



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA
DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO
DE LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN
COMUNICACIÓN Y LITERATURA

Nociones de otredad en la prosa de El Fakir:
la transformación de los protagonistas en tres de los *Trece relatos*

JOHANNA ALVEAR LARENAS
DIRECTOR: DR. CÉSAR CARRIÓN

Quito, julio de 2017

A mi abuelo, Jaime Larenas Ampudia, quien me heredó la literatura y no pudo verme
seguir sus pasos.

Gracias a César Carrión, Vicente Robalino, Ana Estrella, Carolina Larco, León

Espinosa y Susana Dávila.

Abstract

Esta disertación de grado se propone determinar cómo los personajes protagonistas de los cuentos “Durante la extremaunción”, “El Elefante” y “Lepra”, del libro *Trece relatos* (1955), de César Dávila Andrade, se convierten en otros. Esto corresponde al motivo de la otredad, una dimensión del concepto de alteridad. Para identificar la transformación de los personajes, el análisis se realiza desde el enfoque de la Narratología, a partir del manual de Manuel Corrales Pascual. Se toma como base de la investigación el estudio introductorio a *Trece relatos*, escrito por Jorge Dávila Vázquez. El objetivo de mi estudio es llamar la atención sobre la prosa de Dávila Andrade, quien, a pesar de ser un excelente narrador, no ha sido tan reconocido en Ecuador por sus cuentos como por sus poemas, debido a su reputación de notable y consumado poeta de las letras ecuatorianas y latinoamericanas. En síntesis, esta disertación es un análisis narratológico de la representación de otredad en los personajes principales de los cuentos elegidos.

Palabras clave: otredad, análisis narratológico, trece relatos, El Fakir, César Dávila Andrade.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Introducción..... | vi |
| a) César Dávila Andrade: poeta y narrador..... | vi |
| b) Trece relatos: contexto y contenido..... | ix |
| c) Sobre este estudio..... | xiv |
| Capítulo 1: El otro en la palabra..... | 15 |
| 1.1. El concepto de alteridad..... | 15 |
| 1.1.1. Otreidad..... | 16 |
| 1.2. El esqueleto narratológico..... | 18 |
| 1.2.1. Elementos básicos de un texto narrativo..... | 19 |
| 1.2.2. Gramática Narrativa..... | 21 |
| 1.2.3. Focalización y personaje..... | 22 |
| Capítulo 2: El Yo frente al Otro..... | 27 |
| 2.1. Análisis narratológico de “Durante la extremaunción”, “El Elefante” y “Lepra”..... | 28 |
| 2.2. La transformación de los protagonistas en los cuentos elegidos..... | 36 |
| 2.3. Interpretación..... | 54 |
| Conclusiones..... | 58 |
| Bibliografía..... | 62 |
| Anexos..... | 63 |

INTRODUCCIÓN

a. César Dávila Andrade: poeta y narrador

En Ecuador, César Dávila Andrade es ante todo poeta a los ojos de lectores y críticos; sin embargo, Miguel Donoso Pareja lo llama “un cuentista excepcional” (2002), a pesar de que sus cuentos son mucho menos numerosos que sus poemas. Para cuando se publicó *Boletín y elegía de las mitas* (1959), la obra por la que lo conoce el público general, ya circulaba su libro *Trece relatos* (1955), que marcó la cumbre de su narrativa y recibió alto elogio por parte de la crítica; no obstante, fue mayoritariamente ignorado por el público lector. Mientras es sabido que en Ecuador abundan estudios minuciosos sobre los poemas de este autor, los estudios en profundidad sobre su narrativa se limitan a artículos y un puñado de libros. En Ecuador, además de Jorge Dávila Vázquez, quienes sobresalen en el estudio de la prosa de nuestro autor son Diego Araujo Sánchez, Margarita Graetzer y María Rosa Crespo de Pozo, quienes, aunque abordan casos puntuales en sus textos, se concentran en la cuentística daviliana como un todo: analizan su prosa en general. En Ecuador, ciertos motivos específicos en cuentos específicos se han estudiado solo en tesis de licenciatura. Por ende, conviene realizar el estudio que propone esta disertación.

Mi propósito con este estudio es arrojar luz sobre los cuentos de César Dávila Andrade, que, si bien atendidos, no han sido apreciados en la misma magnitud que sus poemas en su país. Este peculiar escritor, apodado El Fakir por su singularidad, asentada en su interés en la cultura oriental, pone particular atención y dedicación a la construcción de personajes, y es a través de estas memorables personas –lo cual no necesariamente

significa entrañables— que él deja su huella como creador y sobresale en la literatura ecuatoriana. Un acercamiento adecuado al distintivo de este autor es la noción de otredad en sus personajes, pues es la evidencia más clara de transformación, que provee no solo la redondez de quienes pueblan sus historias, sino también testimonio de la originalidad de su estilo y cualidad de único al contar historias. Veamos cómo y en qué se originó ese estilo.

César Dávila Andrade nació en Cuenca el 5 de octubre de 1918 y se suicidó en un hotel en Caracas el 2 de mayo de 1967. Sus estudios solo llegaron al segundo año de secundaria, pues debió comenzar a trabajar para ayudar a mantener el hogar familiar. Durante su último año de estudio, que vio la publicación de *Los que se van* (1930), del Grupo de Guayaquil, escribió su primer poema, “Ecce Homo”, como tarea para la clase de castellano, que él mismo ilustró con un dibujo, y que recibió un cero por acusación de plagio por parte del profesor. A los quince años publicó el primero de sus poemas conocidos, “La vida es vapor”, en *El Mercurio* de Cuenca. Desde esa edad trabajó en varios empleos de diversa índole, que presuntamente estarían reflejados en la vida del bachiller Asuero en su cuento “Ahogados en los días”, de su libro *Trece relatos*, publicado en Quito. Diez años después de su primera publicación, en abril de 1943, aparece en la revista *Tomebamba*, de G. H. Mata, su primer cuento conocido: “La autopista”. Su obra es más poética que narrativa y su narrativa tiene claros visos líricos, evidentes en la abundancia simbólica, presente a través de enumeraciones, reiteraciones y metáforas. César Dávila Andrade escribe en sus cuentos una especie de realismo poetizado.

Según el estudio introductorio a *Trece relatos* de Jorge Dávila Vázquez, entre la familia paterna de nuestro autor se cuentan ilustres nombres de la oratoria, poesía, jurisprudencia y política; su familia materna aportó con escritores como Alberto María Andrade y su hijo, Alberto María Arízaga (pseudónimo: Brummel), quien ayudó a El

Fakir con su primera publicación. Esta vena creativa común entre las familias se esperaba que crease un ambiente del agrado de César Dávila Andrade, pero fue un alma muy atribulada, debido al abierto desagrado de su conservador padre, con quien difería por ser socialista. En cambio, su madre lo veneraba, y el resto de su familia era liberal, pero esto no alcanzó para consolar el rechazo paterno, lo cual solo se vio agravado por el rechazo de su propia ciudad, que lo condenó “a un anonimato grosero”, según Dávila Vázquez, pues Cuenca lo ignoró como escritor hasta que apareció en el panorama *Boletín y elegía de las mitas*, cuando él ya era conocido en la escena literaria nacional. Por eso, se movió entre Quito y Guayaquil, antes de establecerse en la primera en 1944 y en Venezuela en 1949. Sus pesares lo persiguieron toda su vida, por lo que desde temprano demostró en su obra tendencias suicidas. Era alcohólico; su esposa, Isabel Córdova, logró alejarlo de su vicio, para que se dedicara a escribir, pero siempre se mantuvo angustiado y frustrado; tenía una personalidad contradictoria.

En 1959 el Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana publicó en Cuenca la composición en verso titulada *Boletín y elegía de las mitas*, que causó revuelo inmediato, pues marcó un hito en la literatura, en general, y la poesía, en particular, tanto ecuatoriana como latinoamericana. Una epopeya andina de corte telúrico, este extenso poema se erige como un homenaje al indígena ecuatoriano forzado a trabajar en las mitas en la época colonial. Desde entonces, su autor sería conocido por ese poema más que por cualquier otro volumen de su obra. Pero sus cuentos también resonaron, aunque en menor escala que sus poemas, y dejaron una fuerte impresión en lectores y críticos por igual. Según Jorge Dávila Vázquez, “el trabajo narrativo de Dávila Andrade se halla centrado en personajes: le interesa su peripecia interior, la decadencia, la miseria, la soledad, la desgracia, la enfermedad; la intrascendencia en que se hallan inmersos; el absurdo y la muerte que circundan sus vidas” (1993).

b. Trece relatos: contexto y contenido

En el siglo XX, entre las décadas del 30 y 60, se dieron todas las expresiones de realismo que nuestra nación tenía para ofrecer. Esos treinta años trajeron al panorama literario del Ecuador a los autores y a las obras más célebres del país. Fue una época de transición en la vida política, económica y social para la República, y eso se reflejó en su producción literaria, por supuesto. Según Donoso Pareja, quien escribe sobre este período en *Historia de las Literaturas del Ecuador. Vol. 5.* (2002), Dávila Andrade se cuenta entre los autores representativos del Realismo Social, movimiento literario imperante en las letras ecuatorianas de la década de 1930, que se extiende hasta la década siguiente y se caracteriza por ser de denuncia. Su objetivo principal es denunciar la situación socio-política y socio-económica de los grupos humanos aislados; se profundiza y se deja de solo representar. Aquí no es la naturaleza la que somete, sino el hombre: el hombre es víctima del hombre; el personaje principal representa a un grupo y la naturaleza refleja la situación del personaje. El Realismo Social se aleja un poco de lo exterior y se concentra más en lo interior, de modo que los personajes ahora se llenan de matices, frente al blanco/negro que presentaban antes, puesto que ahora se trata de ilustrar los pormenores para realizar la anhelada denuncia. Todas estas características son evidentes en la prosa de Dávila Andrade, sobre todo en *Trece relatos*.

Ya en la década del 40, el Realismo Social, que había nacido hacia mediados de la década del 20, seguía siendo el estilo preponderante, y vería su declive en la década siguiente, en los años 50, cuando entra a una “fase de repetición y agotamiento”, en palabras de Francisco Proaño Arandi, quien también escribe sobre este género en el mismo libro que Donoso Pareja. Esto se debió, principalmente, a que entre 1930 y 1940

en el Ecuador se sucedieron, dice Proaño Arandi, “diecisiete gobiernos, entre presidentes, encargados del poder y dictadores”, lo que impulsó a que se constituyera “el primer proyecto por articular, desde el seno del lenguaje, una auténtica cultura nacional-popular, singularizado por un programa de reivindicación de los valores genuinamente populares: habla, cosmovisión, personajes y entorno” (2002, p. 125).

Entonces, queda claro que la base sobre la que se levanta este movimiento es “un complejo espectro socio-cultural”, que es más importante para los escritores de esta etapa que los otros componentes con los que se conjuga el componente social. Este estilo exige un narrador omnisciente “que describe y cuenta apegado a lo real evidente [...] y que finalmente toma distancia” (Proaño Arandi, 2002, p. 129). Así, mientras se avanzaba hacia la mitad del siglo, se fue consolidando esta conciencia social de los pensadores-autores, que dio forma a lo que fue en un inicio un realismo demasiado ‘externo’, heredado de las formas europeas precedentes. Así, lo que nació inspirado en el espíritu de las vanguardias extranjeras y el realismo positivista europeo –según Proaño Arandi– y que cambió el discurso, de uno metonímico a uno metafórico, universaliza la conciencia burguesa, a partir del conflicto entre ese pensamiento y el orden social concreto. De aquí sacó sus fuentes el realismo social ecuatoriano, que evolucionó hacia una conciencia de división marcada de clases, y de concepciones de lo rural y lo urbano.

De esta manera, ingresamos en la década del 50, que vio aparecer la obra cumbre de la narrativa de Dávila Andrade: *Trece relatos*, donde ya vemos conjugados todos estos elementos que fueron acumulándose con los años y fusionándose para formar ese discurso narrativo que aboga por la crudeza y la realidad en su estado más puro. Este tipo o variante de Realismo Social es el que representa El Fakir. Este período de la literatura ecuatoriana, entre 1930 y 1960, es denominado ‘literatura de transición’ por la crítica. *Trece relatos* es, justamente, una obra literaria de transición, dado que el autor se aleja de su estilo

previo y adopta uno nuevo; además, los personajes en estos relatos se encuentran en transición. Comenzando por el primero, algunos de los cuentos en este volumen se apegan todavía a las formas previas, en las que el realismo es más tosco, corporal y campestre, mientras que otros –especialmente los que voy a analizar– se inclinan por las nuevas formas, que perfilan un realismo más complejo, tridimensional y urbano. De este libro, Galo René Pérez comenta: “Sus temas son variadísimos. Por lo común, sus personajes son seres extraños, pero ricos de humanidad. Su técnica no sufre sino vacilaciones ocasionales. Su estilo es el del poeta que crea los ambientes y las situaciones con una certeza casi gráfica” (citado por Dávila Vázquez, 1993, p. 76).

