En Valladolid sabía perderlo, había aprendido a perderlo: ponía los cinco sentidos en lo que no estaba haciendo y se vigilaba hasta en sus menores detalles. Pero es difícil que una mujer española conserve mucho tiempo ese exceso de vigilancia sobre sí misma; Leticia no es francesa. Tampoco asocia el ruido que hacen los conejos al comerse las coles con aquel otro sonido, tan grato, tan presente a lo largo de la novela como un tema musical adyacente en una sinfonía sin muchas variaciones. Aprende que el espanto se cura con tres remedios: una vela encendida, un rezo breve y un cuento. Nada tan sedante, reposado, tranquilizador y dulcemente oleaginoso para la piel como una plegaria con los ojos fijos en una vela encendida—la llama se estira como si quisiera tocar un objeto invisible—y una his-

toria bien hecha. Por eso los niños piden fogatas, imágenes y cuentos y más cuentos.

Rosa Chacel está convencida de que hay gestos involuntarios que complican extraordinariamente nuestras vidas. Ciertamente que nuestros actos van haciéndola y complicándola también, pero los gestos son muy importantes y no acabamos de reparar en ellos. ¿Cómo don Daniel puede saber lo que despertará en Leticia poniéndole la mano en la cabeza y dándole a sus bucles un tirón distraído? Este don Daniel es uno de los mejores personajes de la novela. Es archivero de Simancas; tiene dos habitaciones exclusivas para él en la casa; ha leído y lee muchos libros; se pasea por la tarde con el médico. Pero no es un personaje de Azorín. Un personaje de Azorín viviría en otra consonancia con su madurez, quién sabe si mejor acoplado a la víspera de sus días últimos. A don Daniel le salta oscuramente la juventud, y eso es lo que fascina a Leticia; su padre ha aceptado la vejez, pero ha muerto en vida. Leticia no acepta que nadie se muera en vida; ése sería para ella el peor de los pecados. Don Daniel la sienta cerca de él; empieza a darle lecciones; la mira como si la comprendiera, como si estuviera en el secreto. Una de las conjunciones más misteriosas que se han registrado jamás en la literatura española empieza a ser sorprendida por Leticia: su padre fue a matar moros; don Daniel parece un moro, y a ella la invitarán a que recite un poema de Zorrilla en que un rey moro sube al cielo a lomos de un alazán. ¿Es un azar? ¿Es el destino? ¿Es un castigo para el padre de Leticia por haber matado moros, por haberse sepultado en vida?

Leticia acude regularmente a las clases de don Daniel. Y como nada se realiza en vano, sorprende un cambio en la atmósfera de su casa: es un malestar que se palpa y que no se concreta. Además, empieza a sentirse, a saberse, a mirarse culpable. Yo creo que se puede borrar algo el sentimiento de culpabilidad—defendido por Jaspers, atacado por Marcuse—con la condición de que se vayan borrando también los actos culpables. Y no sólo los obvios, los evidentes. También esos otros que tanto asustaban a Bernanos y que le hicieron exclamar un buen día con la voz de uno de sus personajes más temblorosos: «¡Benditas sean las faltas de las que tenemos conciencia!» La falta de la que Leticia no tiene conciencia es muy evidente: está separando a una pareja que ya estaba separada y olvida—con típica ingratitud adolescente—que doña Luisa, la mujer de don Daniel, merece un poco más de atención. Doña Luisa también es un personaje estupendo. Cuando Leticia la conoce no ha llegado aún al sosiego. Como Rosa Chacel, admira profundamente esa virtud tan española, y como es experta en el arte de escudriñar sin ser detectivesca, estudia

la fisonomía de doña Luisa y nos advierte que no hay que confundir la tenacidad con la paz. Hay seres que son tenaces y que parecen estar en paz. Pero no lo están, no acaban de estarlo, aunque quizá lleguen alguna vez a subir hasta esas alturas.

