FRAGMENTOS DE LA AUGUSTA SILABA

POR

RAFAEL UMBERTO MORENO-DURAN

NOTA LIMINAR

Confieso que cuando Alfredo Roggiano y Armando Romero, profesores de las universidades de Pittsburgh y Cincinnati, respectivamente, me invitaron a colaborar en este número especial de la *Revista Iberoamericana*, me asaltó un sentimiento de índole más bien esquiva en el que advertía algo de inmodestia y mucho de pudor. Era la primera vez que se me pedía hablar directamente sobre mi propia obra, ya que, si bien en diversas ocasiones —entrevistas, encuestas, cuestionarios para tesis— me había visto obligado a bucear en el mundo de mi ficción, en esta oportunidad debía hacerlo no sólo de forma total, sino desde la perspectiva de *Femina Suite* como un tríptico asumido en su unidad y en relación con cada una de sus partes. Antes, mi opinión se limitaba a resolver preguntas específicas o a asesorar a quien trabajaba en mis libros, siempre desde el punto de vista de la *work in progress*. Ahora, en cambio, las circunstancias son otras: la obra forma ya un todo y pertenece a un ámbito que debo compartir con los demás, esto es, con los lectores, y constituye un universo clauso en su proceso de integración formal aunque abierto en sus propuestas de sentido.

Mi primera reacción fue la de declinar la invitación, pues suponía que carecía del valor suficiente para hablar de mí mismo en relación con mi trabajo sin una mínima aunque involuntaria sensación de protagonismo. Sin embargo, por un lado descubrí que la completa libertad que me brindaban los profesores Roggiano y Romero implicaba una coartada que me ponía a salvo de todas mis reservas y, por otro, que una reflexión sobre la génesis y desarrollo de mi trilogía narrativa permitiría airear fragmentos de un texto que a lo largo de los trece años de trabajo de *Femina*

Suite adquirió forma paralela y que en realidad constituye una miscelánea de notas de taller, consideraciones críticas y diario.

El escollo del pudor se vio entonces subsanado por un cierto entusiasmo de amanuense y el sentimiento de inmodestia desapareció, pues las opiniones que vierto a continuación carecen en absoluto de pretensiones apoloéticas o interpretativas y de juicios de valor, cuestiones estas de las que se ha ocupado la crítica y a la que remito al lector interesado. En consecuencia, mi colaboración abordará sucintamente los aspectos pertinentes al proceso de elaboración de las tres novelas, ilustrados con algunas anécdotas, dudas no resueltas y eventos que hayan marcado de alguna forma la identidad de la trilogía y mi experiencia como escritor en esta primera etapa de mi obra según las pautas establecidas por el ya mencionado texto paralelo y cuyo título es *La augusta sílaba*, denominación de una de las fases del proceso alquímico y con la que quiero hacer referencia al trabajo literario y a la vida como afán y búsqueda y no como consumación o meta.

Ojalá que este registro responda, al menos en parte, a ese proceso del cual ha tomado su nombre, en todo equiparable a la gestación de una auténtica escritura. No en vano ya es un viejo lugar común hablar de una cierta alquimia del verbo, aunque mi pretensión en el caso presente es, como ya lo he dicho, la formulación de algunas consideraciones que guarden en lo posible una sana distancia con cualquier veleidad autobiográfica y con las memorias como «género» literario. Sólo si se cumplen estas advertencias tendrá sentido mi colaboración, al margen de un trabajo que existe por sí mismo; sólo de esta forma estaré a salvo del tan temido protagonismo y de la no buscada vanidad; sólo así la sílaba será plenamente augusta y la máxima de Goethe sincera cuando —más allá de lo que existencial y estéticamente significa su paradigmática *Poesía y verdad*— afirmaba sin pesadumbre pero con razón que «la modestia es una virtud de pelagatos...»

«FEMINA SUITE»

Y esperaron las tres damas
y con un nombre por venir.

(Ezra Pound, *Cantares de Pisa*, LXXIV)

¿Cuál fue el origen de *Femina Suite*? No lo puedo precisar con exactitud, aunque recuerdo que a mediados de 1968 una serie de circunstancias hicieron que me volcara definitivamente sobre el trabajo literario.

Cursaba por ese entonces el cuarto año de Derecho y Ciencias Políticas, y el inminente ejercicio de la abogacía comenzaba a ser para mí una tortura insufrible, ya que a la vuelta de dos años la lógica de mis estudios suponía una especialización y una práctica, es decir, la conquista de un lugar en medio de la jungla jurídica, un despacho desde el cual los litigios y pleitos con que iba a defender los intereses de una generosa clientela harían de mí un potentado. Otra salida era, por supuesto, la política, algo inherente a cualquier colombiano, abogado o no, que se respete. Pero en la política también los abogados se llevaban la parte del león. En nuestro medio era de obligado buen tono creer que cuando uno ingresaba en la Facultad de Derecho lo hacía sólo para llegar a ser un día presidente de la República, aunque ya en el segundo año una mezcla de objetividad y decoro circunscribía nuestras aspiraciones al ámbito del Senado; en el tercer curso se rebajaban aún más los sueños y ya no resultaba vergonzoso suspirar por una curul en la Cámara de Representantes, mientras que en cuarto comprometíamos el resto de nuestro apaleado honor en llegar por lo menos a ayudante del *sheriff* del condado. Sin embargo, la gran *débâcle* se producía cuando, apabullados por el hecho consumado del quinto año, lo único que cabía esperar era un poco de suerte para terminar de una vez por todas esa maldita carrera.

En 1968 mis sueños se devaluaron, ciertamente, y el escepticismo sobre mis capacidades como futuro abogado creció al punto de que sólo quedaba la remota posibilidad de coquetear con la parte teórica de mis estudios y dedicarme a los entresijos, filosofías y misterios de la Ciencia Política. Como se ve, el animal público asomaba al final sus fauces, ya que, aunque fuera sólo desde la más respetable dignidad académica, el politólogo de turno estaba obligado a participar en las consabidas lides partidistas. Me acogí a esta perspectiva con la esperanza de que, al menos entre libros e ideas, la literatura no fuera expulsada del todo, pues si algo me inspiraba horror era la afianzada costumbre de nuestros prohombres, que tenían a bien ser escritores los fines de semana. Sin rechazar, pues, el menos malo de los futuros —la politología me parece aún hoy una grata tentación teórica—, decidí conciliar hasta el final de la carrera lo que a partir de entonces fueron mis principales obsesiones.

Pero a mediados de 1968 una especie de fiebre creadora empezó a ganarle terreno a la docta preocupación política y me encontré, casi sin saber cómo, con el manuscrito de mi primera obra literaria: un drama en tres actos cuyo título era *Scorpión* y que llevaba como epígrafe la nada tranquilizadora sentencia «You are somebody's fault!», de Anne Sexton. El texto fue leído en público por Kepa Amuchástegui y otros actores de La Mama y también por Joel Otero, director de uno de los grupos teatra-

les de la Universidad Nacional, quien estaba dispuesto a llevarlo a escena siempre y cuando yo representara el personaje principal. Despojado por la madre naturaleza de cualquier atributo histriónico, decliné tan extraña como pérfida sugerencia y archivé la obra. Hace unos meses encontré una copia y, quince años después de haber escrito *Scorpión*, llegué a la conclusión de que se trataba de un texto altamente decoroso, sobre todo porque su tema es en cierta medida familiar al que, con las variantes obvias impuestas por el tiempo y el oficio literario, nutre la anécdota de la novela en la que actualmente trabajo.