Trece relatos se publicó el mismo año que *Pedro Páramo*, cuando César Dávila Andrade tenía treinta y siete años y residía en Caracas, Venezuela. Se ubica dentro de lo que Jorge Dávila Vázquez denomina su etapa ‘de madurez’: el período “experimental-telúrico” de su obra, en que se había movido hacia lo urbano, y dejó los ambientes rurales y personajes campesinos para dar paso a ambientes de ciudad y personajes ciudadanos (con ataduras al campo). Estos cuentos están cargados de lenguaje lírico y muestran “la miseria de la condición humana, pero también su angelismo desterrado y su grandeza” (Dávila Vázquez, 1993, p. 31). De acuerdo con el sistema de creencias de El Fakir, el número de relatos contenidos en el libro sería intencional, motivo por el que lo toma como título. A él le interesaban mucho las ciencias ocultas, la parapsicología y las doctrinas orientales, de modo que el número trece llevaba consigo una carga enigmática con un peso espiritual muy grande para él, puesto que sentía una “pasión por los números, sus significados ocultos y mágicos, y su simbología ligada a lo extraño” (Dávila Vázquez, 1993, p. 35).

Los personajes en *Trece relatos* son generalmente oscuros y atormentados, por lo que siempre se muestran vacilantes y temerosos, sobre todo porque se ven obligados a enfrentar su pasado y sus remordimientos. Son personas humildes que confunden valores

con sentimientos; siempre solitarios y enfermos, muchas veces moribundos. Pueden incluso llegar a ser caricaturescos. En varios de los relatos, nunca se conoce el nombre del protagonista –a veces tampoco el de los personajes secundarios–, cosa que suele suceder en aquellos cuentos en que la reflexión existencial es profunda. Estos hombres son anónimos, y solo eso ya es evidencia de otredad. La presencia de otros, quienes infunden una alteración en la forma de ser de los protagonistas, es una constante en todo el libro, presente en cada relato; cada personaje principal –siempre un hombre– se enfrenta a una persona ajena a ellos que los hace volverse otros, generalmente una mujer, en pocas ocasiones Dios. El tema de género y de confrontación con la divinidad son temas interesantísimos de análisis para este libro, pero que no se abordarán en esta disertación puesto que mi análisis no es de contenido, sino estrictamente narratológico.

Los narradores de *Trece relatos* varían de omnisciente multiselectivo y a veces editorial, a testigo y protagonista, y existen momentos de monólogo interior. La dimensión temporal en el libro es muy interesante, porque el tiempo se mantiene siempre indefinido y se trabaja intensamente con el pasado y los recuerdos. Es curioso que, aunque en este libro El Fakir ya ha abordado lo urbano, los cuentos se ubican casi siempre en las afueras de las ciudades, donde ya se está cerca del campo, y lo esencial del cambio en los personajes ocurre dentro de espacios cerrados, usualmente casas viejas. Hay un claro, marcado y profundo sentido de deterioro en todo el libro. Dávila Vázquez lo pone muy elocuentemente: hay “símbolos de lo perecedero del ser humano y de lo permanente de una naturaleza a veces burlona y terrible, en constante renovación” (1993, p. 42).

La narración es rica en sensorialidad: hay un sinfín de imágenes auditivas, gustativas, táctiles, olfativas y visuales, con las que, en ocasiones, se construyen sinestesias. Hay un fuerte sentido de lo fatal: el destino es ineludible, por lo que los personajes están en constante frustración y angustia, además de emanar una desilusión

que da cuenta de una especie de existencialismo cristiano –se sienten abandonados por Dios.

No se puede, claro, hablar de una sola religión cuando se trata de El Fakir, debido a sus intereses en el esoterismo, el espiritualismo oriental, y tantas otras disciplinas que recorren el camino de la fe y el dogma. Esta amplia variedad de reflexiones doctrinales es palpable en toda su obra, y los trece relatos no se quedan atrás. Desde la profunda confusión religiosa del protagonista de “Un nudo en la garganta”, pasando por la sensación de crucifixión del bachiller Asuero en “Ahogados en los días” y el resentimiento contra la divinidad de Matías Iriarte en “La última misa del caballero pobre”, hasta la experiencia extra corporal inducida por una unción de santos óleos en “Durante la extremaunción” y la abundancia de nombres bíblicos en el libro, este volumen de cuentos está plagado de la sombra de una divinidad que no se puede identificar ni alcanzar. El tema de la unción sacerdotal es una práctica que comparten dos grupos de individuos muy distintos: los moribundos y quienes son nombrados sacerdotes o reyes. Para estos últimos, la unción simboliza una marca sagrada, por la cual lo divino toma el lugar de lo humano. Esto es, por sí solo, un potente signo de otredad –y evidencia de un profundo cristianismo ortodoxo. Hasta aquí esta breve mención del tema, que tampoco se abordará en esta disertación, dado que mi estudio no es temático, solo narratológico.

En general, *Trece relatos* muestra “inquietudes [...] en torno a la condición humana y sus flaquezas” (Dávila Vázquez, 1993, p.18), lo que explica la continua y fuerte presencia de miseria, podredumbre y desdicha, codificada en la forma de enfermedades y muerte.

c. Sobre este estudio

Recapitulemos: esta disertación de grado se concentra en la prosa de El Fakir, específicamente en su libro *Trece relatos*, y estudia de qué manera los protagonistas de tres de esos cuentos se transforman, mediante un análisis de las herramientas que utiliza el autor para manifestar esa otredad en términos narratológico, para así ver cómo se construye su alteridad. Comienzo, entonces, por definir y explicar el concepto en cuestión, en el primer apartado del capítulo inicial. El siguiente apartado recoge los conceptos narratológicos que se trabajan en el análisis. El segundo capítulo traza el esqueleto de cada relato a partir de dichos conceptos y, seguidamente, analiza cómo interactúan los elementos para manifestar la otredad de los protagonistas, con una breve interpretación. La idea es detectar la figura de un ‘otro’ en dichos personajes y contrastarlos con su ‘yo’, y describir cómo el ‘yo’ se convierte en el ‘otro’. Este estudio no incluye análisis estilístico, solo el pertinente al devenir en otro de los personajes principales. Finalmente, se presentan los resultados del estudio.

CAPÍTULO 1: El otro en la palabra

1.1. El concepto de alteridad

Alteridad viene del latín *alter*, que significa ‘otro’, entendido como el que no es el ‘uno’ de entre dos términos que están siempre en relación biunívoca; de ahí que se hable de ‘otredad’: la cualidad de ser otro. La alteridad, entonces, implica un devenir, una transformación del yo en el otro. El término fue acuñado por Emmanuel Lévinas en 1995, tras la publicación de su libro *Alteridad y Trascendencia*.

Alteridad: La alteridad es un conjunto no definible y opuesto al de identidad, otro concepto del mismo tipo. Ambos, sin embargo, pueden ser interdefinidos, al menos, por la relación de presuposición recíproca. De la misma manera que la identificación permite estatuir la identidad de dos o más objetos, la distinción es la operación por la que se les reconoce su alteridad. (Courtés y Greimas, 1982)

Alteración: Empleando la terminología hegeliana, puede decirse que la alteración es la acción y efecto de un alterarse por el cual un ser en sí se transforma en su ser en otro. Esta particular significación de la alteración indica ya que, aun concebida como transformación radical de un ser, el resultado de la alteración no anula jamás lo que había antes de alterarse. En otros términos, la alteración puede entenderse como el devenir, [...] en el sentido de un cambio en la realidad psico-espiritual. (Ferrater Mora, 1994)

Para contemplar la figura de un otro, primero se debe considerar la posición del yo; así, se ve una alternancia de la perspectiva. Cuando el punto de vista del yo descubre el del otro, se abren múltiples nociones respecto de cada uno y del ‘nosotros’. Por lo tanto, el reconocimiento de la figura de otro posibilita un mejor conocimiento de la propia

persona; sin embargo, no ofrece una reflexión de identidad, sino de distintas expresiones del yo. Así, la noción de otredad forma también parte integral de la comprensión de una persona, ya que el individuo asume un rol en relación con otros como parte de un proceso de reacción.

Lévinas se refiere a una especie de vigilia, pues estar en alerta de la alternancia produce una exteriorización que evita que el yo absorba al otro; solo puede adoptar su perspectiva: alternarse. La multiplicidad de expresiones del yo frente al otro, y viceversa, evidencia, entonces, una cierta infinitud del otro. El relacionamiento con un otro condiciona las relaciones con el resto de ‘otros’.

1.1.1. Otredad

En suma, la alteridad es producto de la alternancia de perspectivas, puesto que se alternan los puntos de vista entre el yo y el otro, de ahí la pertinencia del término ‘alter’. Esto también despliega posibilidades de contraste entre el yo y el otro. Puede decirse, entonces, que se da un desdoblamiento del yo, quien adopta otras posturas. El intercambio de perspectivas siempre se evalúa desde la posición del yo. Entonces, la otredad viene a ser lo que se da cuando el yo se convierte en un otro. En el pensamiento de Lévinas, el yo es la suma de todos los encuentros que tenga con otros. (López Sáenz, N.F.) La filosofía levinasiana parte de la ontología, pero, según algunos estudiosos de su pensamiento, él la invierte. Veamos cómo.

En primer lugar estuvo lo que Aristóteles llamó filosofía primera, a la que sus discípulos denominaron en primera instancia metafísica (del griego ‘más allá de los físicos’, se traduce en ‘después de la física’) que estudia las nociones fundamentales con

las que entendemos el mundo. Más tarde, adquiriría el nombre de ontología, palabra también construida con raíces griegas, cuya etimología es: ontos=ente, logos=estudio; a su vez, ontos es una declinación de la palabra griega que nombra al verbo ser y estar. De modo que ontología viene a ser 'estudio del ser'. En este sentido, y partiendo de su origen etimológico, esta rama de la filosofía se ocupa de todas las entidades existentes y cómo se relacionan entre ellas. Hablamos entonces de un estudio de lo que hay, de la realidad a partir del ser en tanto ente. Con el Esencialismo, Husserl clasifica a la ontología como una ciencia de las esencias, es decir, lo que define al ser, lo que lo hace lo que es. Lévinas opina que este conjunto está predicho para el humano, que ya está ahí de antemano, y el yo lo incorpora en su experiencia de la realidad, de aquello y aquellos que le rodean; de ahí la infinitud mencionada antes. Esto también explica la trascendencia a la que alude el título del trabajo que introdujo el concepto de otredad: la incorporación por parte del hombre de los determinismos que definen al humano para verdaderamente relacionarse con los demás más allá de lo superficial, esto es, trascender.

La acepción levinasiana del alternarse como experiencia del que está fuera de mí pone de manifiesto su reflexión en torno a la exterioridad, que es un eje central de su filosofía del otro. El que no es yo, el que es otro, es externo, pero no ajeno; como hemos dicho, es una expresión alternativa del yo. Por ende, se trata de un 'otro yo': un alter ego. Dos caras de una misma moneda, caen en la categoría elegida por ciertos estudiosos de Lévinas: el Mismo. La experiencia de exterioridad pone a la persona ante aquel infinito generado por dicho conjunto de nociones que existen a priori en nuestro entendimiento y filtran la percepción que tenemos de nuestro entorno; así el Infinito está dentro del Mismo, pues aunque el otro tienda a ser el opuesto al yo, nace del sí mismo. El Infinito es el otro y el Mismo es el yo. (Quesada Talavera, 2011) Ese infinito se materializa en las convenciones que rigen la existencia en sociedad: las normas y parámetros de conducta,

las expectativas que se adjudican a los miembros activos de una comunidad, los usuales procederes situacionales en función del contexto. Así, más concretamente, el otro viene a ser, en cierto modo, la sociedad. De esto se construye la alteridad en la literatura del realismo social: el individuo frente a la sociedad. Mi estudio, sin embargo, se concentra en cómo se construye esa alteridad, en términos narratológicos.

La concepción levinasiana de otredad como principio de relacionamiento con el resto de personas también abre un debate acerca de cómo nos tratamos unos a otros, con lo que salen a relucir temas como el segregacionismo y el racismo, lo cual impulsa una contemplación de las relaciones interpersonales bajo una perspectiva ética. La ética de la interacción entre el Yo y el Otro es de hecho el núcleo de la filosofía de Lévinas, pero eso se distancia del enfoque de esta disertación, de modo que no abordaré la dimensión ética ni la moral en mi estudio; tampoco la filosófica, pues mi análisis es estrictamente narratológico. Mi propósito no es estudiar la otredad de los personajes como tal, sino cómo César Dávila Andrade utiliza la Narratología para representarla/retratarla.