Doña Luisa, en efecto, es un personaje estupendo. Tiene otro don de la raza hispánica cuya transmisión a Hispanoamérica habrá que estudiar algún día: sabe añadir, sobreponer, cubrir de realidad cuanto objeto la rodea. No es que ella sea realista; es que todo lo hace real: cuando cambia la decoración de la casa la vemos sacudiendo las alfombras con delicadeza, pero con extraña seguridad; hace maravillas con las lámparas para que sean más lámparas, para que den más luz. Una sopa de almendras preparada por ella tiene una consistencia tal, concentra tanta sustancia de almendras, que basta nombrarla para que relumbre en la página de la novela. Vale la pena sentarse a la mesa de doña Luisa; sus alubias son piedras preciosas. Y si se destapan las cacerolas en uno de los días que ella llama sagrados, entonces el olor que se percibe es el mismísimo olor de la gloria. Cuando doña Luisa quiere *recuperar* a Leticia la lleva de paseo a Valladolid. Sólo con doña Luisa se puede hacer un viaje en tartana del que resulte una pincelada de prosa como ésta: «La tartana era confortable, bien cerrada por todas partes, con magníficos almohadones en los asientos y cueros de borrego en el suelo, donde se hundían los pies.» Sólo en compañía de doña Luisa se puede regresar de ese viaje hablando de flores. Tuvo que pronunciar muy bien la palabra «crisantemo».

Quizá uno de los mejores episodios de las *Memorias de Leticia Valle* sea cuando Leticia sorprende a una muchacha arrojando unos gatos al río.

Sartre y Rosa Chacel nunca se pusieron de acuerdo, pero en *Los caminos de la libertad*, publicada en el mismo año que las *Memorias de Leticia Valle*, hay también una escena parecida. No hay que olvidar que para Borges las obras literarias son vasos comunicantes. En las *Memorias* no sabemos nada de quién arroja los gatos. Leticia está cruzando el puente. Se detiene. Mira con horror cómo una desconocida lanza a los animales al río. Del episodio retenemos dos enseñanzas que bien podrían atribuirse a Séneca: que nadie—ni siquiera un niño—muere sin envejecer primero. Y la segunda, más aleccionadora, más punzante, verdaderamente digna de proclamarse en las escuelas: que las malas acciones pasan al rostro del que las comete. Esto lo intuyó Wilde admirablemente—*El retrato de Dorian Grey*—; pero con falsa piedad hizo creer a sus lectores que manchas, arrugas, contracciones y fealdades salían a última hora, en el momento de la

muerte. Sin quererlo, pudo provocar una reacción muy del gusto de principios de siglo, aunque escrita mucho antes: el «¡largo me lo fiáis!», del Don Juan de Tirso.

Los gatos de Sartre acaban por salvarse. Su dueño, Daniel Sereno, los lleva hasta el Sena; está a punto de lanzarlos al río; después se arrepiente y vuelve a colocarlos en su caja. Daniel Sereno quiere realizar un acto gratuito. Es un joven que se irrita con frecuencia porque las mujeres miran con apetito su cuerpo bien formado. Leticia sería incapaz de mirar de esa manera a Daniel Sereno. Porque Leticia quiere indagar en el fondo de los corazones, quiere saber por dónde va el alma cuando el cuerpo adopta una postura. En Leticia no hay asomo de esteticismo, pero hay la firme convicción de que la ética y la estética son inseparables. Está segura de que se piensa con la parcela más hermosa del rostro. Por eso don Daniel tiene que pensar con la boca. El otro Daniel—el de Sartre—también siente la nostalgia del foso de los leones. Pero es distinto al de Rosa Chacel. Es mucho más joven; presencia su vida de otra manera. Sería interesante comparar sus respectivas susceptibilidades. Sereno se hiere porque el discípulo de su amigo Mateo no quiere beber una copa con él. Cree que Mateo lo ha desprestigiado y decide tomar venganza. Se va a la casa de la amante de Mateo y entabla con ella una conversación repugnante y de apariencia muy noble. Sartre no soporta la bondad tradicional. Cree que siempre recubre lo viscoso y lo feo. Se ocupa de presentar a Sarah, la tostoiana, con los dientes llenos de caries. Y el diálogo entre Daniel, Marcela y la madre de ésta reviste los mismos caracteres. ¿En qué consiste la bondad para Sartre y para Rosa Chacel? Lo cierto es que el Daniel de Sartre y el de Rosa se encuentran ante un tribunal de jóvenes. El de Rosa se molesta mucho porque su mujer puede ganarle la partida con la muchacha, puede convertirla en artista, queriendo él que sea intelectual. Pero no toma venganza; su venganza se le escapa por el arco contraído de las cejas, por cierta forma de reír, por el tono con que envuelve sus palabras. Por ahí podríamos adivinar lo que para Rosa es la pureza: llegar a ese desprendimiento último, que no es precisamente el despego divulgado por los propagandistas de los místicos, sino otra forma del apego. Para Sartre, la pureza consiste en no ser hombre de mala fe. Sus personajes están empeñados en vivir desde sí mismos y desde los otros. Sienten el vértigo de la libertad total, absoluta, y como esa libertad no existe ni puede existir, acaban diciéndose que el «infierno son los otros».