Recuerdo que algunas de las preocupaciones que por esa época me asediaban eran un estricto rigor estilístico, la búsqueda de una fluidez verbal rayana en la espontaneidad —supongo que como secuela de mi incursión teatral— y algunos ejercicios de corte experimental. Creo que algo de todo eso se advierte en mi primera novela, en la que, animado por la disciplina de trabajo que me deparó *Scorpión*, así como por algunas de las reacciones que despertó, me sumergí meses después, a comienzos de 1969, cuando la conclusión de mis estudios era un hecho y mi destino hartamente incierto. Conseguí elaborar un borrador más o menos coherente con mis propósitos, pero por diversas razones abandoné el texto, a la espera de días más idóneos para dedicarme a su redacción definitiva sin dudas ni altibajos. Terminé, por fin, la carrera, me gradué en enero de 1971, me instalé en un cargo burocrático —otra de las parcelas sagradas de los abogados— y concursé en pos de una beca para especializarme en Alemania durante dos años. Tras superar duras pruebas conseguí la beca, pero nunca viajé a Alemania y me despedí para siempre de mis propósitos de ser el mejor politólogo al sur del Río Bravo. Entonces, circunstancias personales que iban de la euforia al psicoanálisis, del suicidio al libertinaje más osado, de la depresión a excelsas bodas místicas con el arte, hicieron que por primera vez en mi vida tomara una decisión trascendental y apostara lo poco que tenía al trece rojo de la literatura. Volví sobre el manuscrito de la novela y lo sometí a una depuración ejemplar al tiempo que trazaba nuevos proyectos para su redacción final. Simultáneamente, y como si se tratara de un ajuste de cuentas con mi casi exclusiva formación europea, emprendí la elaboración de un ambicioso y personalísimo ensayo sobre la novela latinoamericana, a la que un par de años atrás no le daba mayor crédito. Debo decir aquí, como ilustración del Olimpo en el que me movía, que mis amigos me acusaban de ser un escritor «alemán», no sé si por mis afinidades culturales o por el hecho de que mi primer trabajo literario fue publicado por la prestigiosa revista *Eco*, con lo cual conseguí que el cincuenta por ciento de mis presuntas amistades deserta-

ran de mi trato. El otro cincuenta por ciento imitó sus pasos cuando años después se editó en Barcelona mi primera novela...

A comienzos de 1972 viajé a Lima, y allí di forma definitiva al ensayo *De la barbarie a la imaginación*, con cuyo manuscrito viajé a Europa en enero de 1973. La novela, mientras tanto, había adquirido tal magnitud que yo mismo me preocupaba: a lo largo de los años anteriores, y pese a las podas y revisiones, sumaba un nada reconfortante magma que excedía las setecientas páginas. Con una renuncia deliberada a la vida social y un plan de trabajo de diez horas al día, me encerré en un estudio de Barcelona hasta que a finales de ese año conseguí por fin el texto que buscaba y que, con las variantes y correcciones de los tres años siguientes, publicó Seix Barral a comienzos de 1977 bajo el título de *Juego de damas* y con un total de cuatrocientas páginas.

De la agotadora empresa, teñida frecuentemente de dudas y recelos sobre mi propia labor, ya que carecía por completo de prehistoria literaria, quedó una certeza: mi futuro estaba inequívocamente ligado al ejercicio literario, sin más perspectiva que las fluctuaciones de ánimo que mi creciente obra despertaba en mí, para siempre solo ante el peligro de la página en blanco. Y fue entonces, frente al manuscrito de esta primera novela, cuando descubrí que lo que acababa de hacer era redactar la parte motriz de un proyecto más amplio, por lo cual, y con el fin de evitar la natural tentación del novelista novel de meter en su primer libro todo el universo, me impuse la sana obligación de explotar el tema en dos volúmenes más, anecdóticamente autónomos y, por ende, sin solución de continuidad alguna. Por suerte para mí, mis deseos se convirtieron en realidad en los años siguientes, ya que un día tuve la fortuna de tener sobre mi mesa de trabajo los textos inéditos de la trilogía. En efecto, en diciembre de 1976, mientras corregía las galeras de *Juego de damas*, cuya publicación era inminente, tuve ocasión de revisar el manuscrito casi definitivo de *El toque de Diana* y el primer borrador de *Finale capriccioso con Madonna*. El ajuste de piezas, la compaginación de datos, la uniformidad anecdótica y estilística quedaron así sentenciados. Los cambios ejercidos en los dos últimos libros hasta 1978 (año en que di por finalizada la redacción de *El toque de Diana*) y 1982 (fecha que clausura *Finale capriccioso con Madonna* y la trilogía) respondían a preocupaciones de meticulosa formalidad más que a otra cosa. Por razones de pudor acorté la cronología de las últimas novelas, aunque el largo período de gestación y revisión consignado aquí queda patente en los datos biobibliográficos que figuran en la edición del ensayo *De la barbarie a la imaginación*, publicado, como toda mi obra, en Barcelona en 1976. Dicho lo cual, y a tenor de las pautas que me brindan las notas de *La augusta*

sílaba, creo que ya es hora de penetrar en el mundo privado de cada una de las novelas y en los compartimientos que sellan su proceso, su filiación y su unidad definitiva.

EL CONCILIO DE CONSTANZA

¿Cómo permanecer indiferente ante ese deambular de mujeres hermosas, diestras en el arte de la *flatterie*, altivas y refinadas y con la cultura como divisa en cada uno de sus trances? Desde siempre me intrigó esa dialéctica de fascinación y rechazo por el universo femenino que un crítico español detectó al hablar, precisamente, de *Juegos de damas*, aunque, *a posteriori*, creo que la atracción que en mí despierta el mundo de la mujer referido a la literatura —la que hace relación a mi vida personal no viene al caso— tiene su explicación en un espacio sagrado que brilla entre dos fragmentos de poemas mal memorizados e incluso parodiados por mí mismo. Me refiero a *La canción de amor de J. A. Prufrock*, de Eliot, y *El cementerio marino*, de Valéry.

