



El ambiguo poder de las palabras en *Sátiro*, de Vicente Huidobro

Ernesto Lucero Sánchez

Universidad Autónoma de Madrid

Quando Vicente Huidobro publica *Sátiro o El poder de las palabras* (1939), su última novela, cuenta ya con una dilatada y fértil trayectoria como narrador [1]. Logra en este momento de madurez una obra dotada de gran ambigüedad, uno de los signos de la novela moderna.

A mi modo de ver, la cualidad que singulariza *Sátiro* radica en la evolución de Bernardo Saguen [2], su protagonista, en un proceso introspectivo ya hacia la locura [3], ya hacia la conciencia de sí mismo en conflicto con el entorno a partir del momento en que una vieja portera de la calle Valmont [4] le impreca con la palabra que da título a la obra cuando le está comprando unos chocolates a una niña, punto de inflexión -como todos señalan- tras el que se produce un cambio polar en la imagen del mundo hasta ese momento recogida, un cambio de ánimo en el personaje, el inicio de la autorreflexión o viaje interior dantesco y un hiato estructural. Pero también es una obra en cierta medida disonante por su esencial ambigüedad, la que produce su final en relación con su técnica narrativa -ligada a la que radica en su protagonista-, de la que se deriva el conjunto de haces valorativos aspectos concretos o sobre la interpretación global que la escasa bibliografía existente recoge, no siempre concordantes o complementarios. Así, mientras que Jesús Benítez Villalba afirma, refiriéndose a la técnica de *Sátiro*, que

después de haber investigado en y con las fuentes literarias, de haber ensayado la unión de diferentes formas del arte, de intentar la expresión autobiográfica de asuntos personales y políticos, de plantearse finalmente la revisión de los géneros literarios e incluso de las categorías gramaticales, parece que Huidobro ha cubierto toda la gama de posibilidades de renovación y que en su último texto retrocede a formas más anticuadas (Benítez, 1995: 73)

Tovar analiza la obra en función de las directrices de vanguardia señaladas por Yurkievich y M^a Ángeles Pérez López parece detectar un plus de complejidad formal consustancial a la condición *sui generis* del protagonista aunque reconoce la proclividad del autor a la tercera persona omnisciente -con la excepción genéricamente condicionada de *Papá o El diario de Alicia Mir*-. En efecto, esta autora, en su agudo «estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro» [5] subraya la diferencia que se observa en una de las claves temáticas alrededor de las que ensaya la comprensión unitaria de los textos narrativos del autor en solitario: la biografía y la autobiografía como experiencias literarias, como articulación del «yo» cristalizada en la teoría del aventurero [6] que el propio poeta explicita en su conferencia en el Ateneo de Madrid de 1921 y que desarrolla después en el artículo «Espagne», publicado en *L'Esprit Nouveau* a fines de 1923 [7]. Saguen, en cuanto «antiaventurero», contrafigura de Roc, de Alejandro Mir, de Rodrigo Díaz, de Cagliostro, arrastra tras de sí una mayor complejidad en el ámbito de la focalización y una modificación en el carácter de las intromisiones del narrador [8] determinantes para el juicio global de la obra y para la adopción de conclusiones sobre el reflujo interpretativo a que conduce el cierre, esa necesidad de «reconstrucción de lo que habíamos leído hasta entonces» que sobre otras premisas sugiere Benítez (1995: 78). He de hacer notar que no es frecuente en la crítica sobre esta obra el análisis de las técnicas narrativas bien por minusvaloración, como hemos visto en el caso de Benítez [9], bien porque se considere que la piedra de toque se encuentra en el plano semántico o simbólico, como parece ser el de Garganigo, Jara, Luvecce o Tovar [10], que lleva a este al exceso de identificar el narrador no ya con el autor implícito sino con el mismo Huidobro por extensión del autobiografismo de otras novelas y a otros a insinuarla. Es cierto que por boca de Saguen aparecen juicios literarios y sobre la vida en general que se podrían atribuir al poeta chileno [11], pero no se puede perder la referencia del personaje, que se define por sí mismo tanto como en función de los demás personajes de la obra -Pedro Almora, en particular [12]- y que debe ser contemplado a la luz del contraste con los demás protagonistas de la narrativa de Huidobro, como he hecho constar.

La relevancia del episodio del capítulo II, en relación con *El poder de las palabras*, ha centrado la atención de todos los críticos a tal punto que para Jara, la obra «tematiza la capacidad determinante del lenguaje en la vida humana, la fuerza

de su inscripción [...]» [13], para Tovar, «este libro plantea la importancia del verbo en el proceso de desajustado desarrollo de un ser exaltado por su sensibilidad» [14] y para Benítez «la gran novedad del texto se encuentra en que todo él gira en torno a una sola palabra: SÁTIRO» [15], lo que conlleva «el descubrimiento de su sentido [el de la novela] en el sentido de sus palabras» [16], puesto que Huidobro aporta su experiencia poética a este género «y sin transformarlo en novela poemática, le otorga una nueva sensibilidad» [17]. La palabra actúa como catalítico entre los planos intelectual y animal de Saguen «y como punto de partida en el viaje de introspección» [18], pero ejerce esa función de tal manera que no podemos precisar si Bernardo Saguen era un 'sátiro', un violador y asesino potencial desde su infancia y la palabra activa su latente reacción antisocial, o era un individuo solitario, atormentado e hipersensible al que la sociedad atribuye un papel y no le queda otro remedio que asumirlo para ser aceptado» o, por formularlo de otra manera, si él «era un sátiro o la palabra le hace 'sátiro'» [19]. En todo caso, se pone de manifiesto la frustración de la realización vital del personaje puesto que subyace un conflicto insoluble entre sus pulsiones y la integración en la colectividad [20], correlativos de los planos a que Garganigo, como acabo de mencionar, se refiere.

Ciertamente, la concepción dicotómica del personaje supone el mayor acierto de Huidobro e implica la necesidad del cierre ambiguo. Esta polaridad regida por parámetros de acción-pasividad, sueño-vigilia y de creación-destrucción, de la que Saguen es consciente, además de a lo señalado, afecta a los cambios de ánimo del personaje, entre el optimismo y el suicidio, a sus relaciones personales que transitan del amor al odio de manera abrupta, a su deseo de implicación social vencido por la abulia, a su complejo de inferioridad [21] en contraste con su percepción ocasional como ser superior por oposición al medio, a su esperanza en la escritura seguida de un sentimiento de vacío y deseo de destrucción de la obra propia; y se extiende a la configuración de los espacios [22], del tiempo, entre lo efímero y la eternidad (a la que accede por la lectura, la escritura y el sexo), de algunos personajes femeninos en cuanto amantes-madre o a la vinculación entre el sexo y la muerte. En el ámbito formal, alcanza a la dualidad de focos (focalidad externa o interna) y aun dentro del narrador omnisciente parece detectarse de una parte juicios durísimos de una lógica estricta [23] en contraste con párrafos de cierta confusión y complicidad, de carácter caótico en su proximidad al fluir de la consciencia del protagonista, subsiguiente a la confusión de la psique de este, que impide la estimación monolítica del narrador [24] y conduce a su alternancia entre la primera persona del singular o del plural en función de ese discurrir y de ambas con la tercera de singular propia de la omnisciencia narrativa [25].