1.2. El esqueleto narratológico

La narratología estudia la estructura de una narración: sus elementos, las relaciones entre ellos y los significados que estas generan. También estudia cómo funciona y cómo se recepta esa estructura. Se puede concebir como una gramática de la literatura. La narratología subdivide las estructuras que identifica para analizar cada una de sus partes. Analiza la figura del narrador de la historia y determina a qué tipo corresponde, así como los hechos que este narra. Encuentra y analiza los personajes que participan de tales hechos, así como las delimitaciones espacio-temporales del contexto

en que ocurren. Ese contexto también es analizado en profundidad. Así mismo, la narratología hace un minucioso estudio de la manipulación del tiempo en las historias que se cuentan, con todos los mecanismos que se utilizan para ello; en este sentido también se encarga de estudiar recursos. Posiciones y funciones actanciales, así como focalizaciones del narrador, y traslados espaciales y temporales, son también objeto de estudio de la narratología.

Los fenómenos narratológicos que dan cuenta de manifestaciones de alteridad son: cambios de posición del personaje en la historia o de su función actancial, lo cual cambia sus relaciones con otros actantes al final de la trama; transformaciones físicas o morales que se manifiestan en cambios de focalización del narrador o en traslados espaciales y temporales; descubrimiento e identificación del personaje con su otro.

A continuación, sintetizo y explico los conceptos reunidos en el manual de Manuel Corrales Pascual, *Iniciación a la Narratología* (2000).

1.2.1. Elementos básicos de un texto narrativo

Espacio: delimitación física donde ocurre la acción. Dentro de esto está el concepto de lugar, que corresponde a divisiones de los espacios.

Se determinará la forma en que los espacios de los cuentos elegidos inciden en los personajes en su ulterior transformación.

Tiempo: época y momento durante el cual se desarrolla la acción. Existe el tiempo cronológico y el diegético, el de la historia, que no necesariamente se ordena cronológicamente.

Se verificará a qué momento de la narración ocurre la transformación.

Personajes: quienes están involucrados con las acciones, sea que las lideran, o están relacionados con ellas, o las han atestiguado.

Se analizarán solo los personajes protagonistas; los secundarios se abordarán solo en relación a la transformación de los protagonistas.

Acontecimientos: lo que ocurre en la historia.

Señalizan aspectos que ayudan a identificar el proceso de transformación de los personajes y a explicar cómo se expresa la otredad.

Narrador: quien cuenta la historia. Existen varios tipos de narrador:

- Omnisciente: lo sabe todo, se distancia de lo que cuenta y “está por fuera del relato” (Corrales, 2000, p. 44).
 - Neutro: se limita a contar todo lo que sabe desde una postura imparcial.
 - Editorial: entrelaza su relato con juicios de valor, reflexiones, comentarios, opiniones, tomas de partido, etc.
 - Multiselectivo: sabe todo sobre los personajes, además de sobre la historia: pensamientos, emociones, sensaciones y sentimientos, conforme van surgiendo.
- Yo-testigo: narra una historia que no es la suya; una que ha observado, o de la que ha participado sin ser el centro de ella.
- Yo-protagonista: narra su propia historia.

- Dramático: “deja que los personajes se presenten a ellos mismos en la acción de comunicarse con otros personajes” (Corrales, 2000, p. 54).

La figura del narrador es el elemento clave en el análisis narratológico de la expresión de otredad en los cuentos elegidos. Se tomará en cuenta su focalización y los traslados que realiza de los demás elementos narrativos.

1.2.2. Gramática Narrativa

Estos son los actantes y sus funciones:

Sujeto: de quien se habla.

Se utiliza para identificar el tipo de personajes en las situaciones específicas de la narración.

Objeto: lo que el sujeto intenta llevar a cabo durante la narración.

A través de esto veremos vehículos del devenir en otro de los protagonistas.

Ayudante: quien ayuda al sujeto a lograr su objeto.

Oponente: quien obstaculiza al sujeto en su consecución del objeto.

Destinador: el que entrega la acción. “Alguien que envía al sujeto a hacer algo [...] para que consiga el objeto” (Corrales, 2000, p. 32).

Destinatario: el que recibe la acción, “los resultados de la misión encomendada por el destinador al sujeto” (Corrales, 2000, p. 33).

Estos cuatro actantes presentan perspectivas complementarias para identificar los cambios en los protagonistas.

1.2.3. Focalización y personaje

La focalización se refiere al punto de vista (o perspectiva) desde el que se narra, es decir, el *locus* (lugar) de enunciación. Cada punto de vista es una focalización, un ‘sujeto cognitivo’, concepto que explico seguidamente.

Pensemos un momento en cognición. Dos palabras vienen a la mente, cual dos caras de una moneda: cognitivo y cognoscible. El humano es un ser cognitivo por naturaleza, que se nutre de conocimiento, lo comparte, y, sobre todo, lo busca. Asir lo cognoscible es lo que anhela; conocer y comprender lo que se conoce. La única vía que posee para acercarse con más profundidad al conocimiento *per se* es el pensamiento. Al ser sujetos pensantes por condición, es natural que los humanos utilicemos el pensamiento para comunicar, y queramos comunicar lo que pensamos; si extrapolamos este saber al ámbito literario, nos quedamos con una certeza: un narrador es una posibilidad de conocimiento. Esto nos abre un abanico de posibilidades enunciativas dentro de un texto narrativo, de modo que pensamos en ‘sujetos cognitivos’. En el capítulo titulado “Voz y pensamiento en la narrativa personal” de su libro *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela* (1992), Luis Beltrán Almería estudia el modelo de narrativa personal propuesto por Dorrit Cohn, renombrada estudiosa de Literatura Comparada cuyo trabajo se centró en el análisis formal de la ficción narrativa, en su libro de 1978 *Transparent Minds*, que trabaja sobre la concepción de

múltiples sujetos enunciadore presentes en una ficción narrada en primera persona, a quienes ella denomina sujetos cognitivos.

Hemos planteado que un narrador equivale a una posibilidad de conocimiento. Sabemos que el conocimiento no es absoluto; esto significa que un narrador asume una postura, por lo tanto, implica parcialidad. Si coexisten una multiplicidad de voces enunciadoras, se supondría anulada la parcialidad, pero este postulado se pone en duda cuando todas las voces pertenecen a una misma persona. Esto es lo que conocemos como polifonía del discurso: múltiples estados de conciencia juntos en una sola narración. Conciencia es un concepto que en este caso va de la mano con cognición, en tanto percepción que nos permite asimilar conocimiento. Pueden existir múltiples sujetos enunciadore dentro de un mismo sujeto narrador, de ahí la denominación de ‘sujetos cognitivos’. Esto no quiere decir que la narración sea fraccionaria, aunque aparentemente esté fragmentada –a pesar de que es perfectamente posible que esto suceda en la narrativa personal.

De acuerdo con el estudio de Beltrán Almería, Cohn plantea dos tipos de narrativa personal: una disonante y una consonante, que habrán de ser diferenciadas. Sus nombres son suficientemente explicativos. La narrativa personal disonante se caracteriza por el hecho de que los tiempos verbales están clara y propositivamente diferenciados, de manera que existe un doble o hasta triple plano de narración. Por otro lado, en la narrativa personal consonante los tiempos verbales se solapan, se entrecruzan y se fusionan en una coexistencia absoluta –la palabra consonancia nos remite por sí sola a armonía–, de modo que los planos de narración existen simultáneamente en un solo gran plano con gradaciones, si se quiere, en lugar de múltiples planos. Aparecen así por primera vez los sujetos cognitivos y se perfila, entonces, la presencia de dos sujetos, en principio: el yo

que narra y el yo que experimenta. La diferencia esencial es que el primero es aquel que cuenta lo que ya vivió y el segundo es aquel que está viviendo lo que cuenta.

En su ensayo “La conciencia y la novela”, del libro de ensayos que lleva el mismo título, David Lodge (2004) explica que si leemos un extracto de una novela sin saber qué tipo de texto es y sin tener ningún antecedente ni referencia en absoluto, reconoceremos que se trata de una novela de todas formas, puesto que nos damos cuenta de que está focalizado a través de una conciencia humana. El cómo de esa focalización es con lo que juegan los novelistas, mediante el uso de los tiempos verbales; para el caso del «flujo de conciencia», estos se mueven entre la primera y la tercera persona.

Detengámonos en aquello de «flujo de conciencia». Esto puede analizarse en la literatura con el modelo de narrativa personal de Dorrit Cohn (citada por Beltrán Almería, 1992), mediante sus sujetos cognitivos. Todo esto forma parte de lo que es focalización. En una convergencia entre distinguir sujetos enunciadores y sujetos cognitivos, y aplicar la técnica de los sujetos cognitivos, Lodge reduce la ecuación que queremos resolver a métodos para ceder la voz a los personajes que admitan a un tiempo la suya y la del narrador –y, por extensión, la del autor. Esto es, narrar desde aquello de lo que el personaje tiene conciencia y al mismo tiempo direccionar la narración a partir del narrador. Por lo tanto, nos centramos en la voz narrativa; y de lo que habla Lodge en su ensayo “La conciencia y la novela” es de cómo ésta se conforma.

Lodge señala que cuando un narrador omnisciente nos cuenta en tercera persona una historia, vemos lo que el personaje ve y sentimos lo que el personaje siente; estamos ahí, en la escena, con él; y no dudamos del narrador. Por otro lado, cuando la historia se cuenta en primera persona “tenemos conciencia inmediata del auténtico proceso de rememoración” (Lodge, 2004, p. 39). El fenómeno de narrar en tercera persona la conciencia que se da en primera persona efectúa una convergencia entre la perspectiva

del narrador y la de los personajes. Esto es lo que Lodge nos dice que se conoce como estilo indirecto libre, que, explica, produce la sensación de compartir la conciencia del personaje. No constituye una intervención del narrador en el estilo directo –que es lo que suele expresarse entre guiones dentro de un diálogo–, sino que se expresa el pensamiento propio del personaje en sus propias palabras, “sin que medie abiertamente un narrador”, pero a manera de reflexión interna (calladamente), en oposición a un comentario dicho en voz alta (Lodge, 2004, p. 41). De manera que la narración en sí misma ocurre en la conciencia del personaje; dentro de su conciencia, por decir.

El estilo indirecto libre, como bien nos recuerda Lodge, ha proliferado gradualmente en el último siglo como resultado del cambio del interés central de la sociedad, que se desplazó de concentrarse en colectivos hacia centrar su atención en individuos con particularidades. De modo que, como dice Watt, citado por Lodge, “la conciencia es la base para definir al hombre”, puesto que “los procesos de pensamiento en la conciencia individual” conforman la identidad personal de los seres humanos. “A menudo se ha observado que, en cierto sentido, todas las novelas tratan acerca de la diferencia que existe entre apariencia y realidad”, y “la retórica del autor recrea continuamente el abismo que media” entre ellas (Lodge, 2004, pp. 45, 47). En palabras de Lodge (2004, p. 47), el estilo indirecto libre posibilita “que el discurso narrativo se mueva con entera libertad entre la voz del autor y la voz del personaje sin mantener una clara frontera entre ambas”.

Entonces tenemos claro que, siguiendo los mecanismos antes explicados, en la ficción, un discurso puede ser a la vez objetivo y subjetivo; y esa duplicidad expresa la complejidad de la conciencia misma. Así, la literatura de ficción “nos permite poseer, así sea vicariamente, un contínuum de la experiencia de un modo que jamás podremos poseer en realidad”. Y, ya que está asentado en un libro, “siempre será recuperable”, “al contrario

que la propia experiencia” (Lodge, 2004, pp. 36, 37). De ahí que Lodge (2004, p. 35) señale que “leemos novelas [...] porque nos proporcionan una sensación convincente de cómo es la conciencia de otras personas distintas de nosotros”. Vemos entonces que Lodge tiene toda la razón cuando dice que la conciencia humana es de una naturaleza esencialmente narrativa.

CAPÍTULO 2: El Yo frente al Otro

Tras revisar los componentes de la narratología y el significado del concepto de otredad, voy a proceder a combinarlos en un análisis narratológico que identifique las manifestaciones del devenir en otro de los personajes principales en los cuentos elegidos. Para ello, encontraré los elementos narratológicos en los relatos y cómo se combinan; después, verificaré de qué manera funcionan como agentes de cambio en dicho devenir.