En 1965 tuve ocasión de escuchar a Jorge Zalamea, que, con la exquisita dicción que lo caracterizaba —decían que García Lorca no se había enamorado de él, sino de su voz—, daba lectura al poema de Eliot, aunque de todo su contenido quedaron en mi cerebro sólo dos versos que se tornaron mágicos: «En el cuarto las mujeres van y vienen / hablando de Miguel Angel...», versos ricos en sugerencias y posibilidades y que, sin temer siquiera traicionar el resto del poema, decidí explotar a mi manera, al punto de introducirlos en la primera parte de lo que con el tiempo sería *Juego de damas*. El otro poema gravitó a mi alrededor durante un período mucho más largo, y aunque se refería precisa e incuestionablemente al mar —«La mer, la mer, toujours recommencée!»—, un juego de palabras mío, nada inocente, lo convirtió en mujer, de tal forma que el famoso verso de Valéry se transmutó en «La femme, la femme, toujours recommencée!», erigiéndose en el *leit-motiv* de la trilogía, en frase tutelar que, libro tras libro, presidía mis inquietudes y que, por último, terminó por confundirse con la presencia misma de Laura, la protagonista de *Finale capriccioso con Madonna*, novela que, como ya insinúa su título, cierra el ciclo, casi trece años después de iniciado el proceso.

La aliteración y el juego verbal, la paráfrasis y la búsqueda de dobles sentidos, la amplificación de los valores semánticos y la demarcación del ámbito idóneo para un narrador neutro fueron algunos de los propósitos que definieron desde el comienzo mis relaciones con la novela. Absolutamente refractario a lo solemne —algo, por otra parte, indisociable de la

idiosincrasia colombiana—, la voluntad de juego se apoderaba a cada momento de mis ejercicios narrativos, con lo cual mis deseos de conseguir un resultado digno en el que participasen por igual la calidad estética y el afán ginecoclasta se veían sometidos a un riesgo constante. Afortunadamente, los largos años de elaboración y reflexión a que sometí los manuscritos me permitieron desechar todo aquello que, en el momento de ser concebido y escrito, me parecía ingenioso, pero que tras el obligado período de hibernación —algo que mi sentido autocrítico transformó siempre en un riguroso control de calidad— resultaba chocante, ingenuo o francamente baladí. El humor, pues, templó así su acero y poco a poco se transmutó en algo que incluso muchos creen forma parte de mi modo de ser: la ironía. Siempre creí que la ironía, fiel a su origen romántico, es por encima de todo distancia, y que esa distancia constituye sin duda alguna un arma más peligrosa que el sarcasmo, el chiste fácil o la chanza. Porque en la medida que es distancia, la ironía se vuelve a menudo objetividad, con lo cual, fundidas en una misma naturaleza, constituyeron la tónica que iba a marcar el clima social y humano que pretendía recrear, por lo que *Juego de damas* resulta un título no sólo expresivo, sino inapenable. Las damas que jugaban sobre el tablero cultural y político de la parcela de país que me interesaba no las había inventado yo: estaban ahí, en el agitado trueque erótico-social de la clase media alta de Colombia y de cualquier país del mundo, y lo que yo hice fue separarlas y clasificarlas con confesada pasión de entomólogo. Así surgió la dinastía de damas ilustres de Indias, contemplada en un presunto Manual de la Mujer Pública —en la era de las reivindicaciones femeninas, ¿por qué sólo los notables del clan han de ser Hombres Públicos?—, y así se fijó, no sin acritud, la jerarquía de Meninas, Mandarininas y Matriarcas. Todo ello, por supuesto, respondía a otro juego: el del texto dentro del texto, técnica esta que, de la mano de su presunto autor, Rodolfo Monsalve, se repite en cada uno de los tres libros, con lo cual se cumple una más de las múltiples filiaciones que le otorgan identidad a *Femine Suite*.

Algunos críticos se preguntaron desde el comienzo a qué obedecía mi «obsesión» por los personajes femeninos y otros pusieron en duda la existencia real de tales creaturas. Nunca me ha interesado entrar en un debate acerca de la verosimilitud o no de los entes de ficción, así éstos se eleven en cuerpo y alma al cielo, aunque a menudo me he preguntado también sobre las posibles razones que me impulsaron a estudiar a fondo a los especímenes femeninos. La respuesta la obtuve una vez publicada la trilogía, hace escasos meses, cuando preparaba un trabajo sobre la literatura colombiana para una revista. Descubrí, de una parte, algo que, por sabido y evidente, ya forma parte del dominio público: Colombia, «país de escri-

tores», sólo ha aportado con decoro cuatro o cinco obras de cierta importancia al patrimonio común de nuestra lengua. Pero, por otra parte, advertí que lo curioso es que esas obras estaban centradas todas, sin excepción, en abordar aspectos inherentes al mundo de la mujer.

¿Cómo comprender un texto fundacional como *El carnero*, por ejemplo, sin la nutrida presencia femenina y el rosario de anécdotas que lo caracteriza? ¿En qué quedan las artes que la negra Juana García desempeña para cubrir la preñez de la dama que requiere sus servicios? ¿Cómo contabilizar la bien concatenada serie de óbitos de ejecutoria pasional que tan inteligente como visceralmente promueve la bellísima Inés de Hinojosa? La lista de crímenes, estratagemas y adulterios es amplia e ilustra la agitada intimidad doméstica en las florecientes urbes del Nuevo Mundo durante el largo período colonial. Siglos después, ¿qué decir del papel que la mujer desempeña no sólo individual, sino colectivamente en *María*, la obra de Isaacs? Los ejemplos son tan obvios como diversos: Emma, Salomé, Tránsito, sin olvidar la historia de la esclava africana Nay y sus ancestros. ¿Qué sería de *La vorágine* sin Alicia primero, luego sin Griselda y, por último, sin la turca Zoraida Ayram? Lo mismo cabe decir de *La marquesa de Yolombó* y su recreación dieciochesca, con todo lo que de femenino boato tiene esa época. ¿Cómo entender la novelística de García Márquez sin Ursula Iguarán, Pilar Ternera, la abuela desalmada, Angela Vicario o la Mamá Grande? La mujer es no sólo un arquetipo en esas contadas obras, sino que signa también gran parte de la vida social y política del país, desde la época de la Independencia hasta el presente, cuando la burocracia cultural del Estado es un monopolio intocable de las señoras. Sin saberlo, mi propia obra se inscribía en la tradición del protagonismo femenino, aunque desde una perspectiva hasta cierto punto nueva: el universo «intelectual» de la clase media en una era en que las actitudes presuntamente trascendentales de estas damas ocultan el rostro maquillado de la frivolidad. ¿Cómo reunir las? Ya advertí del papel nuclear del tablero donde sus veleidades y arterías tienen lugar, espacio cerrado que se multiplica en los otros dos libros de *Femina Suite*.