En efecto, aunque la obra comienza con una frase positiva y rotunda [26], puede apreciarse en el protagonista de manera inmediata y a lo largo de todo el texto una sensación de asfixia producida por el entorno, una sensación de vacío y de otredad - con disolución corporal incluso-, una duda sobre la propia existencia [27], que nos permiten comprenderlo como un ser asocial [28], desequilibrado, escindido, una vez que ha entrado en su vida la palabra "sátiro" y la evalúa en su autorreflexión, toma cuerpo como voz alucinada que lo persigue y lo obliga a su final aceptación, que conlleva el predominio de uno de los planos en litigio, aunque subsiste la contradicción, que lo aboca a la tragedia.

No estoy seguro de poder afirmar que «el contacto frustrado de Bernardo con sus mujeres le impone a nuestro 'héroe' escoger otra vía más drástica, que lo conducirá a la violación carnal de una niña inocente» [29]. Bernardo ensaya varias relaciones de sustitución o sublimación de un deseo perverso -y de restauración, por su sentimiento de orfandad-, pero no puede impedir su inclinación sexual [30]. Se orienta erróneamente, se produce con gran violencia y en medio de su vacío interior, dejando vía libre un Saguen sonámbulo a su otro ser, su instinto, sus pulsiones, el sátiro. Así, el segundo encuentro carnal con Laura, con el trasfondo de la muerte, análogo a

muchos pasajes relacionados con niñas, se produce en la violencia de un estallido que no le sorprende como la primera vez [31]. La escena muestra otros rasgos comunes:

Bernardo seguía jugando, pero *su fisonomía empezaba a cambiar* y a ponerse más seria y casi dolorosa. Así, al estallar la granada, ella no se sorprendió como la otra vez. No se sorprendió; le estrechó entre sus brazos y le sacudió como para despertarle, pues parecía *un sonámbulo enloquecido, casi le daba miedo* (OC, 1976: 491. La cursiva es mía).

El placer le lleva con esta mujer, incluso, a una caverna submarina [32], pero no es suficiente porque, como dice Luvece refiriéndose a *Sátiro*, «el tema del amor donjuanesco está fundido con la obsesión de la muerte», la del objeto sexual, como pretendía Sade [33], que es contradictorio con la finalidad de acercarse a una mujer joven, el matrimonio, la sociabilidad. El tema del sátiro como figura mítica se relaciona con ese impulso que me parece detectar en Saguen a lo largo de toda la novela y no solo en su tramo final, no solo como si la palabra ‘sátiro’ despertase potencialidades latentes, sino como si supusiera el inicio de la reflexión sobre conductas ya ejecutadas, un despertar a la consciencia, de las que el lector no puede llegar a entrever sino algunos detalles, percibir algunas insinuaciones veladas, ya que pertenecen al inconsciente del personaje, que también parece ignorarlas. Al inicio del texto nos encontramos con un personaje *in media res*. Quizá Huidobro pensara, según reza el subtítulo, condicionar su carácter a la aparición de la palabra, pero el poder de la misma puede ejercerse creando tal naturaleza en el personaje *ex nihilo* -quizá lo más próximo a las declaraciones del autor sobre el Creacionismo- o bien, como he propuesto, incidiendo sobre una pulsión anterior, hubiera sido llevada a la práctica o no. Esta interpretación queda avalada por el hecho de que los lectores nos apercibimos del acto cometido por Saguen en la secuencia final a través del narrador antes que él mismo, si es que llega a conocerlo en algún momento [34], así como por los numerosos episodios que he señalado y vendrán a continuación y que unifican un deseo sexual de idéntica naturaleza violenta, contenida o liberada según su objeto: según la edad, en concreto.

A partir de la ruptura con Susana puede apreciarse la intensificación de un impreciso sentimiento de culpa que no sabemos aún a qué atribuir. Ha tenido lugar la escena que motiva la entrada de la palabra en la vida de Saguen [35], así como la aparición de la Magdalena -la niña de doce años que llora la muerte de su padre ahogado- su identificación onírica y la de ambas con la gruta [36]. Pero no hemos observado indicios claros de una conducta reprochable en su relación con ellas [37]. No obstante, Saguen siente la culpa y se observa «algo extraño en él» [38]. La hija de Ina le produce nuevas visiones:

Andaba, andaba como un sonámbulo. Varias veces presintió que la gruta misteriosa, la gruta de los laberintos y las estalactitas luminosas que había visto tan palpablemente en sueños, pocas noches atrás, podía otra vez formarse de repente ante sus ojos o al fondo de su cerebro. La gruta maravillosa con esa chica de diez años o con la hija del pescador sentado al fondo, en el último laberinto, comiendo chocolates y haciéndole señas debajo de una luz amarilla. Andaba, andaba como un sonámbulo perdido bajo la luna. Bernardo sabía que una sola palabra o frase pronunciada sin querer o una visión repentina, podía arrancarle al tiempo y al espacio, sacarle de este mundo de volúmenes y colores, burlar las leyes de la atracción y del equilibrio y transportarle a otro mundo infinitamente superior y más libre, pero también más peligroso que este (OC, 1976: 525-526).

Enseguida,

vio una dulcería abierta y entró sin saber por qué. Compró un gran cartucho de chocolates. Solo al salir, y ya en la calle, se dio cuenta de su acto y recordó: “mañana llega la chica de Ina. Pobrecilla” (OC, 1976: 526).

Al llegar a casa,

La portera barría la entrada. Al verla, Bernardo se estremeció involuntariamente [39] y quiso esconder el paquete de chocolates. Dominó su gesto inconsciente y se dijo: “No es un crimen comprar un paquete de chocolates”.

Lo insólito es que a Bernardo no le gustan y no tiene «a quien regalarlos» (OC, 1976: 526-527). «De pronto, entre él y su portera se interpuso la gruta maravillosa. Se abrió la puerta del laberinto de par en par, invitadora. -¿Qué tiene, señor Saguen? ¿Qué le pasa?», pregunta aquella, que lo ayuda a subir a su casa hasta que se sacude «como despertando de un sueño» (OC, 1976: 527).

La realidad se hace de manera paulatina más difusa, evanescente. Mediante la adopción del punto de vista del personaje, muchas veces adentrándonos en su pensamiento, Huidobro logra una sensación de incertidumbre sobre los límites de lo real y lo onírico, de la vigilia y el sueño del actante. No tenemos en los fragmentos relativos a niñas de corta edad o en aquellos que nos muestran a Bernardo en el interior de ese lugar deseado -y simbólico- que es la gruta, más que algunos leves atisbos del referente, no siempre lo suficientemente clarificadores, aportados por un narrador cada vez más próximo al protagonista en cuanto a su foco. Nos constan, eso sí, toda una serie de palabras-clave, muchas de ellas de raigambre simbólica, llenas de cierto lirismo, incluso, y semas sin duda para la interpretación. Si analizamos la escena final, única de la que tenemos constancia exacta -o quizá no tanto- de lo sucedido a través del narrador, observaremos que existen diversas fases en un proceso recurrente aquí o allá en otros lugares de la novela [40]. Los considero estadios narrativos, nada más, aunque utilizo terminología psicológica de la época [41]. Como tales, no se hallan sometidos a la ley de la necesidad. De hecho, la presencia o ausencia de unos estadios u otros, sobre todo la elipsis de la etapa de sueño profundo, sustentan la indudable ambigüedad que preconizo en este trabajo, son su fundamento.

La escena que comento a continuación, la más completa, se expande por todos ellos, pero se interrumpe el proceso rutinario del estadio final ya que Saguen no llega a despertar por sí mismo:

-Estadio 1: Contemplación. Inicio de metamorfosis en Saguen marcada por lo general en sus ojos.