No hay punto de comparación entre Leticia, Ivich, Marcela y Lola. Las tres últimas son las tres mujeres más importantes que se asoman por *La edad de la razón*. Cuesta trabajo simpatizar con ninguna. Mar-

cela está enferma y padece del estómago como sólo un personaje de Sartre puede padecer del estómago: creyéndose que ella es su padecimiento. Se siente insultada por la salud de Mateo, pero no puede vivir sin Mateo. Lola baila. Se diría que le presenta su cuerpo al mundo como un reto, como un desafío. Ivich es la hermana de Boris. Es difícil acabar de conocerla porque es demasiado hermana de Boris, porque en el amor de Mateo por ella actúa demasiado ese ingrediente; es su discípulo con falda. Ivich no resiste los exámenes y se deprime extraordinariamente cuando la desaprueban. Las tres están entre los veinte y los treinta, mientras que Leticia cumple los doce en el curso de la novela.

Sin embargo, hay un detalle muy significativo que distingue la española de estas tres francesas: Leticia mira a los demás con ternura, con pasión, con rabia, con asco, con alegría. Le gustaría mirar más y más, llegar hasta el último pliegue, hasta la última partícula de los otros. No sabe ni sabrá nunca lo que es la náusea, aunque en un momento—otra coincidencia importante—experimenta el asalto de lo viscoso. Es en el día en que descubre su destino: nació para encerrarse entre libros, para romperse la cabeza con ellos; pero hay algo que le impide dar el salto. No puede. Y descubre que ese algo no está fuera de ella, no está en el paisaje ni en la ciudad; está nada menos que en sus pies. Esta remota alusión podría emparentarla de alguna manera con el trío Marcela-Lola-Ivich. Pero la cuestión de la mirada los separa definitivamente. Marcela, Ivich y Lola aprendieron de Mateo que lo infernal sería que no hubiera cuerpos opacos. Y eso, por ser una estricta verdad a medias, es completamente falso.

#### FANNY

Las *Memorias de Leticia Valle* podrían ponerse en una balanza junto a *El puente de las ánimas*, la otra novela española importante, aparecida también en 1945. Es de don Pío Baroja. Dice Julián Marías que los personajes de Rosa Chacel están vivos, no descritos ni definidos. Don Pío no puede sustraerse a dar opiniones y a señalar con el dedo a sus escogidos, diciendo de cuando en cuando: «son así».

*El puente de las ánimas* es la historia de un lugar; concretamente, de un puente. Como una piedra que hiciera círculos concéntricos en un lago, círculos cada vez más extensos, pero limitados, el relato se extiende a una zona de tierra, de mar y de cielo. Llega hasta un peñón. Es la novela escrita por un anciano. Baroja hizo siempre un gesto de cansancio al sentarse a su mesa de trabajo. Rosa Chacel nunca escribe

cuando está fatigada. Baroja cuenta la historia de un ingeniero inglés que llegó un buen día al país vasco. Es un sujeto repulsivo, mujeriego, capaz de hacer infelices a todos los que tiene a su alrededor. Baroja creía en la extensión infinita de la mala semilla. Supersticioso a ratos y racionalista en otros, pensaba mucho, muchísimo, en la herencia. Fanny es hija del ingeniero inglés y de su segunda esposa. Pero recibe misteriosamente los rasgos de la primera mujer de su padre. Destinada a la infelicidad, triste, siempre deprimida, mal vista por los demás porque es aficionada a leer y a cultivarse, primero se casa con un revolucionario; vive unos meses de felicidad; muere el marido; hay otro que la pretende; ella sabe que no será feliz con él, pero se casa. ¿Cómo es posible que una mujer superior ceda de esa manera a la proposición de su madre, siendo precisamente superior? Los hijos, que podrían salvarla, salen al padre; los suegros no la quieren y la critican. Pero hay un momento en que está a punto de salvarse: cuando topa con un ermitaño que sabe aconsejarla. El ermitaño le concede mucha importancia a su salud espiritual; le habla, casi llega a curarla; pero ella se pierde por su suspicacia. Leticia lo coge todo al vuelo, pero no es suspicaz. Y tiene *poderes*. Fanny, por el contrario, ni siquiera tiene voluntad. Para Baroja la Naturaleza es algo así como un teatro fabuloso. Por eso escribe: «en otoño, con la niebla ofrece el río aspectos de escenografía extraordinarios». Rosa Chacel apenas si nombra el paisaje; la ciudad está presente en las *Memorias* de otra manera; es una ciudad para ser imaginada, unos campos que vemos sin que los nombren. Sartre humaniza hasta el extremo el mar, los ríos, el follaje. El verde de las hojas es inseparable del traje, no hecho a su medida, que viste Daniel Sereno cuando pasea con Marcela por el campo. Sereno ha escogido un papel que no es el suyo, y ese personaje que interpreta se enreda a los troncos de los árboles, mira la taza de leche que la anciana le trae a Marcela. Y con el mar pasa algo parecido: Sartre describe un futuro mar en guerra, un mar en tiempos de guerra. Lo llama un *mar administrativo*.