¿Por qué elegí el universo del Salón? Porque desde la Diótima de Mantinea hasta la de Kakanía, pasando por la romántica de Hölderlin, el conciliábulo femenino para todo comercio intelectual no es la cátedra ni el foro, sino esa antesala de la alcoba que es el Salón. Desde Aspasia a Virginia Woolf o Victoria Ocampo, el Salón es el lugar idóneo para que el gineceo en pleno ventile todos los problemas que aquejan al Espíritu y porque, además, si es cierto que las mujeres carecen de alma individual, el cóncave brinda por acumulación neumática la posibilidad de acceder a un tipo sólido de personalidad, glorioso como conjunto, pero impensable

en la dispersión de sus partes, como ocurre con el cerebro y la belleza, pues de eso se trata. ¿A qué obedece la clasificación de la novela en Meninas, Mandarinas y Matriarcas? La pregunta es frecuente y debo confesar que la nomenclatura que Monsalve llama Coñocracia no es más que una personal versión de lo que los científicos denominan homeostasis, fenómeno que se da en el orbe de lo unicelular (el de las amebas, por ejemplo, algunas de las cuales destruyen al hombre desde sus entrañas), pero también en el de lo pluricelular (animales de sangre caliente, como las mujeres). Constanza Gallegos, la Mandarina reina, intenta reducir la distancia (poder, prestigio, experiencia) que le lleva la Matriarca (sola, sin referencia futura salvo el retiro y la muerte) y aumentar el espacio que la separa de la Menina, que le pisa los talones y que, descontada la perspectiva de reinar algún día, nada tiene detrás, salvo las sorpresas de la pubertad.

¿En qué medio se desenvuelve este peculiar torneo? En el ambiente galante del Salón, lleno de mujeres hermosas, inteligentes y con una cierta predisposición al mando, al que acceden merced a su conducto regular o mediante pactos, zancadillas y tráfico de influencias. El aire dieciochesco es el más indicado dado su parecido al trato social de nuestro tiempo, desde Bloomsbury y el Grupo Sur hasta las tenidas más tempestuosas del Women's Lib. Pero tal ambiente, aplicado al concilio de Constanza y sus adláteres, no es caprichoso: las referencias políticas lo justifican en el caso de *Juego de damas* y, por extensión, en las otras dos novelas: las tres transcurren en un presente específico —1971-1972— y se retrotraen diversos decenios según el caso. Como en el siglo XVII, hay un fondo común a estas *merveilleuses*: un antiguo régimen, una conflagración, un Directorio —eufemismo del Ejecutivo Plural de 1957— y el imperio de una nueva legalidad política. Quienes han visto equivalencias precisas de cada una de estas etapas en *Femina Suite* probablemente no están equivocados, aunque no está de más advertir que el politólogo que vela en mí ha convertido la parda y lamentable historia patria de mi país en una *private joke* de la misma forma que las damas encuentran rangos de identidad parecidos a los estadios biológicos de la homeostasis, con el debido perdón si el símil resulta poco simpático. Las señoras del concilio que preside Constanza no sólo apoyan a los jacobinos de la nueva revolución, sino que muchas veces, como ocurre en los planos íntimos de la novela, dan cumplida cuenta de sus cabezas, estropeándole el trabajo a la Pimpinela Escarlata de turno según la añeja tradición patentada por la baronesa D'Orczy. Pero tanto sus aciertos como sus deslices, eliminada la mala fe, dan prueba de una preocupación ciudadana en pos de un cambio que ellas apoyan incluso bajo el riesgo de comprometer su cuerpo, como a

menudo ocurre. El gozo es su recompensa, aunque a la hora de la derrota sólo queda en el espacio de los galantes salones un aire *larmoyante* que degenera en una especie de nostalgia civil, como sucede con Constanza y la enana Olarte la madrugada dolorosa de la confidencia. Y detrás de todo eso quedan sus paladines, y tras los paladines los poetas, sin los cuales no podría conservarse en buen estado la dignidad, el *cachet* y la vasta memoria de las cosas.

Un poco a tenor de lo que Raymond Roussel registró en *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, debo consignar aquí algunas incidencias y particularidades de la mecánica de redacción de *Juego de damas*. ¿Cómo contar la historia de la hegeliana, cronológicamente rastreada desde el día de su nacimiento hasta que cumplió los veintiún años, y cómo contar la hora de martirio y gloria en la madurez de Constanza?

La historia de las tres columnas, que tan diversas interpretaciones ha suscitado, es extraordinariamente sencilla: narrar los tres planos en sentido normal, es decir, en períodos sucesivos, implicaba el uso de tres tipografías diferentes y un esfuerzo inaudito del lector para no perder el hilo del asunto. Las columnas en sentido vertical no sólo respondían a un cuadro biográfico bastante común —incidencias personales, datos culturales y marco histórico—, sino que facilitaban la lectura, ya que se podía leer en sentido vertical hasta agotar cada columna o en sentido horizontal siguiendo la pauta cronológica. Esta primera parte guardaba también una peculiaridad temporal según la columna leída: mientras la vida de la hegeliana se rastreaba puntualmente desde su nacimiento hasta su ingreso en la vida pública en la columna de la izquierda y la columna central hacía referencia a una lección de filosofía —de Hegel, por supuesto— que abarca los escasos sesenta minutos de una clase en la universidad, la última columna daba fe de una manifestación estudiantil iniciada en 1948 y terminada en 1971 (o sea, el cuento de nunca acabar: desfile de revolucionarios y farsantes, de mártires y demagogos, el país y el mundo visto a través de consignas y pancartas), con lo que las tres columnas se confunden en una sola de la misma forma que lo particular (la heroína y su ámbito) se integra en lo general (ese orden de cosas que Hegel llamaba «Estado mundial de la prosa»). A la índole práctica de esta lectura es preciso agregar también la naturaleza musical del asunto, ya que, como es sabido, la combinación vertical de tres sonidos forman el acorde mejor conocido como *triada* y cuya nota fundamental es la tónica. ¿Cómo dar a continuación el salto temporal a los restantes capítulos de la novela? Ningún crítico lo ha advertido y no voy yo a ocuparme aquí de su trabajo, aunque la clave está en ese sábado previo al martes de carnaval, cuando la hegeliana se siente apremiada por la miseria de su fisiología y es devorada

por «La selva», el *lieu d'aisances* de su casa, donde la esperan con los chismes más sabrosos a flor de labios las émulas de Megera, Tisífona y Alecto.

Solucionado el problema de las columnas, era preciso poner orden y concierto —y nunca mejor dicho— al magma oral de la novela. Me interesaba un sentido polifónico en el que participasen todas las formas posibles de lenguaje, todo ese flujo coral que caracteriza el fervor de una fiesta donde la simultaneidad de voces es el presente y la identidad de los interlocutores es casi inapresable. Tejé un amplio lienzo en el que quise dar cabida al monólogo, al diálogo cruzado, a la frase suelta, a la conversación convencional, al tópico y a la burla, a la letra de la canción de fondo, en fin, a ese complejo ritmo que, embriaguez mediante, crece sin cesar hasta desembocar en la paradoja máxima: la Babel de la propia lengua. Sin embargo, el control de los componentes de la masa coral constituía una de mis preocupaciones básicas, sobre todo si se considera que la identidad de quienes hablaban se multiplicaba al ser designados no sólo por sus nombres de pila, sino también por sus apellidos, sus apodos públicos e incluso los mote íntimos con que los distinguían sus amantes. ¿Cómo evitar la confusión de identidades y el contenido de la cauda verbal, teniendo en cuenta que el lenguaje era aquí el principal protagonista ante el deliberado escamoteo del punto de vista? Elaboré entonces una serie de módulos con el nombre de sujeto parlante, con su discurso y con la anécdota en la que participaba, así como con la situación temporal y espacial en la que dicho sujeto intervenía, colgué a continuación los módulos del techo —un modesto homenaje a Calder— y, a medida que la fiesta avanzaba, desprendía el módulo correspondiente hasta que el techo quedó vacío y el manuscrito a punto, minuciosamente reflejado en la torrencialidad oral del libro. Creo que de esta forma conseguí ilustrar la sentencia que preside los motivos de Hamlet: «Debe haber lógica incluso en nuestra locura», con lo cual el aparente desorden de una fiesta generosamente rociada con alcohol, resentimiento, constantes saltos retrospectivos, suposiciones, estupefacientes, sospechas, maledicencias y certezas no perdió jamás el hilo conductor y, no obstante tal control, la novela llegó al término si no previsto al menos intuido por todo autor: la sorpresa causada por un resultado pletórico de esa profunda forma de vida que es la ambigüedad, porque sólo la ambigüedad —esa fiesta donde las fluctuaciones del alma no definen su origen ni su fin— deja abiertas todas las puertas al tiempo que da por válidas todas las respuestas.