A las cinco de la tarde volvió a experimentar la misma impaciencia. Se arregló un poco y salió a la calle [...] Parecía ir siguiendo un ensueño, pero sin ese aire ausente de otras veces [...] Todos sus movimientos eran calmados y serenos. En verdad no se sorprendió mucho de encontrarse en medio del jardín donde jugaban los niños. Se sentó en el primer banco que encontró vacío, y sus ojos sonreían siguiendo los juegos infantiles. Al poco rato advirtió que su mirada seguía con especial interés el ir y venir, entre saltos y carreras, de una chiquitina fresca y graciosa [...] Tendría aquella chica unos diez años [...]

-Estadio 2: Establecimiento de contacto. Los chocolates [42].

La chica miraba a Bernardo y sonreía maliciosa. Se acercaba y alejaba [...] detrás de una mala pelota de trapo. *Una vez que la pelota cayó casi entre los pies de Bernardo, este la llamó. -¿Te gustan los chocolates? -le preguntó.*

Y le da dinero para comprarlos.

-Estadio 3: Desplazamiento por promesa. Consiste en el ofrecimiento de incentivo mayor (una muñeca, una pelota) [43] que mueve la codicia de la niña y permite al sátiro llevarla a un lugar retirado (a su casa, cuando el referente se precisa).

¿Qué prefieres que te regale, una muñeca o una pelota de goma? Ven conmigo. Vamos a compra una linda pelota de goma. La pequeña palmoteó de alegría y se cogió de la mano que le tendía Bernardo” (OC, 1976: 574-575).

Conlleva contacto físico, como vemos. En cierto modo, apresamiento.

-Estadio 4: Posibilidad de cese abrupto. Fase de duda.

-No tengas miedo -murmuró Bernardo, con una voz que le sorprendió-. Yo mismo volveré a dejarte. No tengas miedo [la tranquiliza]. Sentía que su corazón palpitaba de un modo atroz. “¿Por qué le habré dicho que no tenga miedo? ¿No habría sido mejor dejarla marcharse? Sí, sí, echarla, soltarla de mi mano, echarla lejos de mí. ¿Quién la mete a aferrarse así a mi mano? ¡Cómo se aferra! [...] Que se vaya, que se vaya y que no la vea más, que no se me acerque más en la vida” (OC, 1976: 576).

-Estadios 5 y 6: Fase hipnagógica. Disolución de los perfiles de la realidad. Sueño profundo. Entrada en la gruta. Violación. Asesinato.

Olvidaba la vuelta de la compra de la pelota:

Con un gesto mecánico volvió sobre sus pasos, tendió las manos para coger las monedas. Pero las monedas estaban tan lejos. Él iba bajando lentamente por una gruta mágica. Entre él y aquellas diminutas monedas brillantes había tanta distancia. Tendió una mano desde el fondo de la gruta. Cogió las monedas mecánicamente y las guardó en su bolsillo. Al salir a la calle, la gruta pareció desvanecerse, no así la sensación de sueño y como de no estar en la tierra. Iba andando por el aire. Los árboles temblaban. Los árboles, los faroles, los fantasmas profundos pasaban a su lado. Aquella nube en movimiento lento como el espectáculo de un recuerdo o el intento de desconcierto del viento trémulo y muerto. Tan lejos del suelo en medio de un arpegio de ecos llenándole el pecho como presos entre dedos negros perdiéndose en un espejo hueco o arañando su cerebro. Luego ese aleteo en todo el cuerpo, el terror tremendo, el aleteo siniestro en los huesos como un andar etéreo sobre árboles enfermos al fondo de un cementerio, y luego el estruendo de sus propios cabellos y de sus nervios como descubiertos, y luego el silencio y otra vez el viento y el universo envuelto en el viento y ese agujero como el comienzo de un sueño eterno en un invierno tan extenso, tan incierto, y el dolor de los miembros, el sufrimiento de los huesos azotados por cientos de cuervos, el tembloteo de los extremos, el despeño por el aire denso y funesto hasta el trecho del entierro, y otra vez el viento y el silencio, el silencio hueco y sereno, el silencio... (OC, 1976: 576).

Había andado mucho y ahora estaba cansado. Pero al fin había vuelto a encontrar su maravillosa gruta. La gruta estaba iluminada por una luz difusa y blanca a la vez. Con la habilidad de quien conoce todos aquellos laberintos, su cabeza había evitado las innumerables estalactitas, y sus pies, las piedras y los salientes de mármol o de ónix precioso. (*OC*, 1976: 576)

-Estadio 6: Fase hipnopómpica. Recuperación paulatina de los sentidos y vuelta a la realidad. El personaje ha perdido las coordenadas espacio-temporales y se halla desubicado. Cesa el desdoblamiento: Integración de Saguen [44] con amnesia o sensación de irrealidad.

Afuera, un viento de inocencia soplaba sobre el mundo [...] Hacía mucho rato que Bernardo estaba acurrucado al fondo de su gruta. Varias veces creyó sentir golpes que retumbaban en la tierra, golpes tan fuertes que llegaban hasta aquellas profundidades y aun por momentos le parecía, como en sueños, que la gruta se estremecía entera. Después de un rato, creyó oír pasos que iban y venían [...] También le pareció oír algunos gritos perdidos en las sombras espesas en que se iba sumiendo la gruta embrujada. En una especie de neblina, se advertía un grupo de gentes inclinadas sobre algo, impidiéndole ver qué pasaba al otro lado [...] “¿Quién es? ¿Qué ha pasado?” [...] La niña yacía sobre el diván de la sala, los ojos vidriosos, desmesurados, abiertos al infinito y al pavor. La pequeña carne dolorosa palpitaba y gemía en medio de una mancha oscura. Bernardo estaba de pie al fondo de la gruta junto al diván, con la mirada perdida [...] No había oído los pasos de los que entraron. No había visto a nadie. Cuando esas gentes furibundas habían violado su puerta, él no lo había advertido. Estaban tan lejos. Sus manos acariciaban la pequeña cabellera brillante y esa cabellera silenciosa le separaba de la tierra. No sintió cuando le cogieron y le empujaron hacia atrás [...] ¿Pero qué ha pasado? [...] Tantos pasos, tanto ruido encima del alma. Acaso esas gentes vienen a traerle sus manos, sus ojos, su nariz, sus orejas, su boca, su corazón [intenta asomarse, pero se lo impiden]. Entonces empezó a subir por sus espaldas hacia el cerebro una idea vaga con una pequeña luz adentro. (*OC*, 1976: 576-577) [45].

Hemos aducido numerosos ejemplos a estas alturas acerca de los primeros estadios. Es momento de analizar la presencia de la «gruta maravillosa» en el texto, la repercusión que las fases de sonambulismo de Saguen, la proximidad de la conciencia de su locura, puedan tener en la interpretación del poder de las palabras [46], de la obra en su conjunto.

Se nos ha indicado que Saguen «había andado mucho y ahora estaba cansado. Pero al fin había vuelto a encontrar su maravillosa gruta», esa que nació en un sueño pero que ya se le presentaba despierto (*OC*, 1976: 536). De hecho, «sabe que lo que le ha sucedido otras noches le volverá a suceder otra vez y siempre, siempre, eternamente siempre. Lo mejor sería dejarse llevar por la corriente, vaya donde vaya» pues «lo que debe pasar existe ya en alguna parte [...] suspenso en el tiempo» (*OC*, 1976: 532). La gruta aparece asociada a las niñas y le conduce a un estado de inconsciencia en el que la realidad se halla completamente diluida en el ensueño. Solo podemos contar con las marcas de situación que el narrador señale, en su caso. Aparte de la escena final, no obstante, en algún supuesto transgrede esa limitación y hace constar que existe una realidad detrás de la estampa onírica que se nos presenta en la superficie textual:

Quando de repente se forma ante él la gruta misteriosa y él la ve, la palpa, y a veces hasta desciende por ella. ¿Cómo podemos suponer que

sea su propia voluntad la que la haga surgir ante sus ojos del fondo de la nada? (*OC*, 1976, p. 532).