#### MINERVA

Lino Novás Calvo publicó en prensas mejicanas un relato breve: *No sé quién soy*. La protagonista es una muchacha. Se llama Minerva. Lino Novás sabía que un vestigio leve del siglo xviii—la impronta ligera, casi desaparecida, de José Agustín Caballero y de don Luis de las Casas—subsistía aún en las primeras décadas del xx. Minerva, diosa griega, nombre predilecto del mundo neoclásico, es, como Leti-

cia, una adolescente. ¡A cuánta distancia estamos del relato de Rosa Chacel! La novela corta de Lino Novás no se detiene un momento. No se remansa. Las visiones se suceden, se acumulan, en los ojos de un buen lector; lo que subsiste al final es un paisaje de agua en tumulto, cañas muy bravas, viento, casa cuyas puertas se desprenden. Lino Novás nació en España; vino a Cuba muy pequeño; conoce muy bien la literatura norteamericana y la inglesa. El título de *No sé quién soy* desborda de expresivo. Leticia Valle, la española, tampoco sabe quién es, pero se busca; Minerva no se busca ni se puede buscar: está en medio de un torbellino. Lino Novás mira a Hispanoamérica como si fuera un puro torbellino, como si todavía resonaran en sus tierras, presurosos, jadeantes, desesperados, los pasos de los conquistadores. Minerva no tiene *chez soi*, no tiene interior. Los golpes de la lluvia, la mirada del hombre que acabó por raptarla, hasta su instinto de conservación son ajenos a ella. Minerva está sola de los demás, pero también está atrozmente sola de sí misma. Y eso es precisamente lo que comprende a lo largo de la narración: que ella no existe ni puede existir mientras no sea otra cosa que ese animal acorralado que se defiende del ciclón o esa mirada aturdida que se dirige a los peces que vuelven al mar cuando el hombre que está a su lado los deja ir, sin cambiar con ella una palabra. Durante su delirio, Minerva no piensa ni en su padre, ni en sus amistades, ni en nadie de su familia. Se adivina que jamás ha conocido lo que se llama una relación íntima, salvo quizá la de Paulina, la madre que se menciona un momento para no volverse a nombrar más.

Rosa Chacel busca las razones de los actos; sabe perfectamente que los motivos están ocultos, pero adivina la existencia de esos motivos. Para Lino Novás no hay motivo; es inútil preguntarse por ellos. Lino está convencido de que somos irracionales, de que la razón es un sueño como otro cualquiera. Leticia todo lo retiene, todo lo anota; sabe que la memoria es la sustancia del alma. Minerva es cubana hasta las raíces porque recibe las impresiones con violencia y después las olvida. Para Rosa Chacel los objetos tienen espesor, ocupan un lugar; los ojos se prenden a ellos y los saborean. Minerva comete un crimen, y Lino Novás sabe decirnos como nadie que después de cometer un crimen no se puede mirar. Lo que ve Minerva después de matar al hombre es un camino en declive, una puerta ancha y otra estrecha, un camino que se le transforma en serpiente. Antes podía ver las *líneas concretas* de un recuerdo. Ahora no puede. Todo aquel que mata se queda ciego.

Como en Sartre, hay en Lino Novás una repulsión hacia la transparencia. Sartre la asocia al subterráneo del infierno y Lino Novás

la llama «fatua». ¿No valdría la pena detenerse ante esta manera de calificar una transparencia? Tiene algo de imprevisible; quizá sea la nota imprevisible que siempre pone el cubano. Por algo Graham Greene dijo una vez que en Cuba siempre todo podía suceder.