¿MILES GLORIOSUS?

La idea central de *El toque de Diana* ya aparecía registrada de forma sinóptica en la anécdota de *Juego de damas*. Por una parte, constituía uno de los elementos filiales del universo básico de la obra —un nuevo proyecto en la creciente bibliografía de Monsalve, comentado por Alcira Olarte como respuesta a las cómplices confidencias de Constanza— y, por otra, la ampliación de un tema que parecía ancilar y que ya estaba inscrito en el *entourage* de la Mandarinina reina.

La historia de Catalina Asensi y su marido, el mayor Augusto Jota Aranda, adquiere autonomía narrativa, pero no por ello pierde sus vínculos con los personajes y situaciones ya ventilados en *Juegos de damas*. La propia Alcira Olarte, por ejemplo, es una de las accionistas de «Las Indias Galantes», la *boutique* de la que es propietaria la mujer del mayor; también son asiduas las visitas de Irene Almonacid, Constanza Gallegos y la Negra Sablazos, que hacen del emporio de la moda de Catalina su segundo hogar, sin ignorar las referencias frecuentes a la chapetona Olavide, a la Ninfa Eco —que desapareció sin pagar sus deudas— y a otras figuras ya familiares en la obra inicial. De todas formas, y pese a estas presencias, *El toque de Diana* es una novela independiente del ámbito de *Juego de Damas* y *Finale capriccioso con Madonna*, y su importancia dentro del plan general radica en su función coordinadora, algo así como el motivo central que sirve de bisagra al tríptico. A pesar de ser contemporánea de las otras dos novelas, *El toque de Diana* tiene un antes y un después, aunque tales estadios no radican propiamente en la anécdota que recrea el libro —es decir, en una solución de continuidad—, sino en el papel que en *Femine Suite* protagoniza Rodolfo Monsalve, que existe sólo merced al ciclo que él gesta desde la impunidad suprema de la página en blanco, la escritura.

Formalmente, la novela fue concebida como la cinta de Moebius: empieza donde termina y viceversa, y toda la obra es un flujo constante de tiempo. A pesar de la enorme importancia que le concedo al tiempo en *Juego de damas*, *El toque de Diana* constituye el libro de horas por excelencia, un aparato de relojería que recorre siempre el mismo camino, una metáfora desprovista de piedad y estímulo como la misma experiencia humana del mayor, convertido en artífice soberano de una cotidianidad sin futuro. Fiel a su formación, los amplios juegos de táctica y estrategia a los que se dedica responden a una logística de código particular, y gran parte de lo que ocurre en su habitación, convertida en *bunker*, es una capciosa proyección de lo que trama en secreto.

De nuevo el espacio cerrado aparece aquí, como en el Salón de *Juego de damas*, con lo cual la *Suite* que da nombre a la trilogía avanza en la conformación de su doble identidad de serie musical y cámara exquisita. En este sentido, una de las más curiosas (y sugerentes) interpretaciones de la novela fue la de un crítico que afirmó que el autoconfinamiento del mayor sugería una metáfora del exilio voluntario del escritor, mientras que el recinto en el que se enclaustra constituía un símil del Libro en sí. No muy lejos debió de tener este lector la presencia de Monsalve, presunto sosias del verdadero autor, y que, por otra parte, goza de toda la simpatía del mayor pese a las crueles bromas a que constantemente lo somete. De todas formas, el juego de cuartos de la novela —la alcoba matrimonial, donde todo es rutinario y ficticio, y la alcoba del amante, donde todo es ritual y real— es también un juego de espejos y un campo de batalla donde la lid adquiere connotaciones emblemáticas, tan del gusto de los protagonistas. En efecto, el alto abolengo del que presume Catalina Asensi en sus plazas españolas de León y Astorga encuentra su equivalente en las plazas de Salamina y Flandes, en las que, sobre el escenario de una patria presuntuosa y enmohecida por topónimos altisonantes, el mayor cumple su aprendizaje de guerrero y domine.

El juego —simetría e ironía— es en este libro tan evidente como en la primera novela, y de más estaría incidir en cuestiones tan explícitas como el latín, por un lado el idioma predilecto de los patricios de la Atenas sudamericana y por otro la lengua idónea para el tráfico oral de los amantes —mientras la dama devotamente conjuga, el caballero lamentablemente declina— o en las largas sesiones cinegéticas gracias a las cuales Diana pare un par de vástagos para el castrense, o en el despiadado Paralelo de las Fuerzas Vivas en virtud del cual los militares son equiparados a las mujeres, o en la arbitraria y petulante traducción que nuestro país da a nombres como Cartago, Líbano, Corinto, Palmira, Jericó, y los ya citados Salamina y Flandes, y cuya grandeza bíblica o histórica se reproduce precariamente en infelices aldeas homónimas de Colombia. No obstante lo anterior, el verdadero juego de *El toque de Diana* adquiere su auténtica significación en dos aspectos precisos: en una mayor densidad del ingrediente erótico y en un ejercicio mediante el cual la escritura multiplica sus búsquedas.