Hay indicios de que la situación de la escena final se ha producido antes aunque la ambigüedad es casi insoluble ya que solo disponemos de una escena completa, o casi, pues es obvio que, al adoptar la perspectiva del personaje, si este ignora lo sucedido, el lector no podrá penetrar la realidad objetiva de las cosas. Si empleamos los patrones de análisis apuntados, la cita que voy a reproducir acaba en cese abrupto por intromisión de la realidad: Al llegar a un jardín, Saguen oye los gritos de un vendedor de periódicos,

lejos, muy lejos, entre árboles extraños, porque en aquel momento se formaba ante él la gruta prodigiosa, y al descender por sus laberintos, se perdía del mundo, se alejaba de los ruidos y de las palabras humanas. Sus labios sonreían en un éxtasis delicioso, sus ojos se entornaban y casi parecían volverse hacia adentro. Acababa de ponerse el sol cuando se encontró en su calle. La luz se hacía difusa, tibia y tenía cierto embrujamiento especial. Bernardo se acercaba a su casa con los ojos fijos, clavados en un punto en el espacio. Le parecía que arrastraba un paquete pesado en su mano derecha o algo así como un perrito pequeño o un cordero. En la otra mano llevaba una hermosa muñeca de carey.

La portera y su sobrina, las vecinas que se cruza y los tirones de la niña de su manga, le hacen volver a la realidad:

¿Y tú qué haces aquí? -rugió, sintiendo que se ahogaba de cólera [...] Vete, vete.

En su sala, como si hablara con alguien, exclama:

Miente usted, señor, miente usted; yo no le he dado la mano, yo no la he traído de la mano [...] Han querido comprometerme, desprestigiarme. Eso es todo. (*OC*, 1976: 537-539) [47].

Los últimos estadios, pero no los demás, se hallan en la siguiente secuencia: Saguen lleva dos días sin abrir las ventanas, dice el narrador. Abre el balcón y parece recordar, quizá vivir otra escena similar. El procedimiento narrativo es el mismo, en aras de salvaguardar la ambigüedad y la sorpresa final, pero constituye un indicio más: El rostro de Saguen

se transfiguraba como si le embargara un éxtasis violento. Empezaba a flotar o a vagar por otros mundos, por sus mundos, suyos, privados, únicamente suyos. Todo desaparecía alrededor; el cielo, la Tierra, dejaban de existir. Sonreía terriblemente. La gruta mágica se erguía ante él. La gruta de los mirajes llenaba sus ojos, su cerebro y le rodeaba por todas partes. Se internaba y se perdía en sus laberintos en medio de una luz indecisa y fría, una luminosidad de nieve encendida. Y allá al fondo, muy al fondo, aquella niña de diez años que le sonreía y le llamaba, aquella niña buena que le comprendía y solo aspiraba a adorarle de rodillas. ¡Cuán lejos estaba de las miserias de la tierra y cómo palpitaba su corazón en esas profundidades! Esa era la vida verdadera. Nunca había sentido un placer tan violento. Sonaba una campana remota allá escondida, detrás de los horizontes, allá arriba, en otro planeta. Cuando Bernardo empezó a agitarse en el sillón, un rictus doloroso y feliz se marcaba en sus labios. A pasos medidos iba saliendo penosamente de la gruta. Subía lento y fatigado a la superficie. De súbito se encontró en su escritorio, sentado

junto a la ventana, en el sillón de cuero. “Pero, ¿cómo? ¿Qué ha pasado? ¿Dónde estoy?”, se preguntó angustiado [...] Sintió miedo y una tal pena de sí mismo, una tristeza tan profunda, tan entrañable, que empezó a llorar de compasión por el Bernardo Saguen del espejo (*OC*, 1976: 558-559)

Una escena que presenta los estadios iniciales y las fases del despertar, pero elide la descripción del cuerpo de la acción se produce cuando, en cierto momento, Saguen no se presenta a la cita concertada con Ina, después de su abandono, y dice el narrador:

Quando cerraba los ojos se encontraba en la gruta maravillosa, con las estalactitas iluminadas y la niña sonriente invitándole a comer chocolates a su lado. Se golpeaba la cabeza, jadeante, sudaba frío, se revolcaba en el lecho, gemía [...] Y así el alba aparecía [...] sobre el cuerpo palpitante del anónimo vencido, la víctima de la noche, respirando por todas sus heridas, sin conciencia de la realidad ni aun de su tragedia. (*OC*, 1976: 529).

Una vez que Saguen es plenamente consciente de su locura -o se la plantea al menos [48]-, de su falta de control, de su peligro, de la incompatibilidad de sus pulsiones con la estructura del mundo, emprende una fuga en varias direcciones, ninguna de ellas acorde con la aceptación social, vía que ya ha desestimado -aunque reaparece de modo intermitente- tras las sucesivas tentativas frustradas en el amor; también por su incapacidad para la lucha por la justicia social y para la escritura [49]:

a) Aceptación de la realidad:

«-Eres un sátiro», dice la voz. «-Bueno, soy un sátiro», replica Saguen. (*OC*, 1976: 531). Está durmiendo bien últimamente

y si la gruta mágica se presenta en los sueños, bendita sea la gruta, y sus estalactitas y sus luces misteriosas y su voz de niña recóndita y sus llamados ocultos y sus colores movientes como esos espejos que encandilan a ciertos pájaros. “No haya miedo ni a lo real ni a lo irreal, ni a la vigilia ni al sueño, ni a la verdad ni a los fantasmas. He aquí la gran panacea: el valor, la voluntad erguida valientemente” (*OC*, 1976: 573),

una voluntad y un valor de los que sabemos que carece, al menos en otros terrenos. El resultado es una forma de huida: le permite esconderse del mundo, a través de la suspensión del tiempo y del descenso a la gruta, símbolo del útero materno e identificación de *Eros* y *Thanatos* en el objeto deseado: la niña. Por ejemplo:

¿Cómo esconderse del mundo? [...] ¡Ah!, ocultarse para siempre, huir de la batalla, de esta lucha implacable y cotidiana; ocultarse de cualquier modo en la más honda caverna submarina, meterse por una herida, meterse en cuatro patas como un reptil por una herida abierta y esconderse allí bien agazapado al fondo de las vísceras calientes, al fondo de la gruta maravillosa; esconderse de las miradas de los hombres, de los inquisidores, de los eternos perseguidores. (*OC*, 1976: 531)

b) El suicidio:

A partir del capítulo XXXI se plantea la idea del suicidio. Además de concebir de manera elitista el suicidio como acto de seres superiores, se trata de un acto destructivo que podría tener posibilidades positivas para Saguen como bien dice Garganigo (1979: 321), capaz de resolver el conflicto entre su naturaleza y el ámbito

social, si se me permite. Este tramo de la novela, inducido por la idea que tratamos, trae ante nosotros un personaje enormemente enigmático. Se trata de la desconocida del puente (OC, 1976: 560 y ss), una mujer que aparece de súbito en medio de la niebla atraída por el sufrimiento de Saguen y de igual manera desaparece. Cabe pensar con Garganigo (1979: 321) que se trata de la encarnación de la Muerte [50]; quizá también, o tan solo, de las voces alucinadas o una nueva alucinación, de la idea de suicidio misma pues dice llevar la salvación a Bernardo. La estimación en su justo término de este aspecto puede condicionar la interpretación global de la novela ya que puede merecerla Saguen bien porque aún no ha matado, aunque está próximo a hacerlo, de modo que el suicidio podría liberarlo de sucumbir a sus impulsos; bien porque aunque los hechos ya se hayan producido, no han podido detenerle, como finalmente sucederá, dirección que evitaría conducir a Bernardo en otra dirección. Si de la valoración este personaje depende algo tan notable, debemos sustraernos a cualquier intento de resolver la ambigüedad que tantas veces hemos señalado hasta ahora. En particular, si consideramos la ubicación del episodio en la novela, justo antes de la escena final, posterior a casi todas las escenas que hemos resaltado en las páginas anteriores. Quizá lo único evidente es que propone el suicidio como alternativa para Saguen: siguió a otro hombre que se suicidó a los tres días, un plazo muy cercano al que comprende este encuentro y el asesinato de la niña, el último algo más prolongado. Dice: «Yo solo pido piedad para todos los hombres, para estos *sonámbulos* vagando *entre vértigo y vértigo*» (OC, 1976: 563). Quizá en eso consiste su propuesta de salvación. Y se despide:

“Bueno, las probabilidades están de su parte” -respondió ella, como si quisiera desviar la conversación [de la pregunta: “¿Hacer qué?”]-. Los caminos pueden entrar en la selva o subir montañas o... [51] (OC, 1976: 564).

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA:

BENÍTEZ VILLALBA, Jesús, «El hombre, la libertad y la palabra: *Sátiro*, la novela de Vicente Huidobro», en Eva Valcárcel, *Huidobro. Homenaje 1893-1993*, Universidade da Coruña, 1995.

FUENTE, José Alberto de la, «Aspectos del pensamiento social de Vicente Huidobro», en *Cuadernos Hispanoamericanos, Los complementarios / 12*, diciembre de 1993, (pp. 41-52).

GARGANIGO, John F., «Sobre *Sátiro* o el poder de las palabras», *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, nº 106-107, Pittsburgh, enero-junio de 1979, (pp.315-323).

HUIDOBRO, Vicente, *Obras Completas*, Tomos I y II, preparada y revisada por Hugo Montes, Ed. Andrés Bello, 1976.

JARA, René, «Vicente Huidobro y la narración de vanguardia», *El revés de la arpillera, Perfil literario de Chile*, Madrid, Libros Hiperión, 1988 (pp. 91-93).

LUCERO SÁNCHEZ, Ernesto, «La frustración vital en *Sátiro*, de Vicente Huidobro», *Actas del III Congreso de ALEPH (2006)*, Universidad de Granada (en prensa).

LUVECCE MASSERA, María Eugenia, «La prosa creacionista de Vicente Huidobro», *Atenea*, núm. 374, (enero-marzo de 1957), pp. 69-96.

PÉREZ LÓPEZ, M^a Ángeles, *Los signos infinitos*, Ediciones de la Universitat de Lleida, 1998.

TOVAR, Francisco, «Los registros vanguardistas en la prosa novelesca de Vicente Huidobro: Sátiro o El poder de las palabras», en Harald Wentzlaff-Eggebert, *Europäische avantgarde in latinamerikanischen Kontext / La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*, Venvuert, Frankfurt am Main, 1991, pp. 259-272.

Notas:

- [1] Diez años de dedicación en los que solo publica fuera del ámbito narrativo, como señala Francisco Tovar (1991: 262), el poema *Altazor* (1931). La interpretación del hecho es diversa. Para este crítico, Huidobro trata de «reforzar su yo literario en un registro diferente [...]», *i.e.* de hacerse un espacio en este terreno en relación con lo que señala en la carta a Hans Arp editada al comienzo de sus *Tres inmensas novelas*, que su intención es no atenerse a ser un artista «monocorde». En realidad, el volumen relativo de páginas no líricas de sus obras completas es muy grande. M^a Ángeles Pérez López (1998) no lo valora salvo para poner de relieve la desatención de la crítica, pero constata que en reseñas y entrevistas de entonces no falta quien se refiera a Huidobro como «poeta y novelista».
- [2] Sobre los caminos de su frustración vital me he extendido en otro trabajo (Lucero, 2006).
- [3] Jesús Benítez Villalba señala la dirección del proceso hacia la esquizofrenia paranoide, cuyos síntomas manifiesta Saguen (Benítez, 1995: 76-77). Tovar indica que la preocupación por lo psicótico, según apunta Yurkievich, es una de las direcciones de la vanguardia.
- [4] El nombre es significativo ya que coincide con el apellido que Laura ha escogido para sí. John F. Garganigo (1979) describe su simbolismo y cómo se desarrolla en el texto, aunque identifica equivocadamente esta calle con la de la residencia de Saguen. *Cfr.* Benítez, 1995: 76.
- [5] El trabajo tiene alguna limitación significativa pues abarca solo la producción narrativa de Huidobro escrita en solitario pero en lo que respecta a la obra que nos ocupa, a pesar de ser un estudio de conjunto, contiene algunas de las impresiones más perspicaces de la crítica.
- [6] Pérez López, 1998: 45-103. La otra clave temática es la constante utópica. Huidobro no realiza propiamente -o no siempre- relatos utópicos pero se puede rastrear en su obra “la articulación del discurso narrativo desde una constante utópica” (*ibid.*, p. 59), es decir, al menos una de las vertientes, partes o momentos de la utopía (*cfr.* Alejandra Ciriza, 1994: 28, *cit.* por Pérez López, *op. cit.*, p. 53), la función crítico-reguladora (*i.e.* la descripción de las limitaciones de lo real) o bien la función liberadora y anticipadora del futuro (la explicación del proyecto que se propone imaginariamente). Solo Alfredo Roc, protagonista de *La próxima (Historia que pasó en poco tiempo más)* (1934), constituye el paradigma utópico total (*ibid.*, p. 65 y ss.). *Sátiro* se

aproxima a las restantes al evidenciar solo una de sus dos caras, «aquella que muestra los obstáculos del *topos* y del *cronos* en los que se sitúa la ficción» (Pérez López, 1998: 70).