La naturaleza le cierra el paso a Minerva. Después que ha recuperado la vista pasa un instante por una región que no es ni el cielo ni la tierra—Lino sabe que el cielo en Cuba puede ascender o descender como en ninguna otra parte—, y después las cañas bravas se adensan, crecen, se extienden. Pocas páginas hay en la literatura cubana donde un paisaje vaya adquiriendo esas proporciones mientras crece la angustia en el dentro de un cuerpo cuyos movimientos nos imaginamos maquinales, movimientos de muñeca que no sabe por qué hace lo que hace. Es un paisaje que no pierde ninguno de sus aspectos ni de sus matices, pero que deja de ser paisaje para convertirse en prisión a fuerza de multiplicarse. No se sabe muy bien si son esas cañas bravas las responsables de la tragedia de Minerva, no se sabe si son sus acusadoras. El caso es que cuando empieza a llover, ellas han cerrado el horizonte de la colegiala, amurallándola en su laberinto. Lino Novás describe esta situación sin excusarse de emplear giros de prosa clásica: «Gotas gruesas de agua pasaron silbando como balines junto a sus orejas.»

Si un existencialista fuera a comentar *No sé quién soy*, diría que Minerva es mujer de gestos y no de actos. Para Sartre, gesto es la experiencia en la fantasía; acto es hecho consumado. Minerva proyectó suicidarse después de matar a Armando; pero, una vez que mata a Armando, casi se olvida de matarse. ¿Será el ciclón que se desencadena la consecuencia de su culpa? Y habría que preguntarse: ¿cómo es que Armando le entrega a ella esa pistola *trompuda* para que lo mate? ¿Por qué no es él quien tiene el valor de matar primero y suicidarse luego? ¿Será que él, aunque la haya raptado, es el más débil de la pareja, el que quiere morir porque entiende que hay que pagar la hora de amor con el fogonazo? Nada de eso se aclara ni se explica. El propio Lino Novás puede no haber hecho más que ir anotando, con su estilo jadeante, una a una sus visiones. Lo cierto es que en el alma de Minerva hay una zona a la que ella tiene acceso y otra cámara oscura que ella desconoce. Hay en este relato un río que casi se petrifica, flores amarillas que vislumbramos casi instantáneamente, fascinantes objetos que corren por el agua, y cuando se detienen dice Lino Novás que se *atoran*. No hieren las palabras escritas en *No sé quién soy*. Ni hieren ni golpean: se agolpan; parece que se atropellaran, como se atropellan tantas veces las conversaciones entre los cubanos, pero al fin salen airozas en tropel disciplinado.

Tal vez el mejor momento de *No sé quién soy* sea el de la aparición del espectro de Armando después de su muerte. «Minerva lo vio venir con una turbada claridad de lo que era, no de *quién* era. No pensó. No recordó al hombre. Pero vio con vaga conciencia la figura conocida, vista después del disparo y por algún tiempo antes de que empezara el ciclón. Todavía tuvo valor para recordarlo así, como era en el momento de morir, como había ido pasando a lo que era ahora, al tiempo que avanzaba hacia la represa. Tuvo aún tiempo y valor para separar la mano cerrada que apretaba contra el cuello, empezar a abrirla y representarse lo que contenía. Fue entonces cuando el cuerpo lanzado desde abajo alcanzó el alto del obstáculo que le hizo resistencia, obligándolo a proyectarse fuera del agua y por encima de fragmentos más menudos, en un movimiento ascendente, como si fuera a trepar hacia ella (Minerva), como si fuera a abrazarla. Minerva vio venir su rostro, llegar como a medio metro de su cintura; tropezó con sus ojos hundidos y entrecerrados...» Después a Minerva se le cierra la *puertecita* interior.