Primero, sintetizaré la trama de cada cuento:

1. “Durante la extremaunción”: El cobrador municipal de una parroquia agoniza en su cama tras accidentarse camino a casa. Mientras un sacerdote le administra los santos óleos, el moribundo retrocede mentalmente en el tiempo hasta sus orígenes, hasta el momento de su concepción.
2. “El elefante”: El nuevo Inspector de la Comisaría Municipal de Mercados cambia repentinamente de temperamento tras aceptar un trozo de carne de cerdo en el mercado durante su primera visita de inspección, y solo vuelve a su estado normal cuando se extrae una hilacha que se le quedó atorada entre los dientes.
3. “Lepra”: Un leproso decide internarse en un leprocomio para curarse y deja a cargo de sus bienes a una supuesta prima, con un dinero para subsistir. El hombre regresa curado cinco años después pero la mujer no lo recibe, por temor a la vecindad, que recuerda su enfermedad y lo repugna todavía.

2.1. Análisis narratológico de “Durante la extremaunción”, “El Elefante” y “Lepra”

A continuación voy a desglosar el esqueleto narratológico de los tres cuentos, de manera que pueda, más adelante, identificar cómo el autor utiliza estos elementos para mostrar la transformación de los protagonistas; es decir, las herramientas con las que expresa otredad.

Durante la extremaunción

Espacio

La historia ocurre en una parroquia de nombre San Cristóbal. El único lugar es el domicilio de Diógenes.

Tiempo

No se menciona un año o década en particular, ni día de la semana. La acción principal ocurre una tarde de marzo, a las cuatro de la tarde.

Personajes

- El sacerdote.
- Diógenes Sánchez, el cobrador municipal, quien pasa de los 45 años de edad, protagonista del relato.
- El sacristán de la parroquia.
- Lolita, la esposa de Diógenes.
- Sus seis hijas: Violeta, Clemencia, Luisa, Susana, Rebeca y Virginia.
- Señor y señora Martínez, padrinos de Rebeca.

- Leopoldo, el único hijo varón, nacido muerto.

Narrador

Hay dos narradores en este cuento: uno omnisciente neutro y uno personal.

Acontecimientos

En realidad ocurren solo tres cosas en el relato: el cura y el sacristán van a la casa de Diógenes; llegan y bendicen a su esposa y a una de las hijas; le dan la unción de muerte al moribundo. Todo lo demás que se relata son sucesos del pasado de Diógenes, quien los recuerda en desorden. De entre ellos, uno en particular, también mencionado por su esposa a la llegada de los eclesiásticos, es el que pone en marcha la historia: cuando resbala sobre una grada mojada, cae, se golpea la nuca y se fractura el cráneo. Según Lolita, “le trajeron casi muerto”.

Gramática narrativa

Aunque el relato se trata de la agonía de Diógenes, distinguimos aquí un sujeto que no es él: el sacerdote, quien se dirige a su lecho de muerte para bendecirle. Su objeto es darle la unción de muerte a Diógenes, con la asistencia del sacristán, quien vendría a ser el ayudante de la historia. Esto convierte a Diógenes en el destinatario. Se asume, por la narración –puesto que, como es típico en la producción daviliana, nada de lo esencial se anuncia con claridad–, que quien solicita este servicio es la esposa de Diógenes, lo que la convierte en el destinador de la historia. No se distingue ningún oponente en esta línea narrativa.

Si tomamos a Diógenes como el sujeto, el único objeto reconocible es el de recordar a su familia; despedirse mentalmente de su esposa e hijas, y entregarse a la muerte. En este caso, Diógenes asume el papel de ayudante, dador y receptor; y tampoco

se distingue un oponente. El sacerdote también sería ayudante, puesto que le da la unción, que es lo que le permite desdoblarse y así conseguir su objeto.

Focalización

Hay tres sujetos cognitivos en este relato: el narrador omnisciente neutro, quien cuenta la historia ‘desde afuera’; Diógenes, quien cuenta la historia en tercera persona (estilo indirecto libre); y una tercera voz, que sabemos pertenece a Diógenes, pero que habla aisladamente, a modo de observador. En suma, esta es una narración consonante.

El Elefante

Espacio

El relato ocurre en una ciudad cuyo nombre nunca se menciona. Los lugares son: la oficina del protagonista, su domicilio y el Mercado Sur.

Tiempo

En este cuento tampoco hay detalle de época, década, año, estación, ni día de la semana. La acción central comienza a las nueve de la mañana.

Personajes

- El protagonista, Antonio Andrade y Alvear. Su segundo apellido luego cambia a Arévalo y después a Argudo. Al inicio del relato es ascendido a Inspector de la Comisaría Municipal de Mercados.
- Los dos ayudantes que acompañan a Antonio a su primera inspección: Jiménez y Arévalo.
- Matilde, esposa de Antonio.

- Sus dos hijas: “la coja” y la mayor.
- Subalternos.
- Vendedoras del mercado.

Narrador

En este relato, el narrador parece primero omnisciente multiselectivo y luego editorial; sin embargo, es claro que es un yo-protagonista, a pesar de que el relato esté narrado en tercera persona, pues es el personaje principal quien cuenta la historia y el lector experimenta todo a través de sus sentidos y emociones. Es decir, es un narrador personal.

Acontecimientos

- Le anuncian su nuevo cargo.
- Al día siguiente, le agasajan. Decide ser incorruptible.
- Al día siguiente, hace su primera inspección.
- Acepta un trozo de carne de cerdo, que escupe, enfurecido, y vocifera.
- Sale del mercado y va a su domicilio, donde grita a su esposa.
- Encuentra un alfiler, con el que se extrae de entre las muelas una hilacha de carne.
- Se tranquiliza y besa en la mejilla a la hija a la que hizo llorar.

Sujeto

En todas las situaciones de la narración, es el protagonista el sujeto, puesto que siempre es de él de quien se habla. Cuando se habla de los personajes secundarios, es solo para contextualizar; el narrador alude a ellos para describirlos o emitir juicios de valor.

Objeto

El único y firme propósito del sujeto es mantenerse incorruptible después de ascender de cargo.

Ayudante

El mismo sujeto.

Oponente

Quienes obstaculizan al sujeto para lograr el objeto son: primero, la vendedora del asado, quien propone que Antonio lo pruebe; segundo, Jiménez, quien anima a Antonio a aceptar un trozo de carne; tercero, él mismo, al aceptar la carne. Finalmente, el oponente ulterior es la hilacha de carne atrapada entre sus dientes, que le hace volcar su temperamento al extremo opuesto.

Destinador

El mismo sujeto.

Destinatario

Aunque claramente el sujeto es también destinatario, puede decirse que también “el pueblo consumidor” –como lo llama Antonio– es receptor de la misión de ser incorruptible.

Apenas recibe la noticia del ascenso, Antonio enseguida piensa en los beneficios del nuevo cargo para su familia, que solo incrementarían con su incorruptibilidad, de modo que su esposa e hijas son también destinatarias. Asimismo, sobre ellas recaen los efectos del cambio del protagonista, cuando él cree haber traicionado su misión.

Focalización

La historia está contada en estilo indirecto libre, puesto que la narración sale directamente de la mente del protagonista.

Lepra

Espacio

El cuento ocurre en un campo aledaño a una pequeña ciudad. Los lugares son: la finca, la tejería, la oficina del doctor, la Plaza Norte, la tienda de abastos, el edificio de baños públicos y la cueva.

Tiempo

Una vez más, falta detalle de época, década, año, estación, y día de la semana. El desenlace ocurre cinco años después de que inicia la acción principal.

Personajes

- El protagonista, cuyo nombre nunca se menciona, de 47 años de edad.
- Los peones de la tejería, a quienes el protagonista ayudaba en las faenas.
- La sirvienta.
- “El cholo” Juan Manuel.
- El médico.
- Alejandrina, la prima que se hace cargo de él y luego de sus bienes mientras él va al leprocomio.

Narrador

En este cuento, el narrador se mantiene el mismo: omnisciente editorial. Cede la voz al protagonista en un par de monólogos internos, a veces en primera persona y otras, en tercera.

Acontecimientos

- A los 47 años de edad, el protagonista de repente se da cuenta de que se encuentra completamente solo en el mundo. Esto le asusta.
- Poco después, cae enfermo por meses.
- Cuando se recobra, verifica que su estado ha pasado desapercibido, lo cual le molesta.
- Poco después, descubre manchas en su piel.
- Una noche, se hace ver con un médico, quien le confirma su sospecha de que tiene lepra. Decide ser el espanto de la población de la pequeña ciudad.
- Dos días después, al despertar, encuentra su casa vacía y constata que todos los habitantes de su finca la han abandonado. Se desespera.
- Al día siguiente, aparece en la puerta una señora, Alejandrina, quien dice ser su prima y que desea ayudarlo. Él la recibe y ella cuida de él.
- Siete días después, él finaliza la venta de todos sus bienes para financiarse el viaje al leprocomio.
- Pocos días después, tras dejarle dinero a la prima, se va. Él nota que ella se siente liberada y aliviada.
- Cinco años después, el protagonista regresa curado de la lepra y va en busca de su prima, con deseos de juntarse con alguien familiar.

- Al encontrarla en una tienda de abastos de la que es dueña, ella le explica que perdería sus clientes con su presencia. Él, comprensivo, se despide para siempre.
- Por días intenta conseguir trabajo con su doctorado en leyes pero lo rechazan en todas partes por haber sido leproso, y le asignan el trabajo de guardia del edificio de baños públicos. Los domingos sale a bañarse en el arroyo cercano a su antigua propiedad y lava ahí su camisa, y es el único momento en que se siente dichoso.

Sujeto

El protagonista.

Objeto

Curarse de la lepra y volver a casa.

Ayudante

La prima, en la misión de curarse.

Oponente

La prima, en el intento de volver a casa.

Destinador

El protagonista.

Destinatario

El protagonista.

Focalización

En este cuento hay dos sujetos cognitivos: el narrador omnisciente editorial y el protagonista.

2.2. La transformación de los protagonistas en los cuentos elegidos

Veamos ahora el tratamiento de cada uno de los elementos para determinar cómo inciden en la transformación de los protagonistas.

Durante la extremaunción

Espacio

“[...] el horrible tumbado de la habitación, constituido por grandes parches cuadrangulares de cáñamo enjalbegado –negros ya por el humo y las moscas– que en ciertos sitios formaban grandes vientres chorreantes de telarañas; en otros, abríanse desgarraduras enseñando el interior ahíto de negrura”. (Dávila Andrade, 1993, p.188)

Esta es la primera descripción que Diógenes hace de su entorno; específicamente, de su dormitorio, donde ocurre todo el cuento y el evento más importante: la unción de muerte, que desencadena su desdoblamiento. A lo largo del cuento, son pocas las descripciones físicas del espacio, pues Diógenes se concentra más en descripciones emocionales; los únicos rasgos de aspecto que nos da sobre su entorno son suciedad y frío, y nos da a entender que el ambiente en el que vive le da asco.

Dado que aquí la transformación del protagonista no es tan específica como en los otros dos cuentos –no cambia de forma de ser ni de mentalidad–, no se puede señalar con precisión si el espacio es uno de los factores que lo hacen convertirse en otro, pues su otredad no nace de un cambio moral ni físico, dimensiones en las que se puede identificar con claridad la influencia del espacio. Pero, podríamos aventurar una negativa, justamente porque el tipo de cambio que sufre el personaje principal no corresponde a ninguna de

dichas categorías. La única incidencia directa del espacio en el cambio al que él se somete es la grada mojada sobre la que resbala, porque provoca la fractura craneal (alteración física más que cambio) que lo pone de muerte.

Eso sí, el espacio es claramente el conducto de la otredad. Aunque el entorno de Diógenes no es uno de los factores que lo impulsan a ceder al desdoblamiento y someterse a la metamorfosis que intercambia su yo por su otro, es allí donde esta ocurre. Este lugar que tanto le repugna a Diógenes es el móvil para que ocurra su transformación: ahí dentro recibe la unción, repasa su vida en retrospectiva y vuelve a la semilla. Él no se desdobla porque odia su vida, sino porque está consciente de que va a morir y cree conveniente pasar revista a todo y todos en ella antes de partir de este mundo. En esa misión su habitación no toma parte, pero le provee de un lugar en donde efectuar su partida. Entonces, el espacio en este cuento no le da motivos al personaje principal para que se convierta en otro, pero sí es central en el proceso, aunque no sea una de las causas. La dimensión espacial en “Durante la extremaunción” es meramente un vehículo para la transformación del protagonista.