- [7] Pérez López, *op. cit.*, p. 82. Téngase en cuenta que «todo hombre capaz de aventuras es un hombre superior» (*La próxima*, en *OC*, 1976: p. 247. Utilizo para las citas la edición de *Obras completas* publicada en dos volúmenes por la Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976; todas corresponden al vol. II.). La aventura puede ser comprendida como búsqueda intelectual. En este sentido, aunque un Saguen oscilante se nos muestra a partir de un cierto momento como hombre «superior» (*v.gr.*, *OC*, 1976: 508), no lo puede ser, dadas su pasividad y su esterilidad, incluso intelectual o creadora -como pone de manifiesto Garganigo (1979: 317) -, que se expresa en la gota que deja caer sobre la hoja en blanco.
- [8] Son de sumo interés las apreciaciones de la autora sobre estos dos ejes formales, su determinación por el carácter de antihéroe de Saguen, y las consecuencias que de ello dimanarían, en particular, la relación autor-personaje con la inserción de la reflexión metaficcional (*cf.*, *OC*, 1976: 559) y el estatuto fluctuante, confuso y caótico del narrador. El tercer patrón formal que analiza Pérez López, el desarrollo del tiempo y del espacio, con matices, se halla en *Sátiro* en la misma dirección que en las otras obras consideradas, muy lejos con todo de los valores que encuentran en su poesía.
- [9] «Y es que ciertamente *Sátiro* es una novela de apariencia más conservadora en su técnica. En ella encontramos que el autor ha retomado unos recursos narrativos mucho más tradicionales: el lenguaje mantiene, en su conjunto, una lógica absolutamente similar a la de los usos utilitarios o cotidianos, y hay una coherencia semántica y sintáctica casi general. En el texto predomina un narrador omnisciente que se alterna sin regularidad con otro en primera persona y, aunque es difícil saber con certeza el tiempo en que se desarrolla la acción (a pesar de que hay alusiones a las estaciones, de forma que sabemos que comienza en primavera y acaba en invierno), son frecuentes las referencias cronológicas clásicas (del tipo de “al día siguiente”, “una semana después” o similares)» (Benítez, *op. cit.*, p. 73). El crítico parece asimilarla en este sentido a *La próxima* y a *Papá o El diario de Alicia Mir*, ambas de 1934, pues presentan a su entender «quizá mayor interés como manifestación personal de las inquietudes y obsesiones personales del autor que como formas de búsqueda puramente literaria» (p. 71).
- [10] Tovar, 1991: 267 y 269.
- [11] «Del mismo modo que en las demás obras de Huidobro, los temas fundamentales de su vida surgen en *Sátiro* entremezclándose a la trama actual con desarrollos desiguales. Aquí aparecen sus conocidas ideas sobre el escritor creacionista y sobre la culpabilidad de las mujeres [...]» (M^a Eugenia Luvecce Massera, 1957: 88); «Estas ideas sobre el arte, la vida, la política, el amor, expresadas por Bernardo Saguen, títere de Huidobro [...]» (Garganigo, 1979: 322). Pérez López (1998: 98) indica a este respecto que esta definición de Garganigo «no pone suficientemente de relieve la complejidad autónoma del protagonista», palabras que suscribo.
- [12] Ernesto Lucero, 2006.
- [13] René Jara, 1988: 91.

- [14] *Op. cit.*, p. 266.
- [15] *Op. cit.*, p. 73.
- [16] Tovar, 1991: 263.
- [17] Braulio Arenas, citado por Tovar (1991: 263). *Cfr.* Andrés Gallardo (1968).
- [18] Garganigo, 1979: 315.
- [19] Benítez, 1995: 78. Este autor señala asimismo las implicaciones sobre los límites de la libertad del individuo que presenta la aceptación de una respuesta u otra. Posiblemente, creo, cabe una vía de interpretación que subraya la condición de ‘sátiro’ de Saguen y una eventual actuación en esa línea sin consciencia por parte del personaje hasta el comienzo de su reflexión, que se desencadena -ella sí- por la aparición de la palabra en su vida. Por otro lado, desde un punto de vista creacionista, no se puede olvidar la condición genésica del lenguaje, sin duda en la mente del autor, pues «aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa [...] en todas las cosas [y personas o personajes, diría yo] hay una palabra interna, una palabra latente que está debajo de la palabra que las designa. Esta es la palabra que tiene que descubrir el poeta». «Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que solo el poeta sabe descubrir porque él siempre vuelve a la fuente» (*Cfr.* Conferencia en el Ateneo de Madrid). De este modo, piensa Saguen: «¡Qué extraño animal es el hombre! Es imposible que una palabra pueda contener tal contenido mágico, tal potencial de transtorno. Y, sin embargo... parecemos ignorar que la palabra no es una cosa abstracta, ni es algo muerto. Las palabras viven, crecen, se desarrollan. Son extraordinariamente sensibles. La palabra se incorpora a nuestro organismo y es un agregado vivo a nuestro ser, a nuestras células más finas, que son su caldo de cultivo» (*OC*, 1976: 534)
- [20] Que «habrá de llevarlo a un final trágico después de haberlo enfrentado a “todos los prejuicios y convencionalismos que lo vuelven rebelde y revolucionario” [Yurkievich]», según Tovar (1991: 266). Es un juicio difícil de aceptar sobre este «reo y héroe de un relato que, como su mismo autor, se debate en el límite de los signos» (*Ibid.*, p. 266), a su entender.
- [21] Convencimiento que tuvo durante largos años, motivado porque «algo en él fallaba, algo que le impedía realizarse plenamente» (*OC*, 1976: 502)
- [22] La casa será refugio y celda (Pérez López, 1998: 158); la calle, su envés. El contraste entre la ciudad y la naturaleza de «los hermanos árboles» (*OC*, 1976: 498 y ss.) incide también en el personaje, incapaz de encontrar su lugar.
- [23] Tendentes casi al aforismo: «Siempre me han asustado los seres con tanta facilidad para la tristeza o la alegría» (*OC*, 1976: 467). Como se observa, el narrador interviene en estos casos bajo la modalidad o «forma didáctica del comentario autorizado» (Pérez López, 1998: 140)
- [24] Pérez (1998: 124), que cita a Rojas Piña a propósito del narrador fluctuante.
- [25] Pérez López, 1998: 124 y 140.

- [26] «Bernardo Saguen estaba contento» (*OC*, 1976: 467).
- [27] «¿Pero soy un personaje real? ¿Y si yo no fuera un personaje real, si fuera solamente la creación de un ser tan potente que me hace creer en mi realidad? Acaso no existo...» (*OC*, 1976, 559).
- [28] Pérez López, 1998: 72 y ss.
- [29] Garganigo, 1979: 319. Estoy de acuerdo en que ese momento es «una de las pocas veces donde la abulia de Bernardo se convierte en acción» y, por tanto, «hay que interpretarlo como un acto positivo en sentido existencial», aunque mal orientado por asocial, por supuesto. Esa parece ser también la opinión de Tovar al advertir que Saguen «ha logrado realizar, aunque sea fugazmente, sus sueños perversos», satisfacer su «impulso apasionado» y colmar «la búsqueda de un lugar tranquilo» ((Tovar, 1991: 267 y 268).
- [30] «Luego tenía la sensación de que una batalla se estaba librando en sus entrañas, muy lejos al fondo de sus entrañas. ¿No sería al fondo de su cerebro? [...] No me cansaré de repetir: la carne es celeste, el espíritu es diabólico» (*OC*, 1976, 513-514). *Vide* Lucero (2006)
- [31] «Laura le miraba jugar [como un niño, por cierto] y sonreía con los ojos entornados. Ella adivinaba en la presión de sus dedos que de repente él iba a estallar en toda su violencia de macho y de granada furibunda» (*OC*, 1976: 491). No es un caso aislado, sino una pauta. Nótese que se insinúa la transformación de Saguen en otro, que se halla dentro de él: «La fierecilla sensual que dormía en él se despertó de pronto y se arrojó sobre su presa. Ella se dejaba hacer sin asustarse del frenesí extraordinario de su amigo, que parecía deshacerse en temblores interminables» (*OC*, 1976: 495).
- [32] «En la semioscuridad de la alcoba cuatro ojos brillaban como al fondo de una caverna submarina» (*OC*, 1976: 486). Es la mención más próxima de placer sexual con una adulta a lo que hallaremos en las citas correspondientes a encuentros con niñas.
- [33] Luvecce, 1957: 88.
- [34] *OC*, 1976: 576-577. Cito muy por extenso *infra*.
- [35] «Un poco más allá, en la misma calle [Valmont], vio a una chica de unos diez años, parada frente a la vitrina de una dulcería, contemplando con ojos ansiosos las bandejas de dulces y los frascos de caramelos [...]» (*OC*, 1976: 467). Retengamos por el momento que le compra chocolates y le dice adiós antes de que la portera le llame ‘sátiro’.
- [36] En la cama, «Bernardo creía ver frente a él a la pequeña de la calle Valmont, que le miraba con ojos inmensamente tristes. Luego la niña se esfumaba ante su mirada atónita y aparecía en su sitio la Magdalena de doce años, hija del pescador ahogado [...] Tenía la sensación exacta de ir viajando por una caverna o mejor por una gruta llena de laberintos. Bajaba mucho y luego veía una luz al fondo de la gruta. Debajo de la luz, una niñita de diez años le sonreía y le invitaba a comer chocolates a su lado. ¡Qué hermoso sueño! Si pudiera seguir soñando eternamente al fondo de esa gruta maravillosa» (*OC*, 1976: 518). Este es para Saguen el nacimiento de la gruta, un sueño. Sin embargo, hemos observado ya su proximidad a niñas de corta edad, la ambigüedad de Susana en relación con su estatuto de amante-niña/madre