El erotismo, en efecto, ocupaba ya en *Juego de damas* un papel importante, aunque sólo por vía indirecta, es decir, merced al juego alusivo y a la técnica de la referencia. Sin embargo, esta casi inherente propiedad del trato con lo femenino aparecía atenuada, dosificada, sin mayores excesos. Interesaban en principio otros aspectos de la identidad y atributos de la mujer, una presentación en toda regla, con la atención puesta sobre

su imagen intelectual y social, con una particular acentuación de sus rasgos afectivos y, sobre todo, frívolos. Constanza Gallegos, por ejemplo, evoca vivencias eróticas, que con Sotelo adquieren un cierto tono poético no desprovisto de culpa, mientras que con Supardjo rozan la crueldad. Lo mismo cabe decir de la enana Olarte y de Stella Valdivieso. El clima erótico está, pues, presente, aunque a la espera de nuevos y más recios estímulos. *El toque de Diana* recoge este clima y lo incrementa, aunque tampoco lo agota, ya que si bien acude a la inevitable y antiquísima homologación de las sesiones de amor con las contiendas bélicas, así como a la explotación del repertorio de equivalencias semánticas entre cortejo y devoción galante, con locuciones como asedio, tácticas y estrategias, para no hablar de las de sentido sexual más obvio, como espada, plaza tomada, rendición o asalto, la novela pretende por encima de todo bucear en el comportamiento conyugal, plagado de rutina y falsas concesiones, así como en la clandestinidad y la aparente deslealtad del adulterio. El comportamiento erótico que fluye en el libro a través de diversas actitudes —el matrimonio al estilo militar, la mirada fecundadora del *voyeur*, la entrega pródiga de los amantes o la desmesura colectiva en la parodia de la Machaca— no es ajeno en la novela al comportamiento que asume el mayor ante el tema capital de la libertad, que protagoniza en carne propia por medio de decisiones suicidas, así como del cuestionamiento de su propia alienación como militar. Los tres ideales caballerescos que se habían impuesto —y algo de espurio amor cortés subyace en ellos— redundan en sendas derrotas y su máximo afán de libertad lo convierte él mismo en un (a su juicio) glorioso fracaso: montar una estratagema que acelere las consecuencias de todo aquello que los demás creen en su triunfo.

Por otra parte, el tema del militar de academia, culto, reflexivo, sometido a la paradoja de obedecer para ser libre, me llamó la atención desde mis primeros ejercicios narrativos, por oposición al recurrente patán con uniforme, tan ridiculizado por una literatura preñada por igual de buenas intenciones y sed vindicativa. Sin desconocer la existencia de esta clase de militar, a mí me interesaba la otra faceta del mismo: el geoestratega, el jerifalte ocioso entre el polo y los dioramas, el prepotente egresado de West Point y el titular de los escalafones más altos de la jerarquía. ¿Dónde estaban esos marciales discípulos de Clausewitz, esos cerebros destinados a ganar todas las guerras, esos oficiales que preferían silbar «La marcha de Radetzky» contra la vulgar fanfarria de *Barras y estrellas*, esos intelectuales con uniforme, los destinatarios y manipuladores de la más sofisticada parafernalia bélica? La literatura latinoamericana se había cebado con el protagonista brutal del cuartelazo y la represión, amén de una sopeschosa epidemia de dictadores y patriarcas, sin tener en cuenta que el

verdadero responsable de todo eso, muy bien camuflado, veía pretermitidas su jurisdicción e imagen. Este tipo de militar, figura indiscutible de la historia de mi país y del continente, me invitó a reflexionar sobre los conflictos que sufre un hombre cuando es consciente de los precarios alcances de una libertad que oscila entre la iniciativa sin trabas y la obediencia ciega. La libertad, para un individuo así, se vuelve desesperada y a menudo consiste en hacer trampa para perder (lo que Augusto Jota hace con las acciones bursátiles), condimentada con algo de transgresión (la metamorfosis a que somete a su mujer) y autoenvilecimiento (la alcahuetería paulatina con que precipita el desmoronamiento familiar), aunque todo esto no es más que un reflejo de lo que con él, a su vez, ha hecho ese cuerpo al que hipotecó su vida entera.

Pero ¿qué tiene esto que ver con Catalina Asensi? Todo, si se tiene en cuenta que las incidencias humanas del mayor —traiciones reales y mentales, asedios y conspiraciones— son las que ella misma, en tanto mujer, ejerce a diario, con lo cual la equiparación entre fémina y castrense que Monsalve entroniza en su Paralelo de las Fuerzas Vivas se cumple con una contundencia que linda lo patético. No hay que olvidar que gran parte de la actividad de Augusto Jota consiste en elaborar una paciente Catalineida, es decir, que so pretexto del nombre de su mujer registra un rosario de argucias femeninas que, como él mismo se encarga de advertir, han quedado patentes en las frases que aparecen como notas a pie de página. Esa Catalineida constituye no sólo un tendencioso retrato de la mujer del mayor, sino también de la mujer en general, aunque conlleva igualmente una pretensión de orden formal: abrir un nuevo espacio al juego incesante de la escritura. Ese otro juego, ya mencionado antes, sintoniza con la bibliografía que esgrime el mayor, bélica y caballeresca, sobre todo, y establece una correspondencia con los dos planos del relato: la actitud del soldado en el claustro y la de Catalina en la *garçonnière* de su amante. Estos dos planos proponen, asimismo, una estricta simetría: la prosa que ventila las reflexiones de Augusto Jota y los diálogos que registran las incidencias de los adúlteros; en el primer caso, la lenta maquinación del solitario tiene un tono aparentemente pasivo, aunque su efecto es letal, mientras que en el segundo adquiere una vehemente fluidez que apunta hacia el *dénouement* del relato. Pero, pese a tales compartimientos en la estructura del libro, es Catalina Asensi quien se arroga su protagonismo, ya que sin ella carece de objetivo la reflexión del esposo en su ámbito al tiempo que sirve de conjunción —en sus sentidos carnal y semántico— con el espacio no menos enrarecido del amante.

Su irradiación, pues, es total, y así lo demuestra incluso la bibliografía galante que nutre la Catalineida en oposición a la bibliografía guerrera

del mayor, oposición que queda plasmada, entre decenas de ejemplos, en la doble identidad de Catalina de Erauso (monja y militar) y en la rivalidad nada apacible de Catalina de Médicis con la amante de su marido, Diana de Poitiers. En este sentido debo reconocer que la cantidad de elementos culturales sacrificados es infinitamente superior a la de los consignados para realizar el *cachet* de Catalina Asensi. Por ejemplo, al pensar en Catalina de Médicis iba más allá de la simple homonimia, por supuesto, y de dos aspectos muy valiosos para el marco de referencias tuve que prescindir del más interesante por considerar que podía resultar obvio, aunque en realidad no lo era. Fue Catalina de Médicis quien introdujo la conciliadora costumbre que permitía a las mujeres sentarse junto a los hombres en los banquetes —referencia que aproveché precisamente con motivo del ágape que el mayor le ofrece a su mujer en su propia alcoba—, pero también fue ella quien patentó un hecho muy significativo: hacer que las damas de la corte superaran el hábito de no llevar ropa interior, hábito que las sometía a toda clase de sorpresas y «accidentes», para lo cual impuso la moda de cubrir las nalgas con una prenda que recibió el exquisito nombre de *brides à fesses*, esto es, bridas para las nalgas. Dado el entusiasmo de Catalina Asensi por la moda —su *boutique* es su alma—, así como su disponibilidad erótica, esta última referencia parecía invocada expresamente para ella, pero decidí dejarla fuera del texto para no quebrar el equilibrio entre hechos puramente ficticios y datos tomados de un acervo cultural ya de por sí bastante consultado a causa de las actividades docentes del mayor en la academia. Debo agregar que, precisamente a causa del especializado marco de conocimientos de los personajes —historia militar, moda, filología clásica—, *El toque de Diana* es la novela que más dificultades me planteó a la hora de elaborar su versión definitiva, pues a diferencia de los diversos borradores de las otras novelas, escritos y reescritos a lo largo de varios años, el libro del combate singular entre el mayor y Catalina estaba sometido a la dictadura de la concisión y el equilibrio, al hallazgo de ese punto exacto que debía sincronizar las otras dos partes del tríptico sin perder en la búsqueda su propia autonomía.