Tiempo

El proceso de conversión en otro de Diógenes comienza cuando nota la presencia de sus hijas en la habitación, observándolo, acompañándolo. Esto ocurre cuando termina de revisar su día en reversa, actividad que inicia cuando el sacerdote le unta los santos óleos en la frente. La unción se da a las cuatro de la tarde, en una “aburrida y lluviosa tarde de marzo”. El golpe de muerte ocurre una hora antes. A diferencia de “El Elefante” y “Lepra”, en este cuento la dimensión temporal es fundamental en la transformación del protagonista, y central para entender cómo se da.

Se dan dos analepsis y prolepsis, y finalmente una sola gran analepsis, que encierra el proceso de conversión en otro de Diógenes. El primer salto al pasado versa así: “Girando velozmente sobre la hora –las cuatro de la tarde– vio venir los fragmentos de las tres y luego, los de las dos, con sus líneas sucesivas [...] Así reaparecían ante su asombro las horas transcurridas y eran reasimiladas por él, de cola; es decir, de atrás hacia adelante, de más a menos”. (Dávila Andrade, 1993, p.188) En medio de esta analepsis, se produce una prolepsis, con tanta destreza que casi pasa desapercibida:

Cuando llegó a las siete de la mañana en esta recapitulación [...] Entonces, había pensado: “Estos clavos son peligrosos [...]” Y no se había equivocado. A las tres de la tarde [...] había resbalado [...] Todo aquel día –desde las cuatro, hora en que agonizaba– iba a perderse en la penumbra del amanecer, y se enroscaba en este mismo lecho del que ya no se levantaría vivo. Aquí terminaba el día revisado. Eran las seis de la mañana cuando había despertado al lado de su mujer [...]. (Dávila Andrade, 1993, p.189)

Vuelve al presente tras pasar revista a su día y de inmediato regresa al pasado (otra analepsis). El narrador explica que Diógenes puede verlo todo desde su lecho sin levantar los párpados, con lo que está consciente de la presencia de sus hijas y de que la menor es la primera en acercarse cuando llega el sacerdote. Así, comienza a recordarlas a todas desde el presente (ahí hubo otra prolepsis), y se abre la gran analepsis en la que se narrará el resto del cuento: “Virginia, de cuatro años, llegaba en primer término y ocupaba con su bello cuerpo de niña todo el campo de visión. El rostro de la madre, después de darla a luz [...]”. (Dávila Andrade, 1993, p.190) Aquí comienza el desdoblamiento de Diógenes, tras el que terminará convertido en otro. El proceso se da mediante rememoración: entonces, la memoria es aquí un vehículo de la otredad. Los saltos en el tiempo son un ir y venir entre el yo y el otro, una dicotomía donde las fronteras son siempre borrosas, pues el que fui ya no soy y quien soy no es quien era tampoco. Recordar

es volver a ser uno mismo –cuando era otro. Entonces, recordar es volver a ser otro. El ir y venir entre un tiempo transcurrido y uno presente, es un ir y venir de la otredad.

Acontecimientos

Hemos dicho que la fractura de cráneo es lo que pone de muerte a Diógenes y lleva a la unción sacerdotal, que hace desdoblarse al protagonista. Estos son los dos acontecimientos centrales; el primero es la entrada a la otredad y el segundo pone en marcha el proceso de convertirse en otro.

Personajes

En contraste con la mayoría de narraciones de cualquier tipo y cualquier autor, en este cuento cada personaje parece tomar parte en la acción central. El sacerdote, por supuesto, es el más importante, pues provee el vehículo para el cambio del protagonista, asistido por el sacristán. Lolita, la esposa de Diógenes, asumimos, solicitó este servicio. Ella, sus hijas e hijo no nato están en el núcleo de la otredad de Diógenes, pues es a través de ellos que él va cambiando. Los padrinos de Rebeca se involucran indirectamente porque, al morir ellos, la niña se quedó sin posibilidades, y eso es una fuente de angustia para Diógenes, parte del motivo por el que desciende en reversa por su vida para entregarse a la muerte en calidad de espíritu sin identidad. Entonces, podemos afirmar con absoluta certeza que este elemento narratológico, el de los personajes, sí se utiliza para mostrar la otredad del personaje principal, por completo. Cada uno de los personajes secundarios de este relato son escalones en el proceso de cambio de Diógenes, y lo llevan a mudar de ser (pasar de sí mismo a otro) al constituir etapas en el camino de vuelta a su concepción, pues él debe dejarlos ir uno por uno.

Gramática narrativa

“Durante la extremaunción” comienza como un recuento de un caso particular de una tarea usual para un sacerdote: visitar a los moribundos en su lecho de muerte y ungirlos con los santos óleos para que puedan morir en paz. Entonces, durante las tres primeras páginas, el cuento parece ser un relato de la unción de muerte que un sacerdote da a Diógenes Sánchez, el cobrador municipal de su parroquia. Pero, el momento en que unge la frente del cobrador, la narración cambia repentinamente y ahora el moribundo está relatando su historia, y el cuento ahora se trata de la vida que ha llevado Diógenes; en específico, de las personas que le han dado forma. Él quiere despedirse de ellas, entonces las va recordando una a una tal como vinieron a su vida y de qué forma la afectaron, y finalmente las deja ir. Entonces, el sujeto del relato pasa a ser otro, y con él, todos los actantes cambian de función. Dada la inversión de perspectivas, y que es tras esto que el protagonista se transforma, podemos asegurar que la gramática narrativa es una herramienta para expresar otredad en este cuento.

Focalización

Dijimos que en este cuento hay tres sujetos cognitivos; cuando la atención se mueve del primero, el sacerdote, a Diógenes, se da el primer cambio de focalización y entramos a la narración en estilo indirecto libre. Este es el segundo sujeto cognitivo, el Diógenes que narra en tercera persona, a excepción de un par de interjecciones en que habla en primera persona; cuando se despide de sus hijas y esposa, claro, habla en segunda persona, pues se dirige a ellas como en una conversación. Cuando ha terminado de despedirse de todas, cambia por segunda vez la focalización de la historia, y se introduce el tercer sujeto cognitivo, el Diógenes que narra de corrido, sin estructura, y mezclando las tres personas gramaticales. Estas tres voces nos permiten ver todas las facetas de

Diógenes, conforme transcurre su metamorfosis. Junto con el tiempo y el narrador, la focalización es la herramienta que más le sirve al autor para retratar otredad en este cuento.

Narrador

El primer narrador que encontramos en “Durante la extremaunción” es del tipo omnisciente neutro; podemos notarlo en su forma de narrar: “Esa aburrida y lluviosa tarde de marzo, el cura de San Cristóbal bajaba muy pegado a la pared, enlodándose los grandes botines de caña en los charcos de la acera, y tiritando, a pesar de ir arropado en su gruesa capa”. (Dávila Andrade, 1993, p.185) Desde el inicio del cuento hasta que se introduce el segundo sujeto cognitivo, este narrador no emite juicios de valor, ni reflexiones o comentarios, por ende es claramente imparcial frente a la historia. Esta es la transición entre narradores:

Inclinóse y signó con el pingüe licor la frente exangüe. Al mismo tiempo, un escalofrío imperceptible recorrió las entrañas del moribundo y, en la fulguración de un instante, abrióse ante sus ojos cerrados una brecha hacia la sórdida vida en que había chapoteado durante más de cuarenta y cinco años. En el momento de la unción eran las cuatro de la tarde y llovía afuera. Escuchó la lluvia y sin abrir los ojos vio el horrible tumbado de la habitación [...]. (Dávila Andrade, 1993, pp. 187-88)

Y aquí comienza a narrar Diógenes. Cuando pausa momentáneamente la tercera persona y pasa a la primera, las interjecciones son: “me unta la frente con una sustancia fría y perfumada; gracias, muchas gracias, me siento ya mejor” y “desde este lado las cosas cambian de edad y de lugar, ¡qué raro, Dios mío!”. (Dávila Andrade, 1993, p.190). Habla en segunda persona cuando se despide definitivamente de una de las mujeres en su vida y pasa a la siguiente: “Luisa, Luisa –Misterio, te amo, adiós”. (Dávila Andrade, 1993, p.192)

Cuando completa las despedidas, Diógenes adopta la voz del tercer sujeto cognitivo, quien junta todas las personas gramaticales, cuyas intervenciones están señaladas con cursiva:

[...] de noche te espero aproximándose aún más y unidos sintió subirle las entrañas cuando quiso decirle espera espera un poco los ojos de la muchacha caídos ya no no todavía un poquito más de nuevo esta misma noche no podré amasar pero sus manos en la oscuridad del zaguán como si viera mis botones siempre se ponen así caídas para el amor. No no pueden venir basta ya y entonces nunca y abandonada ni tendré cara para regresar. (Dávila Andrade, 1993, pp. 195-96)

Estos dos sujetos cognitivos pertenecen, ambos, a un solo sujeto: el protagonista, quien nos narra su vida en reversa. Este es el narrador personal que se hace cargo de la narración el momento en que el narrador omnisciente neutro llega al momento de la unción. Cuando Diógenes termina de revisar su vida, hasta el momento en que fue concebido y desde ahí hacia atrás, volvemos al primer narrador, quien relata la partida del sacerdote y el sacristán de la casa de los Sánchez, y termina el cuento cediéndole la voz al sacerdote: “Recuerdo el día que les casé –dijo, volviéndose al sacristán– tenía ella un pelo negro muy lindo, muy brillante, y se peinaba con una gracia que nunca he vuelto a ver en ninguna otra...”. (Dávila Andrade, 1993, p.196)

De esta manera, el narrador, sea cual fuere en un momento dado, nos dirige por el recorrido de la transformación de Diógenes, cuando se desdobra mientras agoniza para atravesar una metamorfosis tras la que su otredad se revela en pleno, al contemplarse, en sus propias palabras, desde el otro lado, como quien mira, no un reflejo, sino su otro yo, guardando una distancia. La otredad de Diógenes es más espiritual que moral y, en realidad, él conserva todas sus opiniones y creencias, solo cambia de perspectiva desde la que ve todo esto; no de punta de vista, sino de foco. Así, el protagonista de “Durante la extremaunción” se ha convertido en otro. Así se contempla el protagonista de este

cuento, cuando ha vuelto sobre sus huellas hasta el comienzo de su vida, viéndose en el vientre materno: “Pero, en este momento, la carcelera retrocedía gimiente, para darle acceso a un mundo invisible. Retornaba, ¡al fin! Un ámbito extraordinario le recibió como un nuevo vientre y le acunó adormeciéndole, hasta el futuro nacimiento”. (Dávila Andrade, 1993, p.196) Con esas dos últimas palabras se explica lo que mencionamos antes: Diógenes retrocede hasta ser tan solo una idea. Al mismo tiempo, esta es la manera que el autor tiene de darnos a entender que el personaje principal, quien agonizaba al iniciar el cuento, ha muerto.

La otredad en este cuento

A excepción de uno, en “Durante la extremaunción”, todos los elementos del esqueleto narratológico se utilizan para retratar la otredad de Diógenes. El espacio actúa como conducto más que como expresión de ser otro. La dimensión temporal en este relato se manipula intensamente, con varias analepsis y prolepsis que permiten introducir los distintos sujetos cognitivos de la historia, quienes dan forma a la transformación del protagonista. Así, vemos que tanto el tiempo como la focalización son fundamentales en manifestar otredad en este cuento, al igual que la figura del narrador. El primer narrador da paso al segundo para que explique el cambio de Diógenes y luego regresa para cerrar el cuento. Con ellos, el autor puede manipular la focalización de acuerdo a las necesidades narrativas del relato y ceder la voz a los personajes, quienes dan ritmo a la metamorfosis de Diógenes y, además, constituyen el vehículo del que se sirve él para convertirse en otro. Los actantes de este cuento alteran sus funciones cuando se intercambian los narradores, lo que hace que el personaje transformado altere, a su vez, su posición frente a ellos. El intercambio se introduce cuando inicia el proceso de convertirse en otro, y eso se dispara a través de los acontecimientos centrales. Entonces, la gramática narrativa y los acontecimientos se usan con fluidez para representar otredad en este cuento. Así,

vemos que el autor ha utilizado todas las herramientas narratológicas para retratar la otredad del personaje principal en “Durante la extremaunción”.