(Lucero, 2006) y desconocemos si sucede algo cuando le cambia el carácter en la playa del pueblecito pesquero antes de volver a la ciudad. Solo encontramos este sueño al respecto. La realidad se va haciendo difusa a medida que predominan los ambientes oníricos, nebulosos y que observamos que el propio Bernardo se encuentra como sonámbulo, despertando de pronto aquí o allá sin saber cómo ha llegado ni qué ha hecho.

[37] Tampoco en esta: «Cuando al cruzar esa calle casi desierta vio venir en sentido contrario a una colegiala de unos once o doce años, rubia como su alegría, sintió un poco de pena, un vago estremecimiento muy diluido en todo su pecho. La hubiera cogido en sus brazos, la hubiera besado paternalmente y le hubiera dicho al oído: “Es preciso ser feliz [...]”» (OC, 1976, p. 481)

[38] Llama la atención en el primer diálogo con Ina: «yo soy tan culpable como usted», dice ella aludiendo a los primeros besos; «¡Ah!, si usted supiera...», responde Saguen. El referente no se actualiza. «Ina le observó un momento, le pareció advertir algo extraño en él, pero no se atrevió a decírselo» (OC, 1976: 520-521)

[39] Ya he apuntado que Emilia y la portera son guardianes de la convención social (Lucero, 2006). Lo que quiero añadir a propósito de la cita es que este tipo de estremecimiento es el que le ocasiona también un policía, paradigma del orden social, en un fragmento sospechoso en que Saguen se encuentra mirando el río desde el puente, cierto que con ideas de suicidio presentes, pero también cierto que cuando se arroja más adelante al agua para socorrer a un niño que ha caído del vapor, tiene la sensación de haber visto esa escena antes. Por supuesto, Saguen se halla en pleno estado sonámbulo: «La marcha empezada en la calle se continuaba ahora, de repente, en su gruta maravillosa, en aquella gruta que una noche naciera en sus sueños, y que ahora aparecía ante él, estando despierto [lo cual, por cierto, es una evolución nada despreciable]. Inclina la cabeza para no chocarse contra las estalactitas preciosas, pisaba con gran cuidado para no resbalar sobre las puntas de ónix y levantaba las manos para cogerse a salientes de piedras casi cristalizadas» (OC, 1976: 536) «Cuando un policía le tocó el hombro, Bernardo se estremeció, levantó la cabeza [...] y se encontró junto al río, sobre el último puente de la ciudad» (OC, 1976: 536).

[40] Este análisis toma como punto de partida la intuición de Benítez (1995), que paso a exponer, aunque la cita es larga, por su interés: «Pero una de las referencias simbólicas más repetidas es la aparición en el texto de alusiones a una *gruta mágica* o al *descenso a una cueva* que casi siempre provocan la momentánea tranquilidad de Bernardo. Este motivo aparece unas nueve o diez veces a lo largo de la historia [xxv, xxvii, xxviii, xxx dos veces, xxxi, xxxii, xxxviii, xlii, xliii]. En los primeros capítulos, donde todavía se mantiene cierta estabilidad mental del personaje y la paralela coherencia lingüística del texto, se asocia la llegada a la gruta con la estancia en parques y el encuentro con niñas de unos diez años. Conforme avanza el texto, van desapareciendo las referencias inmediatas a la realidad y tan solo se mantienen las alusiones, bastante inconexas, al descenso a esos mágicos lugares. La asociación de la gruta o cueva con el sexo femenino es muy evidente, pero también susceptible, simbólicamente, de entenderse como un descenso a lo primordial o primigenio, una búsqueda del misterio o un viaje introspectivo. Seguramente que todos esos valores están presentes a lo largo de la novela, pero la inmediata relación con el sexo hace que el relato se llene de sugerencias. En los párrafos finales, los lectores y el propio protagonista recobramos simultáneamente la conciencia de la realidad; es el momento en que los vecinos derriban la puerta del piso y encuentran a Bernardo con el

cadáver de una niña a la que acaba de asesinar y seguramente violar. Este durísimo y abrupto final, en un proceso de reflujo semántico muy interesante, hace que nos planteemos la reconstrucción de lo que habíamos leído hasta entonces. Como en esta última escena aparece una referencia explícita a la repetida “gruta”, ¿no serán también violaciones y asesinatos todas las anteriores apariciones del mismo tema?» (Benítez, pp. 77-78). Creo que no todas. No importa. El poder de la palabra se ha hecho presente de igual modo.

[41] Cfr. E. B. Leroy, *Les visions du demi-sommeil* (1926). No cabe duda de que Huidobro leyó a Freud. Probablemente, conocería los trabajos de Pierre Janet.

[42] «“Todas eran estupideces. Yo puedo regalar chocolates a una chica y ello no prueba nada. Lo hago y lo haré cuantas veces me dé la gana... Todo eso no son sino imbecilidades”» (OC, 1976: 575). La cita procede de la escena final. No prueba nada, pero es un índice de lectura.

[43] No se pierda de vista que estos estímulos pueden ser especialmente poderosos para atraer a los niños de familias de pocos recursos: Saguen, en cierto momento, recuerda haber reflexionado sobre si ama u odia a los niños en el transcurso de unos días de delirio. Concluye que «él siempre había amado a los niños, sobre todo a los niños pobres». (OC, 1976: 544).

[44] «Hay un río que me separa de mí mismo, hay una selva y una montaña que me separan de mí mismo. Sí, esto es verdad... y solo la terrible palabra hace converger mis distintas partes, solo ella me vuelve a la unidad» (OC, 1976: 535). Se hace un ser integrado pero subsiste la contradicción entre lo individual y lo social.

[45] Garganigo (1979: 321 y 322) observa acerca de estas líneas finales de un lado la restitución de la personalidad íntegra de Bernardo por parte de sus acusadores y su vuelta al útero materno (se encuentra «acurrucado al fondo de la gruta»); de otro, la falta de resolución en el conflicto entre creación y destrucción que plantea como clave de la novela, ya que «el viaje de Bernardo queda inconcluso», «no se resuelve la tensión entre loco y vidente»; Bernardo puede renacer de su propia destrucción, como el fénix (la idea vaga que asciende hacia su cerebro) o quedar destruido por completo en pleno aniquilamiento psíquico. Lo que me interesa resaltar de todo ello es la esencial ambigüedad de la obra en todos los planos.

[46] Sobre el poder de las palabras, la referencia más citada por la crítica aparece en OC, 1976: 534.