Ahora el misterio de *No sé quién soy* se ha despejado algo. El tiempo para Lino Novás es el cuerpo, el objeto zarandeándose, moviéndose, transformándose. No es que las cosas se muevan; es que ellas son su movimiento. Ese movimiento se percibe claramente en la confluencia de los ríos y los mares, porque es allí donde destruye los lugares, donde el espacio no existe, porque es imposible poner los pies en la tierra. Pero Lino Novás intuye lo más sorprendente: que un *quién es* no es un *lo que es*. Minerva tiene cerca *lo que era* y *lo que es* Armando, pero no *quién es*. La persona necesita de otro tiempo y de otro espacio. Es indescriptible, indefinible, últimamente incommunicable. Sólo la narración puede aproximarnos a su centro. Y Minerva no quiere narrar, no quiere acordarse; le huye al recuerdo, aun a costa de seguir hasta la muerte no sabiendo *quién es*. Es la cubana que desea con todas sus fuerzas no tener memoria, la que envidia el paraíso macilento de los amnésicos. Su vejez y su muerte serán atroces.

#### IRENE

¿Cómo sería —a propósito de muertes— la de Nevers? Es un personaje de Adolfo Bioy Casares —*Plan de evasión*—, editada por Emecé, en Buenos Aires. Rara, extraña novela, entre fastidiosa y escalofriante. Trata de la relación —hoy tan importante según los sociólogos estructuralistas— entre tíos y sobrinos. ¿Se podrá perseguir por las literaturas occidentales esta relación entre tíos y sobrinos? Por el momento vamos a dejar el tema. Nos tenemos que ocupar de Nevers. En su

adolescencia hizo algo que fue muy revelador: decir una mentira que le traía consecuencias funestas, una mentira que no lo favorecía para nada. ¿Cómo es posible que alguien diga una mentira si no es para obtener alguna ventaja? Bioy Casares cree en la salvación por la lucidez. Se puede llegar a la libertad, se pueden evitar los movimientos compulsivos, pero es preciso atreverse a traspasar los bordes de la metafísica. Nevers se queda en esos bordes, se pierde en las conversaciones interminables de café entre oscuros espejos. Siempre está a punto de ser lúcido—quizá llegue a serlo por instantes—, pero no tiene ningún resto de energía para luchar contra las peores fuerzas que lo asaltan. Con finura increíble, Bioy Casares lo describe con un adverbio. Escribe que Nevers se entregó *trabajosamente* a mirar una ciudad. Minerva, la cubana, está completamente fuera de sí misma; Nevers está dentro, hostil al tío, desconfiando secretamente de Irene, repugnado ante los cabellos ensortijados de Legrain. Nunca acierta con la ecuación necesaria de realidad e irrealidad que toda vida necesita; tan pronto se niega a oír conversaciones sobre la guerra como pretende penetrar en todos los secretos, estar al cabo de cuanto ocurre en esas islas enervantes y extrañas.

Bioy Casares quiere arrancarle al argentino su desconfianza. Nada se adelanta con desconfiar, aunque también los riesgos de la confianza son muchos cuando se vive en una atmósfera desconfiada. Nevers desconfía de todo y de todos. Pero no es esto lo que se pone más de relieve en la novela. Lo que se ensancha hasta el horror en *Plan de evasión* es cómo muere un hombre por un ideal que no le interesa. Bien está morir por aquello en que se cree, por lo que nos resulta imprescindible para vivir. Lo sorprendente, lo paradójico, lo irracional, es que alguien muera por lo que en definitiva no le importa, por lo que no cuenta para él, por lo que, en última instancia, le trae sin cuidado. ¿Será porque hay un lugar en el alma del hombre exclusivamente reservado para los ideales, y cuando ese lugar se vacía, inmediatamente se abulta con cualquier cosa? Nevers se deja llevar por los demás porque ha perdido su fuerza. Y toda su fuerza era Irene. Todas las fuerzas le llegan al hombre—entendiendo aquí por hombre el varón y la mujer—de esa tercera figura, que tal vez sea la persona y que se llama con nombre que merece una exploración, *la pareja*. ¿Acaso se trata de una unidad, de una fusión? No es el momento de hablar de tan grave tema. Quizá esas imágenes—unidad, fusión—no sean las más adecuadas. Lo que importa añadir es que Bioy es un experto en el arte de narrar amenazas. Si Lino Novás describe muy bien una tormenta, Bioy es maestro en los celajes de su oscuro, misterioso entramado: lo que anuncia la tormenta, las señales, los

presagios que poco a poco, con la serenidad cruel de ciertos tiempos, apuntan hacia las catástrofes.