El Elefante

Espacio

En la apertura del cuento ya se vislumbra con claridad la presión que su lugar de trabajo le produce a Antonio, con frases como “cumbres edilicias” y “alturas administrativas”. También se habla de un “agasajo suburbano”, de lo que asumimos que su oficina se localiza en un suburbio, que, en los cincuenta en Latinoamérica, no era un espacio bien visto. Se menciona también a las “callejas del Mercado”, y se enumeran los distintos stands de alimentos; esto refleja que el mercado es un lugar estrecho y abarrotado, lo cual connota presión. Este es el lugar que desencadena la transformación de Antonio: aquí come el trozo de carne que deja una hilacha atrapada entre sus dientes, y sale de allí “repentinamente cambiado” (Dávila Andrade, 1993, p.218). Una vez en su casa, Antonio “lanzó la puerta. Los cristales temblaron, al fondo”. (Dávila Andrade, 1993, p.219) De modo que este es el lugar en que se desata su furia. Puesto que él habla de pagar el alquiler, sabemos que su vivienda no es propia. Por descripciones como “el cuarto donde estaban las camas” y “el cuarto de recibo”, vemos que la casa es muy pequeña. Su esposa, Matilde, habla de no tener “en qué tomar... en qué pasar un bocado... un sorbo de agua” (Dávila Andrade, 1993, p.220), lo que nos dice, además, que allí escasea lo más necesario. Entonces, la casa de Antonio también es un lugar que lo atosiga. Todos los lugares en este cuento son agobiantes y opresivos para el protagonista, de modo que podemos afirmar que el espacio en conjunto lo empuja a quebrarse, a alternarse y convertirse en otro.

Tiempo

El tiempo en este relato es perfectamente lineal, de modo que no existen incidencias que puedan provenir de su manipulación, puesto que el tiempo diegético coincide con el tiempo cronológico. La transformación de Antonio ocurre el momento en que ingresa al área de asados del Mercado Sur, al día siguiente de ser nombrado Inspector, a las nueve de la mañana.

Acontecimientos

El acontecimiento clave es la ingestión del trozo de carne de cerdo, que marca el antes y el después de Antonio: cuando abandona su yo y se convierte en otro. El acontecimiento que lleva a esto es su ascenso a Inspector, que sirve como catalizador para llegar al momento en el mercado.

Personajes

Quien provoca el acontecimiento que vuelca el temperamento de Antonio es la vendedora de hornado, pues propone que él lo pruebe; quien propone que acepte la comida es su ayudante, Jiménez. Una vez se lleva la carne a la boca, Antonio se convierte en otra persona, enteramente distinto a su usual predisposición. Fuera del mercado y recién entrado a su casa, su hija menor lo recibe con la noticia de una nueva adquisición, que sirve de detonante para la furia de Antonio. Finalmente, su esposa hace que él termine de explotar, al comentar la falta de vasos y lo extraño del humor de su marido. Estas son las personas que provocan el cambio y ponen en marcha la transformación del protagonista de este cuento. Son agentes de cambio pero no manifiestan en sí mismas la otredad pasajera de Antonio.

Hasta aquí, vemos que el autor solo utiliza el espacio, tiempo, los acontecimientos y los personajes secundarios para encaminar el cambio del protagonista y ubicarlo en el momento adecuado de la narración. Estas herramientas narratológicas no se usan en este cuento para manifestar la otredad de él.

Gramática narrativa

En este cuento no existen inversiones de posiciones ni funciones actanciales, puesto que los actantes se mantienen siempre los mismos y conservan sus funciones a lo largo del relato. Por lo tanto, estas herramientas tampoco se utilizan para manifestar otredad. Una vez que se ha transformado, Antonio sigue siendo el sujeto de la historia, pero su objeto cambia. De querer hacer su trabajo de la mejor manera, pasa a exagerar en detalles, con lo que pasa de desear ser incorruptible a insistir en ser inflexible, como ilustran estos fragmentos de la narración:

“Ardiente, elocuentemente, pensó para sí: Jamás aceptaré ni una sola hoja de lechuga”.
(Dávila Andrade, 1993, p.216)

“–Jiménez, apunte el nombre de ésta... Y si mañana no le encuentro con una gorra más blanca que la nieve, le meto al calabozo, le quito el puesto y le aplico el máximo de la multa. ¿Me oyó?” (Dávila Andrade, 1993, p.218)

Esta es la única alteración que se registra entre los elementos que conforman la gramática narrativa, y sí sirve para manifestar otredad, pues coincide con el exacto momento en que se da el desplazamiento del yo en favor del otro, y consiste en un traslado del propósito central del sujeto: su objeto.

Focalización

No se dan cambios de focalización del narrador, pues en todo momento es Antonio quien nos guía a través de su historia. Solo cambia la forma en que el narrador presenta esa focalización; es decir, la manera en que Antonio se presenta como personaje, cómo reacciona y cómo nos cuenta la historia. Es decir, el relato se mantiene en estilo indirecto libre, pero el sujeto cognitivo alterna su perspectiva.

Narrador

Al inicio del cuento, Antonio se presenta así: “Ahora pagaremos puntualmente el alquiler; compraremos pan hasta para el almuerzo; la chica no saldrá ya con las medias zurcidas; y ella, pobre, tendrá para un ‘estilo sastre’”. (Dávila Andrade, 1993, p.215) Durante el momento del punto de inflexión, el narrador utiliza frases como “terminó escupiendo, colérico”, “repentinamente cambiado” y “se detuvo temblando de ira”. (Dávila Andrade, 1993, p.218) Cuando ya se ha convertido en otro, el narrador presenta a Antonio así: “Su ánimo, sus ojos irritados, tenían, abrigaban, la secreta intención de descubrir algo anómalo, algo punible en el hogar”. (Dávila Andrade, 1993, p.219) Al empezar el cuento, Antonio se mostraba pacífico y paciente; tras convertirse en otro, se muestra furioso y violento: Lanza la puerta cuando entra y, en la cocina, le grita a su esposa: “–Ajá, con que nuevas adquisiciones, ¿no? ¡Carajo! Y yo, el burro de carga de todo; el que paga todo; ¡el que todo lo soporta! [...] Si esta misma tarde no devuelves los tales vasos, mañana amanecerán hechos trizas”. (Dávila Andrade, 1993, pp. 219-20) Después de extraerse la hilacha de carne de entre los dientes, Antonio queda aliviado y nota que a su lado se encuentra su hija menor –quien lloraba porque él se quejó de su cojera con expresiones groseras– observándolo con lágrimas en los ojos, y decide acercarse: “Antonio Andrade y Argudo se aproximó cauteloso y se inclinó sobre la cama

de la pequeña. –M’hija linda, ¿no sabes cuánto te quiero!–le susurró; luego, encorvándose cuanto pudo, la besó delicadamente en la mejilla húmeda aún. Y salió sin hacer ruido”. (Dávila Andrade, 1993, pp.221-22) Y así termina el cuento.

Así progresa el narrador en la narración. Entre esto y el momentáneo cambio de objeto del sujeto, se ilustra cómo evoluciona la posición del protagonista en la historia y su relación con el resto de personajes. Entonces, el narrador es aquí la herramienta clave para expresar otredad en este cuento, pues con él el autor expone, no solo el proceso de cambio, de alternancia, de Antonio, sino también el hecho de que el yo se ha convertido en otro.

La otredad en este cuento

En “El Elefante”, el autor combina los elementos del esqueleto narratológico para conformar un ambiente que estimule una transformación en el personaje protagonista; sin embargo, no todos se utilizan para manifestar esa otredad. El espacio, tiempo, los acontecimientos y personajes secundarios sirven de herramientas para encaminar el cambio de Antonio y ubicarlo en el momento adecuado de la narración, pero no expresan el cambio en sí mismo. Tampoco lo hacen los actantes ni las funciones actanciales. Lo que sí manifiesta otredad es el traslado de posición del sujeto frente a su objeto y al resto de personajes, ilustrado por el narrador, quien también nos muestra las alteraciones que sufre el protagonista y el fenómeno de que su yo se convierte en otro. Entonces, en este cuento el autor expresa otredad principalmente mediante el narrador, una variación en cómo Antonio se presenta como personaje, y una momentánea modificación de su objeto. Cabe destacar que la otredad del personaje principal de este cuento es pasajera, puesto que retoma su usual forma de ser una vez que ha extraído al “elefante” de entre sus dientes (la hilacha de carne).

Lepra

Espacio

Desde el principio del cuento, el personaje protagonista (anónimo, pues no sabemos su nombre), se siente enteramente a gusto con el ambiente en el que vive: “Entre los hornos de su tejería, rodeado de grandes eucaliptos sonoros, mirando año tras año crecer y tostarse al sol los maizales, sentíase en su ambiente natural. [...] Le placía el retraimiento de los largos senderos [...], su mayor placer consistía en las numerosas faenas de la tejería [...] y no abandonaba un instante las inmediaciones de los hornos”. (Dávila Andrade, 1993, p. 223)

Incluso cuando reconoce su “soledad de hombre”, todavía se le hace muy apetecible su entorno. Es solo cuando su enfermedad se hace presente que los lugares comienzan a entristecerse a su alrededor, y el narrador utiliza frases como “su ventana de solitario” y “las cosas envejecían y se deterioraban inconteniblemente en torno”. (Dávila Andrade, 1993, p.224) El escenario que antes era descrito como áureo y acogedor ahora se describe como oscuro y fantasmal. Finalmente, su entorno se contagia de su enfermedad: “enfermaban misteriosamente el campo y los jardines. Algún tiempo después se llegó a saber que todas las bellas especies de rosas que cultivaba en el jardín central habían muerto cubiertas de oscuras manchas moradas”. (Dávila Andrade, 1993, p.233) Cuando regresa curado cinco años después, su ciudad le parece desconocida, y no se describe mucho el espacio. Una vez que se sella su destino, vemos que el espacio finalmente se ha volcado al opuesto de lo que era cuando inició la narración, a través de la descripción de su lugar de trabajo: un edificio de baños públicos.

La dimensión espacial en este cuento sirve, entonces, como reflejo de la realidad interior del protagonista y de cómo progresa su cambio gradual, pues es otro en cada

espacio. A pesar de que los lugares donde ocurren los acontecimientos centrales participan del proceso de cambio, el espacio en este relato no se utiliza para expresar la otredad del protagonista, sino a la inversa. En vez de que el espacio incida en la transformación del personaje, su transformación incide en el espacio. Es, entonces, un efecto del desplazamiento del yo, no una causa, y al tomar el otro el lugar del yo, el espacio se ha invertido también.

Tiempo

Al igual que en “El Elefante”, en este relato el tiempo es lineal, por lo que aquí tampoco existen incidencias a partir de su manipulación, dado que el tiempo diegético coincide con el cronológico, de modo que este elemento tampoco se usa para expresar otredad. A diferencia de dicho cuento, la transformación del protagonista aquí no ocurre de un momento a otro, sino gradualmente. Empieza cuando comienza a enfermar y se hace definitivo cuando le diagnostican lepra.

Acontecimientos

El momento en que el protagonista abandona su ser enérgico, indiferente y amante de la naturaleza y se convierte en un hombre temeroso, ansioso y profundamente solitario y triste, es cuando se queda completamente aislado del mundo (y comienza a migrar hacia un otro). Esto, por supuesto, ocurre a causa de la lepra, agente de la otredad. Entonces, el acontecimiento que desata el proceso de convertirse en otro es el abandono de los habitantes de su finca y el acontecimiento que provoca eso es el contraer la enfermedad.

Personajes

Todos los personajes secundarios de este relato sirven solo de acompañamiento al protagonista durante cada etapa de su progresivo cambio, a excepción de uno: su prima,

Alejandrina. Apenas le diagnostican lepra, el protagonista decide emprender preparaciones para viajar a un leprocomio extranjero y curarse de inmediato, pero desiste al verse abandonado por todos los habitantes de su finca y despreciado por la sociedad, y pierde su rumbo completamente. Alejandrina se presenta en su casa en el momento en que más perdido se siente y cuida de él, lo que hace que él recupere su sentido de vida y resuelva viajar; él, a su vez, la deja a cargo de todas sus posesiones a su partida, de modo que pueda irse sin perder su propiedad. Ella es esencial en el proceso de cambio de su primo, pues aparece en dos de los puntos de giro de la historia: cuando él se siente perdido y se entrega al letargo, y cuando decide abandonar su vida en la finca para curarse de la lepra. Ella impulsa su decisión de mejorar su vida y posibilita su partida al leprocomio, por lo tanto, Alejandrina incide directamente en la transformación de su primo. Este personaje secundario sí sirve de herramienta para expresar otredad.