TRIDONIA

Tridonia es un neologismo que quiere decir tres mujeres. Esas tres mujeres pueden ser Irene Almonacid, Myriam León Toledo y Laura Dávalos, las protagonistas femeninas de *Finale capriccioso con Madonna*, pero también pueden ser —la dedicatoria de esta novela se encarga de

incrementar la ambigüedad— Constanza Gallegos, Catalina Asensi y la propia Laura Dávalos, heroínas de una trilogía que, no por casualidad, se llama *Femina Suite*, y que ha hecho de la trinidad casi un emblema, desde las iniciales Megera, Tisífona y Aleto hasta las finales Tres Damas de la Noche.

Deseo consignar aquí el dato curioso de que, salvo mi última novela, jamás pude contar oralmente la anécdota de mis libros. Me era prácticamente imposible comentar en una reunión de amigos en qué consistía *Juego de damas* o qué demonios pasaba entre el mayor y su mujer en *El toque de Diana*. En cambio, una noche del verano de 1975 me sorprendí al oír cómo en sólo dos minutos contaba lo que ocurría en *Finale capriccioso con Madonna*. No se trataba, por supuesto, de que esta novela fuera más «fácil» que las otras ni que su anécdota me resultara particularmente maleable ni nada por el estilo, pues una cosa es contar y otra muy diferente narrar. Sospecho que lo que ocurre con este libro es que puede ser rápidamente recapitulable gracias al hecho de constituir el final de un largo trayecto, aunque no hay que que ignorar que se trata de una obra abierta y que su autonomía no le va a la zaga a las novelas precedentes. Y, sin embargo, la crítica ve en este libro el más complejo y difícil de los tres, aunque también el más cáustico e incluso «escatológico». Sea como fuere, *Finale capriccioso con Madonna* es la novela que me brindó la última posibilidad de ampliar y ventilar las preocupaciones temáticas y formales que me propuse en 1969, y que apuntan a la reflexión sobre un único hecho común que no es otro que el de la cultura.

Porque es la cultura la que a través del texto busca exaltar aquí la circunstancia femenina de la misma forma —y con el debido respeto por la analogía— que la pintura de Rafael exalta la vida a través de sus Madonnas. ¿No resulta acaso más sugerente aproximarnos a la realidad de la mujer de la mano de un toque cultural que incrementa su profunda desnudez —un *blason du corps féminin*, por ejemplo— que atraídos sin más por una succulenta anatomía sin tradición? ¿Qué es la *delectatio morosa* sin una buena porción de *animal spirits*, la complacencia sin osadía, el deseo sin acción? Si es cierto que existe un placer del texto —cuerpo o libro—, ¿no es acaso más plena su intensidad gracias al referente cultural? En la literatura, como en la vida, la gran singularidad de los amantes radica en la convicción de que cada una de sus cópulas conmueve los fundamentos mismos del mundo. Esa singularidad y esa convicción son las que hacen que *Finale capriccioso con Madonna* intente ir más allá del lugar común, es decir, de la mujer como dádiva, y que corra el riesgo de extraviarse en la denostada aunque incomprensible región de la escatología. Arrastrado por la sospecha de que lo femenino es la más alta coartada

de la cultura —Helena, Isolda, Beatriz, Laura, Margarita—, Moncaleano se sumerge en algo que ahora mejor que nunca responde al nombre de fisiología del gusto. Desde la minuciosidad del coito múltiple con Irene y Myriam, que le brinda la certeza de saber que su tiempo sólo es un reloj de carne, hasta la elevada religiosidad que se le revela en la liturgia fecal de Orfa, Moncaleano gana paso a paso, en su recorrido por la casa y sus ancestros, los atributos del iniciado hasta caer por fin en los brazos de Laura, la Madonna pródiga y altiva. El doble valor semántico de lo escatológico —vida superior y heces— está presente en este libro, que, fiel al *crescendo* del *finale*, lleva a extremos de exaltación y goce el erotismo que empezó a insinuarse y a incrementarse en las novelas precedentes aunque con metro y tónica diversos.

Pero más allá de la sensualidad expresa de la carne, lo femenino asume formas proteicas en otros aspectos de la cultura. Femenina es la música que sirve de banda sonora a las tres novelas —algo próximo a esos *Motetes para voz de mujer*, de Couperin— y que complementa con su letra y ritmo el cadencioso, dramático y frívolo tráfico de las mujeres. Si en la fiesta de *Juego de damas* es el jazz el que alterna con Wagner y los boleros, y en *El toque de Diana* es algo tan español como la zarzuela lo que satisface los deseos de Catalina, en *Finale capriccioso con Madonna* es *La flauta mágica*, rodeada de significaciones erótico-iniciáticas, lo que perturba el ánimo del neófito en su proceso. En cierta ocasión definí musicalmente a *Femina Suite* como un trío concertante para virginal, viola pomposa y oboe de amor, música de cámara como suele serlo la mujer misma, definición que encierra todos los elementos que presiden las connotaciones del título. Femenino es también el reducto espacial de los tres libros: un salón, dos alcobas alternas y el tránsito de un piso a otro, pues el corazón de la mujer se encuentra en las alturas. Sé que resulta fácil hallar resonancias freudianas en este ámbito cerrado (útero, vagina, seno materno), aunque, en lo que a mí respecta, lejos de las interpretaciones psicoanalistas, tan absurdas como las sociológicas, sólo me interesó hacer más extremo e íntimo el clima claustral en que se mueven mis personajes.

Los recintos, pues, como el mundo urbano, el nivel social, la salacidad, la ironía, el morboso deterioro de las relaciones, los libros como fondo y las ideas como trueque, son elementos inherentes a cada novela, y de suma tan heteróclita destaca una cifra no siempre suave y delicada, a veces letalmente artera, que todo lo bendice: la presencia femenina. La política y los negocios, actividades a las que son afectas las mujeres de los primeros libros, se ven desplazadas en *Finale capriccioso con Madonna* por los intereses menos pragmáticos y mezquinos de la pintora Irene, la hebraísta Myriam o la diva por antonomasia, Laura Placidia. La cultura

destila en esta novela sus mieles más caras e incluso, más allá de las componendas a que se ven impelidas en *Juego de damas* y *El toque de Diana*, las mujeres ven que sólo aquí el espíritu de cuerpo —ese curioso sinónimo de la anatomía femenina: la congregación gremial de voluntades y afectos— puede mantenerlas próximas al poder con sus derechos preservados de cualquier interferencia. Un partido político, una célula feminista o una logia masónica tiene su propio código, aunque, como ocurre con el mayor, el sometimiento a la disciplina mengua sus ímpetus. También eso ocurre en una *troupe* teatral, pero al menos sobre las tablas puede la solista lucirse, imponerse a la grey, ganarse a punta de aplausos el derecho a ser la *prima donna* por excelencia.