Para Bioy el mundo de las confidencias es muy peligroso. Su personaje muere porque recibe las confidencias escritas por el gobernador de la isla, aquel enajenado intelectual que pretendía liberar a los hombres sin cambiarlos de lugar, pero transformando de tal manera los lugares habitados por ellos que se cambiara por completo su mundo. Bastaban ciertos símbolos en las celdas para que los presidiarios se sintieran habitando en las islas de la felicidad. Poco a poco iba lográndose un curioso y alucinado trastrueque de sentidos, y *la vista llegaba a ser táctil a distancia*. ¿Verá Bioy en el hombre del futuro una especie de monstruo capaz de animalizarse más aún de lo que lo estaba en el minuto primero de las civilizaciones? Eso no se sabe, no se acaba de saber, porque Bioy sabe enmascararse detrás de su relato. Es una calidad conseguida hasta cierto punto por Bioy y por Borges; son novelistas que escriben disfrazándose bajo su exquisita máscara ingeniosa. Lo hacen con elegancia, con gusto, con maestría. Los personajes más interesantes de *Plan de evasión* ocupan un segundo plano; son el tío Pierre e Irene. Apenas si se dice nada de ellos, nunca aparecen, y son, junto a Nevers y a Castel, nada menos que los protagonistas. Es que a Bioy le gusta dejarnos intrigados. Y no tanto porque piense que la realidad chorrea misterio—eso lo piensan todos los que han hecho contacto profundo con la literatura inglesa, además de los que tienen el mínimo necesario de sentido común—, sino por otra razón que no empalidece si es bien meditada: Bioy quiere encontrar el equilibrio perfecto entre el escéptico y el fanático porque el escéptico y el fanático le parecen seres atrozmente deformados. Hacia ese equilibrio puede irse avanzando si nos convertimos en hombres intrigados—lo suficientemente amorosos como para acercarnos—, lo suficientemente esbeltos como para alejarnos. Por eso uno de los detalles más finos, más sutiles de *Plan de evasión* es el atractivo existente entre Castel—definitivamente fanático— y Nevers escéptico hasta permitir que otro trace su vida, escéptico hasta mentir para pagar pecados que no ha cometido, sin saber que el pecado suyo es ese dejarse arrastrar con lucidez pasiva, acompañándose por el tomito de Montaigne.

#### ANDREA

Carmen Laforet—nacida en 1921 y ganadora en 1944 del premio Nadal—vio la primera edición de su novela *Nada* en mayo de 1945. Los personajes de Carmen Laforet son definitivamente impúdicos. Al

menos, sus personajes jóvenes. Se confiesan con mucha facilidad, cuentan sus vidas sin que nadie les pregunte por ellas; no se pueden contener; han perdido esa virtud tan española del dominio sobre sí mismos. ¿Por qué? Es que han pasado por una guerra *a cierta edad* y algunos han quedado marcados por la tolvana de la lucha civil. Tendría interés una minuciosa comparación entre la lluvia descrita por Carmen Laforet y por Rosa Chacel. El chaparrón de Rosa calaría los huesos del lector si éste no se sintiera protegido por unos cristales gruesos; es como un derrumbe de luz acuosa, una catástrofe magnífica, algo que es preciso conjurar. La lluvia de Carmen es eso: lluvia. Como si en España el agua que cae del cielo hubiera sido menos agua después de 1936, como si esa agua hubiera tenido que reconstruirse poco a poco y todavía no tuviera su consistencia en 1944 para una muchacha que casi era una adolescente durante la guerra. Y lo mismo pasa con los gatos: los de Carmen Laforet están más desdibujados, son más indolentes; su presencia no acaba de convencernos como presencia, aunque la autora nos diga de uno de ellos que miraba como si poseyera una individualidad. Sin embargo, hay algunos objetos, los que Román salva del naufragio de la casa, sobre todo el ídolo de barro, que se iluminan de pronto ante nosotros: son objetos tocados por el fracaso, pobres consuelos que acompañan una vida que se hunde en acritudes y hostilidades, aderezándose de ese mínimo de dulzura que no falta jamás. La misericordia de Dios es una huella para Carmen Laforet; como si Dios hubiera estado en el mundo, dejara su marca y ahora, desaparecido, ausente, quedara ese resplandor donde se entenece hasta lo más desgarrador.