Gramática narrativa

Así como en “El Elefante”, en este relato los actantes se mantienen siempre los mismos y conservan sus funciones a lo largo de la historia, de modo que estos elementos tampoco se utilizan para manifestar otredad. Algo que sí se modifica es la posición del sujeto transformado frente al resto de personajes, y cómo se relaciona con ellos. Él comienza siendo frío y distante: “[...] el aislamiento en el que se había amurallado. [...] la enfermedad le dio la helada confirmación de su soledad de hombre. De hombre que se abstuvo de buscar un corazón gemelo y rechazó un día a los que pugnaron por llevar ante él sus rostros, sus afanes, sus almas”. (Dávila Andrade, 1993, p.224) Esto, como hemos señalado, nunca le molestó. Hasta que cayó enfermo:

Odió repentinamente la sana madurez de las cosas que había amado y cultivado hasta hace poco. Pero no se atrevió a despedir a aquellas serviciales sombras que ejecutaban las faenas del campo, de la tejería y de la casa, por terror a quedar solo con el mohoso

fantasma de su caducidad. [...] Ahora, todo el interés de su ánimo retiróse del mundo de antaño y se encapotó bajo su piel [...] Pasaba las horas arrellanado en una vieja silla [...] mirando sin ver. (Dávila Andrade, 1993, p.225)

Después de recibir el diagnóstico del médico, “se dijo que sería el espanto de sus semejantes, a los cuales amedrentaría lleno de amarga complacencia [...] Pero, al otro día, su actitud ya era diferente. Le postraba un profundo abatimiento, y, a veces, una ola de ternura le envolvía e iba a desatarse en una lágrima a orillas de sus ojos”. (Dávila Andrade, 1993, p.228) Se arrepintió de desear espantar a quienes le rodeaban y se encontró deseando su compañía: “Y suspiró, esperando el abrazo de bienvenida”. (Dávila Andrade, 1993, p.235)

Pese a haber estado siempre cómodo y complacido con su estilo de vida, el protagonista termina repugnado por cómo ha elegido interactuar con los demás hasta ahora: pasa de indiferente a resentido, a melancólico y a ávido de cariño. Esta es la única alteración entre los elementos de la gramática narrativa: el desplazamiento de la posición del sujeto transformado frente al resto de personajes, lo que modifica su relación con ellos, y esto claramente manifiesta otredad.

Focalización

Los sujetos cognitivos en “Lepra” se mantienen siempre los mismos, y nunca intercambian papeles. La manera en que sabemos que el cuento no está narrado en estilo indirecto libre es porque no siempre estamos dentro de la mente del protagonista, sino solo a ratos; por ende, no es un narrador personal, solo está cediendo la voz. Puesto que, cuando no cede la voz a los personajes, su narración está teñida de opiniones y reflexiones, sabemos que el narrador es del tipo omnisciente editorial. Entonces, no hay en este cuento cambios de focalización que demuestren otredad, puesto que el sujeto cognitivo no varía. La evolución del personaje que explicamos antes puede verse como

un alternar de la perspectiva del sujeto cognitivo, a la manera en que se da en “El Elefante”.

Narrador

Los fragmentos del relato que vimos en la evolución del personaje muestran cómo el narrador nos lo presenta conforme va cambiando; aquellos en que menciona el odio repentino que le embargó y la decisión que tomó de ser “el espanto de sus semejantes” son dos ejemplos de cesión de voz al protagonista en tercera persona. Otro es cuando Alejandrina le anuncia que ha venido a cuidar de él:

Se pasó la gruesa mano por la frente, borrando aquellas interrogaciones y sintió que triunfaba en él una infinita comprensión humana. ¿Qué importaba que hubiera venido por esto o por aquello? Había llegado; estaba allí, sobre su pañuelito de gasa amarilla; había sentido la necesidad de venir, la necesidad oscura, misteriosa; tal vez la necesidad inalienable de seguir viviendo como una pequeña flor parásita sobre el costado del viejo árbol que se pondría de pie. Al fin, también esa era una auténtica necesidad humana. ¡Y, por otra parte, qué desesperada no debía de ser su miseria para que le hubiera obligado a dar ese paso tremendo con el que desafiaba a la gran contaminación y, a la vez, ¡derrotaba a su natural terror de mujer!! “Seguramente –pensó– su miseria debe ser igual, si no más insoportable, que mi lepra”. (Dávila Andrade, 1993, p.232)

Un ejemplo de cuando el narrador cede la voz al protagonista en primera persona es cuando él se presenta ante su prima ya curado (lo pone entre paréntesis):

(Ha instalado el negocio con el dinero que le ofrecí esa tarde como recompensa a su tremenda desesperación. Se lo merecía; además, lo ha hecho fructificar. No creo tener derecho a su ayuda. Ella venció sobre su natural terror aquella vez y su valor le ha premiado, no yo. Quería yo solamente su abrazo de bienvenida. Esta es mi necesidad actual. Ella necesitó aquel tiempo libertarse de su miseria sirviendo a un leproso, ahora necesita defender su comodidad. Sería monstruoso si no la comprendiera). (Dávila Andrade, 1993, pp. 236-37)

En todos estos ejemplos, aunque es el otro sujeto cognitivo el que habla, el protagonista, y no el narrador, es solo porque este le cede la voz, de modo que es el

narrador el que nos permite ver la transformación del protagonista. Esta es la mayor herramienta de la que se vale el autor para manifestar otredad en “Lepra”.

La otredad en este cuento

Aunque en “Lepra” se conjuguen todos los elementos narratológicos para expresar la otredad del personaje principal, no todos son medios para hacerlo, sino efectos de ella. El espacio, por ejemplo, no incide en la transformación del protagonista; más bien, el cambio del protagonista incide en el espacio. En este cuento tampoco se manipula el tiempo, y no se usa para demostrar esa otredad. A diferencia de “El Elefante”, en este relato sí se usan los acontecimientos para mostrar cómo va cambiando el personaje principal. El único personaje secundario relevante para la historia sí se usa para manifestar otredad porque afecta directamente en la transformación del protagonista. En cuanto a la gramática narrativa, se expresa otredad cuando se desplaza la posición del protagonista frente al resto de personajes, y en la consecuente modificación de su relación con ellos. No se utilizan cambios de focalización, a menos que se vea la evolución del personaje principal como alternancia de perspectiva del sujeto cognitivo. El elemento narratológico que más usa el autor para manifestar otredad en “Lepra” es el narrador.

2.3. Interpretación

Se ve en esta selección de cuentos un patrón: en todos los casos, el cuerpo es intervenido y provoca una transformación de conciencia en la persona, y esto lleva al personaje a volverse otro. Cada vez que el cuerpo es vulnerado de alguna manera, se vuelve otro, y empuja al personaje a una salida de sí mismo, hacia alguien más. En todos

los casos es un agente externo el que provoca el cambio: alimento, una superficie resbalosa, una enfermedad. En cada ocasión, el agente de cambio llega inesperadamente, y quiebra la unicidad del personaje: la hilacha de carne es una intrusa en la mandíbula de Antonio; la grada mojada rompe el cráneo de Diógenes; la lepra modifica el organismo del enfermo, y su cuerpo no vuelve a su estado original después de curarse. Siempre, el cuerpo intervenido convierte al personaje en otro.

La intervención del cuerpo se puede ver como una rotura: se da un quiebre, y el personaje no vuelve a ser el mismo; se rompe su mismidad. (En “El Elefante” el cuerpo literalmente se rompe, con una fractura.) Si está quebrado, fraccionado, ya no es uno; se rompe su unicidad. Esto señala la otredad, porque si ya no se es uno mismo, se es otro. Entonces, el quiebre es la entrada a la otredad, y ocurre en los tres cuentos analizados.

Se debe tener en cuenta que anular la unicidad no equivale a anular la identidad. Como expliqué en el capítulo de teoría, los otros son distintas versiones del yo, y alternarse implica un intercambio de perspectivas pero no la sustitución de una persona por la otra. El yo no deja de existir cuando se convierte en otro; solo llega a su fin, no desaparece. Claro ejemplo de esto es que la otredad del personaje principal de “El Elefante” es solo pasajera. Los otros dos protagonistas de la selección no regresan a su ser inicial, pero ese ser nunca desaparece, sencillamente completa su tiempo; el momento para su presencia culmina y se inicia una nueva etapa del ser: el otro. El totalmente otro es inaccesible: la otredad radical es la muerte.

Existe otro denominador común entre los personajes principales de la selección de relatos: los tres son candidatos a ser otros. Diógenes es un funcionario reemplazable y dispensable; el apellido de Antonio tiene tres versiones; el leproso no tiene nombre. El narrador describe la vida de Diógenes como un limbo, y él mismo nunca se siente seguro

de su persona. El tema del apellido de Antonio revela una dualidad, al ser compuesto y además cambiante. Otra dualidad en él es que insiste en la incorruptibilidad porque corromperse es romperse uno (recordemos el tema del quiebre) y se pierde la unicidad, pero al mismo tiempo es un esclavo del sistema, y esto implica una renuncia a sí, lo cual equivale a volverse otro. En cuanto al leproso, el anonimato es símbolo de disponibilidad para ser otro, además de que él, como relata el narrador, siempre se acopló a los procedimientos de quienes le rodeaban, antes que desplegar unos propios.

Estos tres hombres –al igual que los que protagonizan los otros diez relatos– son seres aislados, por la sociedad y por su propio hacer en iguales proporciones. Ya hemos hablado del anonimato en la introducción; a esto se suma la alienación: todos los personajes principales en *Trece relatos* son dejados de lado, cooptados, separados de la sociedad y convertidos en el sujeto raro, y los tres de la selección analizada exponen esto de distintas formas, en distintas circunstancias. Debido a esto, el otro en que se convierten Antonio y el leproso es una respuesta al trato que reciben, a las presiones impuestas por quienes les rodean; su otro es el producto de la distorsión del individuo efectuada por la sociedad. La alteridad de Diógenes no responde a los mismos parámetros, pero sí genera su otro en función de las personas que conforman su entorno (su familia). Tal vez sea en Diógenes, de todos los personajes de *Trece relatos*, en quien la cuestión del alter ego se perfila con claridad, dado que él se ve desde “el otro lado”, el puro otro-yo. En los tres relatos, la otredad de los sujetos refleja la dinámica individuo-colectivo, la interpretación del otro que tratamos en el capítulo de teoría.

Todo el libro es un gran discurso sobre otredad: el ser que no encaja se alterna para obtener una salida. En varios de los cuentos, como “La Batalla” o “Un nudo en la garganta”, el protagonista termina convertido en otro como parte de un proceso de reacción a una situación dada en un momento dado, mas no como una verdadera

transformación en su forma de ser o de pensar, el “cambio en la realidad psico-espiritual” del que habla Ferrater Mora.

En ocasiones, como en ambos cuentos mencionados ahora, en “Durante la extremaunción” y en “El último remedio”, esa salida es la muerte, otro tema sobre el que *Trece relatos* reflexiona extensamente, y que constituye otro tipo de otredad que presenta una alternativa en los cuentos. Las enfermedades (reales o abstractas) que padecen los personajes de este libro los enfrentan con la posibilidad de morir. En un caso, el protagonista incluso escoge la muerte y se suicida, en “El cóndor ciego”. Los conflictos espirituales que experimentan todos los personajes en estos relatos exigen de una fuga, de ahí que se vuelvan otros, pero las complicaciones de salud ofrecen una opción en que se intercambia del todo el yo por el otro: morir. Ahí sí deja de existir la persona que el personaje fue antes de alternarse y se adopta la identidad que aparece después de volverse otro; deja de vivir y pasa a estar muerto. Esta no fue la propuesta inicial de mi estudio, la otredad como sustitución del yo por el otro, sino la otredad como un convertirse en el otro sin anular el yo, sin borrarlo de existencia; por ese motivo no abordé la conexión muerte-otredad en mi estudio, pero dejo constancia de que una dimensión de la otredad es la muerte y que César Dávila Andrade por supuesto que reflexiona al respecto en mi selección de cuentos, y en el resto de ellos también.

CONCLUSIONES

El propósito principal de esta disertación ha consistido en demostrar que los protagonistas de “Durante la extremaunción”, “El Elefante” y “Lepra” sufren alteraciones en su persona a lo largo de la historia y terminan siendo alguien distinto a quienes eran al iniciar sus respectivas historias; es decir, se convierten en otros. Para esto recurrí al concepto de otredad planteado por Emmanuel Lévinas y a la teoría de la Narratología, desde la perspectiva de Manuel Corrales Pascual, que permite explicar cómo ocurren dichas alteraciones en términos narrativos.

Para determinar cómo los personajes principales de los cuentos elegidos se convierten en otros, he analizado cómo se expresa la otredad en la narración, las herramientas que el autor utiliza para hacerlo y de qué manera lo hace. Es decir, el objetivo ha sido explicar cómo se construye la otredad narratológicamente. Para lograrlo, identifiqué en los cuentos los elementos básicos de un texto narrativo, los actantes y sus funciones, y la voz narrativa, y encontré de qué modo mostraban el devenir en otro de los protagonistas. Estos hallazgos fueron analizados para encontrar el uso que el autor dio a cada elemento para retratar otredad, lo que hizo posible establecer cuáles elementos de la Narratología son útiles para explicar el fenómeno de otredad. Dicho devenir se reconoció mediante la detección del otro en los protagonistas y el contraste con su yo, lo que permitió distinguirlos y así descubrir y describir cómo el yo se convierte en su otro.