[47] Saguen anuncia a continuación la violación final, el asesinato, y su falta de responsabilidad por carencia de control de sus actos: Esos días de enfermedad que ha vivido «fuera del tiempo», vigilado por Rosa y la portera, quiero remarcar que excepto de noche, le confunden los límites entre la realidad y el sueño. «Había tenido muchos sueños extraños, de los cuales solo uno recordaba con exactitud [...] recordó que el sueño había empezado oyendo un zumbido vaporoso [...] como si mil violines tocaran en sordina o en un subterráneo, en las entrañas de la tierra. Nadaba en un lago [...] salía del agua y se sentaba sobre la tierra [...] Y he aquí que él se deshacía, ya no era él, se convertía en una hormiguita [...]» Cambia el plano del narrador y aparece en voz de Saguen: «Yo soy esa pequeña hormiga [...] Llevo un peso enorme sobre mis espaldas; llevo un clavo de acero, apenas puedo arrastrarlo [...] Por fin llego a mi agujero y me meto por él. Miles de hormigas salen a recibirme, aplaudiéndome y gritando entusiasmadas; me ayudan a llevar el clavo hasta

el fondo de la tierra». Y reflexiona: «Esto claro está que es un sueño -se dice Bernardo-. Esto no ha sucedido, ni podido suceder nunca, es algo irreal, es un sueño. Es curioso, pero la potencia de lo irreal es absolutamente real. Esto era un sueño. Pero *lo demás* [figura en cursiva en el texto] ¿cómo pudo suceder? Empezó a recordar la *terrible cosa* con todos sus detalles, pero se le figuraba que no era él, que era otra persona que se había metido adentro de él, la que obraba de ese modo. “Estoy perdido -se dijo-. *En ese estado podría cometer un acto cualquiera sin darme cuenta de lo que hacía* [...] Verdaderamente todos mis actos suceden adentro de una nebulosa, en el fondo de una espesa bruma”» (OC, 1976: 542-544). El sueño, por otro lado, no puede ser más explícito en su simbología, como bien explica Garganigo (1979: 320). La falta de control de los propios actos es mencionada en diversas oportunidades. Anoto alguna de ellas: Aunque el tema del sonambulismo aparece en cada despertar, en cada salida de la gruta, ofrezco esta cita: «Ya no era un hombre, era un autómatas, un sonámbulo en marcha por las tinieblas del mundo y de su propio ser. Vivía adentro de una espesa niebla» (OC, 1976: 536); considera un signo o un anuncio, aunque no sabe de qué, el alarido profético de la extraordinaria mujer del palco, fantasma o ser real, y se desnuda dando diente con diente del mismo modo inconsciente que ha llegado a casa, «con gestos de sonámbulo», sin saber por dónde había andado ni cuánto tiempo ha tardado (OC, 1976: 549). Recuérdese que el sueño es un factor positivo para Saguen, vinculado desde el primer instante a la gruta o caverna y al Paraíso: «¡Qué caverna de tesoros es el sueño!» (OC, 1976: 483); «el Paraíso no era un sitio terrestre, era solo la vida en pleno subconsciente» (OC, 1976: 483). Por sensación de ser otro: «A menudo siente que algo crece en el fondo de su ser, siente como si un árbol estuviera desarrollándose en su alma» (OC, 1976: 544); «Su andar pesado de bestia herida resonaba en las tinieblas contra su voluntad. De pronto vaciló, se llevó las manos a los ojos: la palabra sátiro salió de una puerta y se encontró con él a boca de jarro; él la cogió al vuelo y la rompió en mil pedazos, como una carta comprometedoras. Le parecía que la noche no existía fuera de él, que él llevaba la noche en su cuerpo. Seguía su marcha dolorosa, hundía la cabeza en el gabán. La palabra sátiro estaba parada en la esquina; él pasó por encima, la pisoteó, la pateó. La luna le acompañaba en su marcha de taciturno delirante. Unos pasos más allá, la palabra aterradora cayó de un farol y él la vio caer a sus pies y quebrarse en el suelo como un espejo maléfico» (OC, 1976: 535); «Bernardo sentía que un impulso oscuro le empujaba y no quería dejarse arrastrar por aquello que le empujaba [...] De pronto se tornó pálido y sus ojos se volvieron hacia adentro. No sabía en dónde estaba ni si acababa de morir o si vivía aún por unos instantes. Seguía andando sobre la ruta de las amarguras, entre el cielo y la tierra, y empezó a sonreír» (OC, 1976: 535).

[48] «Tenía la sensación de ir andando a tuestas. Ansiaba el silencio y la noche le cubría como una ola con un ruido extraordinario; le zumbaban los oídos y creía que iba a perder la razón, que ya pronto iba a volverse loco, y que él no se daría cuenta al entrar en la locura. Acaso ya estaba loco. ¿Cómo puede saber un hombre en qué instante pasa de la razón común a la locura?» (OC, 1976: 529). También ignora, al mirarse al espejo, cuándo se ha convertido en otro (OC, 1976: 544).

[49] Lucero, 2006. He señalado varios nexos de personalidad en estos planos que conducen a la inacción y a la imposibilidad de que ejerzan su misión soteriológica. Quiero en este lugar concluir estas notas de la mano de Garganigo (1979: 317), quien presenta una observación muy intuitiva que enlaza la escritura con la pasión perversa por la niña que muere en la escena de cierre: «Una gota de tinta tembló en la punta de su pluma y cayó. -He

manchado la eternidad -exclamó Bernardo en voz alta, arrojando la pluma sobre la mesa» (OC, 1976: 481); la mancha de tinta, que vulnera la perfección de la página en blanco, simboliza «un acto dionisiaco de destrucción en contraste con el apolíneo blanco mallarmeano. En un plano visual, la mancha dejó un hueco negro, misterioso, que, como veremos al final de nuestro análisis, Bernardo tiene que penetrar». La mancha es, pues, el agujero por el que debe entrar la hormiga en que se ha transformado Bernardo en su sueño, cargada con un clavo, símbolos todos de la misma orientación. Yo añadiría, en el terreno visual, menos simbólico, que supone asimismo un anuncio de la mancha de sangre, mácula en la página en blanco que es la propia niña, o más propiamente, nótese, la imagen inversa: «La pequeña carne dolorosa palpitaba y gemía en medio de una mancha oscura».

[50] Saguen teme a este personaje. Le impresionan sus ojos, que cree haber visto antes -ella replica que los de Bernardo se parecen a los suyos- (OC, 1976, p. 561). Los dos van camino del infierno, dice. Por ello, hay argumentos para pensar que podría tratarse de una proyección, no de una representación de la Muerte, pero el hombre al que siguió antes «no vio mis tijeras..., mis tijeras, las únicas que podían cortar todos los lazos más fatales» (OC, 1976: 563). En cualquier caso, es un personaje inquietante: Habla sin mover los labios y llora las angustias futuras de Saguen (OC, 1976: p. 562); concluyo su perfil con una cita: «“Hombre loco, nos conocemos desde hace millones de años. Naufragamos juntos en el mismo río antes de que existiera este miserable planeta que habitamos ahora”. Los ojos de la terrible desconocida parecían infinitos, hechos a medida de la eternidad [...] aquella mujer le inspiraba un terror sagrado» (OC, 1976: 563).

[51] Garganigo advierte la invitación al suicidio en los puntos suspensivos. Hay menciones explícitas en razón del suicidio de otro hombre al que siguió, que en algún momento identifica con Saguen por causa de un mismo sufrimiento. También la alusión al arco de la sala, etc. No obstante, este hombre, que parece no comprender a la desconocida del puente y no ve sus tijeras, se suicida. Es una contradicción con la propuesta aparente, que genera desconcierto.

© Ernesto Lucero Sánchez, 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