Carmen Laforet tiene el don de estremecerse ante las manos de sus personajes. Mira la mano del otro antes de mirar su rostro. ¿Por qué hay quienes son más sensibles a las manos de los demás, mientras los hay atentos a los ojos, la frente, la curva de la nariz, la piel, el conjunto de la figura? Cuando Andrea—la protagonista de Carmen Laforet—hace una experiencia desagradable siente que ha metido las manos en algo sucio; cuando se encuentra ante su tío Román se fija en sus manos ágiles, morenas. La mano—ella, en sí, en abstracto, si es que por un esfuerzo intelectual se puede mirar una mano vaciándola de su expresión momentánea—nos remite a lo hecho por la persona y a lo que puede hacer. Por algo en el lenguaje de todos los días se habla de la buena mano del médico, del cocinero, de la bordadora, del artesano. Suele ser la mano del *oficio*, porque no es tanto la tensión del cuerpo hacia delante como su voluntad de apoderamiento de las cosas que hay en el mundo, aunque no del mundo mismo. Y no sólo del apoderamiento; también de la transformación

de esas cosas, de su metamorfosis. Carmen Laforet escribe su novela en un mundo destruido y quizá por eso no vea tanto el mundo como a las cosas que hay en él. ¿Habrá que relacionar esto con ciertas caídas verbales—luces trenzadas, *singular sonrisa*—que alternan con un verdadero interés de parte del lector hacia los personajes? Rosa Chacel hace suyo cada uno de sus personajes. Carmen Laforet siente por ellos un mínimo de piedad, un mínimo de distanciamiento, quizá un mínimo de superioridad. Bioy Casares se empeña en que nadie sepa qué clase de nudo corredizo enlaza para atrapar a Castel o a Nevers; quiere velar con el tono la compasión honda que la debilidad de Nevers le produce. Esa veladura no es la «hermosa cobertura» de la que hablaba el marqués de Santillana; afecta a la compasión, la vuelve *otra compasión*, le facilita y le impide una gama rica de comprensiones. Carmen Laforet piensa que muchos de sus personajes son despreciables por culpa de una situación en la que se encontraron. De ahí su piedad circunspecta; nunca se acaba de amar sino a los que creemos responsables, al menos de alguna manera.

Para Carmen Laforet la familia española está en crisis. Se odian los hermanos, se insultan los cuñados; la criada es un ser sombrío y lleno de odio; la abuela, angelical, mima con exceso a los hijos varones. Es que la familia española, traumatizada por la guerra—y en alguna medida todas fueron traumatizadas por la guerra—se ha encerrado en sí misma, ha levantado paredes entre su ciudad y ella, volviéndose de espaldas a la sociedad. Harta del encrespamiento político de la década del treinta al cuarenta—sobre todo del segundo lustro—y muy cerca de los campos donde se desarrolla en parte la segunda guerra mundial, se aísla en torno a la casa paterna, fabrica con cuidado el rectángulo partido de las almenas de la torre, se instala en la desconfianza, saborea con cierta amargura su fracaso y engendra en los más jóvenes un deseo de huir de ella, avanzando con la mano tendida hacia la fraternidad generacional y en franca ruptura con los más viejos. Por algo Andrea se moja con gusto los labios en las palabras de Homero que sirven de lema a sus buenas amistades: «Demos gracias a Dios de que valemos más que nuestros antepasados.»

No sería inútil mirar al trasluz el retrato de Andrea junto al de Leticia y al de Minerva. Andrea es una precursora de un fenómeno alarmante: no se maquilla. ¿Por qué Andrea no se maquillará? ¿Qué habrá visto de indeseable y desagradable en los rostros de las mujeres maquilladas? ¿cómo interpretará su condición femenina para tomar esa decisión, tan grave, de no maquillarse? ¿Se pueden esperar tantas cosas de un mundo en que las mujeres no se maquillan! ¿Será por eso que recibe intempestivamente su primer beso de parte de un

muchacho, entre soez y refinado, que le deja un recuerdo ambiguo, uno de esos recuerdos entre humillantes y placenteros que se borran o transfiguran sólo a insistencias de «oración y ayuno»? ¿Será por eso que lentamente, sin que caiga en la cuenta, va perdiendo esa fe en la consistencia de su mundo, que sostiene a Leticia mirando con fijeza la rama de hiedra que crece? Andrea espera «la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor». Leticia también espera todo eso, pero no se limita a esperarlo: su presente está hecho también de esa plenitud porque nunca deja la vida para mañana. De Minerva nada puede decirse: se confunde con los golpes que recibe, aunque intuye que ella no es su vida, nunca llega a saber quién es.

*MARIO PARAJON*

38, 4714-47 y 4.º Kohly  
MARIANAO (CUBA)