Laura Dávalos conoce a las mujeres de las novelas precedentes, pero es el único personaje que se abstiene de frecuentar los salones, los centros de la moda, en fin, los ámbitos donde se exhiben esas Meninas, Mandarinas y Matriarcas que, incesantemente, desfilan de un libro a otro —«Las mujeres van y vienen / hablando de Miguel Angel»— y que, de alguna forma, son siempre evocadas según sus méritos públicos o privados en las páginas finales. Laura, que escenifica la cultura —representa piezas de Molière, de Peter Weiss y del propio Monsalve, aunque también presta su imagen a la publicidad de medias, cosméticos y objetos de *luxe*—, termina por arrogarse, entre recuerdos, relojes, Mefistófeles y aprendices de Fausto, la más carnal y laudatoria de las prerrogativas humanas: la del eterno femenino. Siempre en el deseo de todos —«La femme, la femme, toujours recommencée!», ella es quien mejor *actúa* —en el escenario, ante el hombre, contra sus congéneres—, y por ello su espacio humano es refractario al de las otras.

En lo que hace relación al aspecto técnico, quise que en esta novela privara un ritmo lineal, un *crescendo* que, de acuerdo a la estructura musical del libro y de la trilogía, desembocara en una *triada* final en la que las voces proclamaran contrapuntísticamente sus acuerdos o diferencias como en las columnas que abren *Juego de damas*. La linealidad debía ser incesante, al ritmo de la evocación del joven Moncaleano en el espacio de la casa y el tiempo de sus ancestros, y por ello, más que por cualesquiera otras razones, el denso clima del relato sólo se ve interrumpido por un punto y aparte. Ese punto no es un alto en el camino, sino, al contrario, una aceleración de los acentos, la pauta que funde el discurso de Moncaleano con la versión de Justus y la presencia nueva y definitiva de Laura. Entonces la linealidad sólo se da en el plano temporal, ya que ofrece un constante ritmo de desplazamientos en la historia personal de los protagonistas, escaleras arriba, hacia el deslumbramiento o la miseria, hacia la identidad buscada.

En este sentido deseo considerar un hecho que me parece curioso y que de alguna forma me remite a la ya citada interpretación del crítico de *El toque de Diana* que vio en la habitación cerrada del mayor una metáfora del autor y el libro. La profesora francesa M. M. Gladieu sostiene que en el juego de escaleras de *Finale capriccioso con Madonna*, «una forma geométrica obsesiona a Moncaleano en el recorrido de la casa, la de la espiral —símbolo de los dos polos de la vida humana: introspección y vuelta sobre sí mismo, y apertura al mundo exterior—, y otras dos en el examen de su vida propia, el triángulo y cierto pentágono». En el triángulo la profesora ve un «trasunto del número tres, imagen de la unión del hombre (uno) y de la mujer (dos) en una unidad perfecta y matemáticamente indivisible —Dios en la tradición judeocristiana y masonica—», mientras que el pentágono le ofrece la posibilidad de recuperar el complejo acto de amor del protagonista con Myriam e Irene. «Triángulo y pentágono se inscriben ambos dentro del círculo. ¿Cómo romperlo, cómo forzar el destino si no es abriendo su círculo en la espiral omnipresente en la morada y, por consiguiente, en la mujer?»

No me corresponde a mí avalar o rechazar esta clase de interpretaciones —lo dicho sobre el psicoanálisis y la sociología puede aplicarse también a la matemática o al esoterismo—, aunque reconozco que no deja de ser gratificante encontrarse con opiniones que, lejos del incienso y la adjetiva adulación, se preocupan más en fomentar nuevas posibilidades de lectura que en reducir el libro al rápido elogio vicario o mercantil. Pero lo que realmente me llama la atención de la crítica de la profesora Gladieu es que lo que ella piensa de *Finale capriccioso con Madonna* puede ser aplicado con igual derecho a la estructura global de la trilogía, ya que los datos son comunes: discurso que avanza en espiral, a ritmo triádico, y que a lo largo de casi mil páginas se abre camino en un espacio cuyos elementos no sólo son afines, sino que pueden reducirse a la misma identidad: la fiesta de un verbo que al buscar una salida se extravía aún más en el claustro: cópula —la más precisa polisemia carnal y oral— que se adentra gozosamente en esa morada de infinitos recovecos que también se llama mujer, casa, urbe, biblioteca, en fin, nombres diversos de un mismo hecho: el útero magno sublimado por la cultura.

Como las tres columnas que en un momento dado se integran en una sola para refrendar la identidad pública de la hegeliana, o la cinta de Moebius que incesantemente hace fluir las más íntimas apetencias de Catalina Asensi, o la compleja espiral por la que el hombre asciende a lo largo de su vida en pos de algo que al final siempre es Laura, lo cierto es que con ese movimiento sólo buscaba fundir en un mismo gesto lo femenino y el verbo, como si intentara ilustrar así la subyugante afirma-

ción de Steiner según la cual «las mujeres refuerzan el adjetivo y lo hacen penetrar en el mundo del nombre». Y es bajo el influjo de este feliz aforismo que vuelvo sobre una idea esbozada anteriormente como sospecha, pero que ahora es certeza: la invención de la ambigüedad como la máxima preocupación del artista. Se trata ni más ni menos que de pintar la sonrisa de la Gioconda y edificar una falsa verdad sobre la contundente afirmación de la última palabra de Molly Bloom, resolver la matemática espiritual en la que me sumerge el juego óptico de *Las meninas* y padecer con todo su dolor los celos reales o ficticios que me inflige Odette de Crécy. Ese estado de *no man's land* que produce la ambigüedad es la zona sagrada del arte: incomprensible pero presente, inasible pero real, omnipotente pero incapaz de actuar, como dicen que es Dios. No sé si con mis libros conseguí crear la atmósfera que me interesaba, aunque debo decir que hice todo lo que pude para llenar el lienzo con preguntas sin respuesta y que de día simulé el trabajo de Penélope para que la lectura hiciera de noche el acto inverso con el fin de perpetuar así la espera del ausente —el deslumbramiento del texto como epifanía— y de garantizar la fidelidad a esa auténtica empresa que para mí constituye la página nunca agotada del todo, presta a una solución, a un *dénouement* que jamás daré y que tampoco me interesa para nada.

Hasta hoy me consideraba un escritor sin prehistoria literaria, sin textos que repudiar y sin abdicaciones de ninguna clase. No descarto, en consecuencia, que en el futuro esta trilogía sobre la que ahora medito se convierta en una obligada aunque no inapelable —espero— referencia a mi proceso literario, y por eso, mientras ese día llega, la asumo como lo único que tengo porque su riqueza o su precariedad constituye el mayor estímulo que me impulsa hacia adelante. Es mi fuerza porque es mi presente y, si se me permite parafrasear una sentencia de Goethe, debo confesar que antes de *Femina Suite* todo para mí era expectativa, aunque después todo se ha vuelto exigencia...