Tras examinar el esqueleto narratológico de los tres cuentos analizados comprobé que el autor utiliza todos los elementos básicos para manifestar el devenir en otro de sus personajes centrales, y para ello se sirve de la gramática narrativa y la focalización; así obtiene una interacción entre dichos elementos alrededor de los personajes, que le permite

exhibir las señales que da el yo de estar convirtiéndose en otro. Entonces, la otredad en la selección de cuentos se construye a través de relacionar espacio, tiempo, personajes, narrador y acontecimientos, bajo la premisa de que existe un sujeto enviado por un destinador en misión de lograr un objeto con un ayudante, ante un oponente, para un destinatario. Este relacionamiento se pone en acción y se verbaliza mediante distintos sujetos enunciadores que direccionan la narración. Finalmente, se verificó que los personajes se transforman en otros mediante la adopción de perspectivas que no van de acuerdo a su persona, y este proceso se manifiesta en la posición y función de los personajes transformados, en su relación con el resto de personajes y los cambios que sufren; se expresa en cambios de focalización del narrador y la conversión del yo en el otro.

En “Durante la extremaunción”, la metamorfosis del protagonista se direcciona desde quienes cuentan la historia, por medio de varios planos temporales. Los acontecimientos centrales ponen en movimiento el devenir en otro, lo cual efectúa cambios de narrador; esto a su vez causa alteraciones en las funciones de los actantes. Así, la gramática narrativa se modifica con cada voz narradora y los personajes secundarios sirven de vehículo para el devenir, al igual que el espacio. El autor ha utilizado todas las herramientas narratológicas a su disposición para manifestar otredad en este relato. En cambio, en “El Elefante”, solo tres de los elementos expresan la otredad de su protagonista: una variación en cómo él se presenta como personaje, una momentánea modificación de su objeto, y el narrador. Espacio, tiempo, acontecimientos y personajes secundarios solo encaminan el cambio del protagonista, no manifiestan su devenir. Ya no decimos metamorfosis porque el otro de este personaje no se mantiene; él se alterna momentáneamente y vuelve a su yo. En “Lepra”, el elemento narratológico que más usa el autor para manifestar otredad es el narrador. No utiliza el tiempo, el espacio se ve

incidido por la otredad en lugar de a la inversa, y no hay cambios de focalización. La gramática narrativa representa el devenir en otro solo en tanto que muestra un desplazamiento de la posición del protagonista frente al resto de personajes, hecho que modifica su relación. Entonces, aunque en “Lepra” se conjuguen todos los elementos narratológicos para expresar la otredad del personaje principal, no todos son medios para hacerlo, sino efectos de ella.

Los resultados de este estudio demuestran que, aunque en unos casos sea más diáfano que en otros, la Narratología sí sirve para analizar el motivo de otredad en “Durante la extremaunción”, “El Elefante” y “Lepra”. César Dávila Andrade la aplica muy hábilmente para retratar procesos de cambio en los personajes que protagonizan sus historias, con lo que les da redondez de la forma más cabal, integral y creativa posible. Aunque los ambientes y el ritmo varíen, El Fakir siempre cierra el ciclo en el que transitan sus personajes y que mueve sus narraciones. En definitiva, he logrado cumplir con los objetivos que me planteé con este estudio, y confío en que contribuirá a ampliar el conocimiento general de este autor entre estudiantes y a complementar el trabajo ya existente de estudiosos de la obra de Dávila Andrade. También considero que ayudará a su prosa a sobresalir, pues no ha recibido toda la atención que debería, al estar bajo la sombra de sus poemas.

La prosa de Dávila Andrade es original, versátil y profundamente humana; vemos conjugada la subjetividad con la escenificación y la estructuración narrativa. En definitiva, es muy válido estudiar más en profundidad sus cuentos y darle mayor atención y protagonismo a su prosa, con frecuencia opacada por sus poemas. A pesar de no usar el verso, sus relatos son bastante poéticos, y gozan de la misma riqueza lírica que sus poemas, y en ellos resalta, sobre todo, la construcción de personajes. Las personas que El Fakir crea son enteramente suyas; uno podría reconocer un cuento de César Dávila

Andrade enseguida, no solo por el estilo, sino porque los personajes que los pueblan solo pueden haber sido creados por él, y se quedan en la memoria.

Bibliografía

- Beltrán Almería, L. (1992). Voz y pensamiento en la narrativa personal. *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.
- Corrales Pascual, M. (2000). *Iniciación a la Narratología*. Quito: Centro de Publicaciones PUCE.
- Courtés, J. y Greimas, A.J.. (1982). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, p. 33. Madrid: Gredos.
- Dávila Andrade, C. (1993). *Trece relatos/ estudio introductorio y notas de Jorge Dávila Vázquez*. Quito: Libresa.
- Dávila Vázquez, J. (1993). Estudio introductorio. En C. Dávila Andrade, *Trece relatos*. Quito: Libresa.
- Donoso Pareja, M. (2002). La narrativa de transición. En J. Dávila Vázquez, *Historia de las Literaturas del Ecuador. Vol. 5*. Quito: Corporación editora nacional.
- Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de filosofía*, Tomo 1, p. 125. Barcelona: Ariel.
- Lodge, D. (2004). La conciencia y la novela. *La conciencia y la novela: crítica literaria y creación literaria*. Barcelona: Ediciones Península.
- López Sáenz, M. C. (N.F.) El otro en la filosofía de Levinas. UNED. Recuperado en julio de 2017 de http://www2.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen03/pdf/17_LOPEZ.pdf
- Proaño Arandi, F. (2002). La narrativa en el período. En J. Dávila Vázquez, *Historia de las Literaturas del Ecuador. Vol. 5*. Quito: Corporación editora Nacional.
- Quesada Talavera, B. A. (2011). Aproximación al concepto de “alteridad” en Lévinas. Propedéutica de una nueva ética como filosofía primera. *Investigaciones Fenomenológicas, vol. monográfico 3: Fenomenología y política*. Recuperado el 14 de diciembre de 2016 de http://www2.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen_M.03/pdf/25_QUESADA.pdf

DURANTE LA EXTREMAUNCION

Esa aburrida y lluviosa tarde de marzo, el cura de San Cristóbal bajaba muy pegado a la pared, enlodándose los grandes botines de caña en los charcos de la acera, y tiritando, a pesar de ir arropado en su gruesa capa. Dentro de un cofrecillo de plata en forma de ataúd, pendiente sobre su pecho, conducía los Santos Oleos —aceite de olivas y bálsamo, dulce materia pingüe— a casa del cobrador municipal Diógenes Sánchez. A su lado, el viejo sacristán de la parroquia, sostenía en alto un paraguas verdoso, sintiendo caer sobre su hombro izquierdo, con molesta insistencia, las gotas que se desprendían de los extremos de las varillas.

Durante el trayecto rezaron hasta quince avemarías, repartiéndose equitativamente la tierna oración como una bella fruta, renovada cada vez.

El "sacramentum" se detuvo ante una puerta estrecha y sucia que daba acceso a un patio verdinoso en el que la lluvia caía como sobre un colchón podrido. Los pequeños sapos ocultos —casi misteriosos— croaban inconformes, entre los resquicios de las piedras y bajo los hierbajos salvajes que brotaban a orillas de los muros.

Subieron la escalera lentamente, haciendo esfuerzos por adivinar cada escalón en la semioscuridad del viejo recodo oliente a letrina.

Ante la primera puerta del corredor alto, se detuvieron; el sacerdote miró hacia el interior e hizo una venia compasiva; el sacristoche depositó el paraguas en una esquina, sin cerrarlo.

Después de frotarse los zapatos en el umbral, entraron. Una señora escurrida, demacrada, con los ojos llorosos y el pelo revuelto, abandonó su asiento a los pies del lecho del agonizante, y medio alelada aún, avanzó hacia el eclesiástico. Se arrodilló ante la magra figura y sollozó bajito, con lastimosa ternura, como si de pronto, hubiera encontrado a aquel que iba a remediarlo todo. El clérigo le puso una mano sobre el hombro y le animó en voz baja:

—Levántese Señora Sánchez.

La mujer se recobró y se puso de pie. Casi en seguida, escurrióse entre la mujer y el sacerdote una niñita de unos cuatro años y se arrodilló, imitando a la madre. Su pequeño y gracioso rostro sonreía con inocente felicidad, alzándose ante el Ministro.

—La bendición . . . —ceceó, encantadoramente, uniendo las manitas sobre la camisa, y esperó, sonriente siempre. Cuando hubo besado la mano sacerdotal, se alzó maravillosamente y se dirigió al ángulo en sombras de donde había salido.

—¿Necesita algo, Doctor? —inquirió, ansiosa, la mujer.

—Nada, señora. Y, ¿desde cuándo está así...?

—Una hora. . . Doctor. Le trajeron casi muerto. Se ha resbalado y se ha...

Llevóse la mano a la nuca, indicando el lugar de fractura, y volvió a sollozar bajito, como la primera vez: —Y ahora dijo, mirando con sus ojos húmedos el rincón— ahora, qué se harán mis seis... El fraile volvió el rostro y contó hasta seis niñas: estaban todas arrodilladas detrás de una cama baja, con los co-

dos sobre el borde y las manos juntas como para la oración de la noche. Sus cabecitas descendían gradualmente desde la primogénita hasta la última. A través de la neblinosa atmósfera del cuarto, el cura bendijo aquel grupo lejano, casi irreal, que hacía pensar en una fotografía triste acurrucada en la lejanía del pasado.

En seguida se dirigió a la cabecera del agonizante, seguido por el sacristán. La mujer se apresuró a retirar un viejo instrumento que colgaba de un clavo detrás de la cabecera: era un irrigador de hojalata con tripa roja, remendada en varios sitios con pedazos de esparadrapo. Había sentido, súbitamente, un irritante pudor, atribuyendo inconscientemente al utensilio un carácter pecaminoso por sus glugluteantes servicios bajoventrales.

El sacerdote miró de reojo los ajetreos de la mujer y emponzoñando violentamente el entrecejo, se quitó la cadenilla de la que pendía la crismera de plata.

Echando una mirada al rostro del hombre —azulado, cadavérico— pensó en la antigua fórmula: "El enfermo ha de ser ungido en los ojos, por la vista; en las orejas por el oído; en las narices, por el olfato; en la boca, por el gusto; en las manos, por el tacto; en los pies, por lo andado; y en los riñones, por el deleite propio de ellos". Pero, ahora, debía ser breve; era suficiente la unción en la frente. Empezó, pues, a farfullar una oración; abrió el recipiente, y recibiendo de manos del sacristán una mota de algodón, la humedeció en el óleo. "Per istam sanctan unctionem indulgeat tibi Dominus". Inclínose y signó con el pingüe licor la frente exangüe.

Al mismo tiempo, un escalofrío imperceptible recorrió las entrañas del moribundo y, en la fulguración de un instante, abrióse ante sus ojos cerrados, una

brecha hacia la sórdida vida en que había chapoteado durante más de cuarenta y cinco años.

En el momento de la unción eran las cuatro de la tarde y llovía afuera. Escuchó la lluvia y sin abrir los ojos, vió el horrible tumbado de la habitación, constituido por grandes parches cuadrangulares de cáñamo enjalbegado —negros ya por el humo y las moscas— que en ciertos sitios formaban grandes vientres chorreantes de telarañas; en otros, abríanse desgarraduras enseñando el interior ahito de negrura. Girando velozmente sobre la hora —las cuatro de la tarde— vió venir los fragmentos de las tres y luego, los de las dos, con sus líneas sucesivas, y él mismo, encontróse ascendiendo por ellas a lo largo de la calle, después del almuerzo y dirigiéndose por la misma calle, pero en sentido inverso, a la casa en donde almorzó al revés, empezando por el segundo plato y terminando en el primero (sopa de pan). Descubrió que llegaba a almorzar con apetito, pues ahora, remontando el tiempo de aquel mismo día, eran ya las doce y media. Supo que se dirigía al almuerzo, en cuanto se vio frente al instante en que había pensado en ello; pero, naturalmente, ahora, él se alejaba rápidamente del almuerzo, y se vio "anda de aquí para allá", con su vieja cartera de recaudador municipal, desenrollando la mañana que a cada instante se volvía más joven, puesto que no había llovido hasta después de la una de la tarde, cuando oyó aquellos truenos a lo lejos, retronar detrás de la montaña. Así reaparecían ante su asombro las horas transcurridas y eran reasimiladas por él, de cola; es decir, de atrás hacia adelante, de más a menos. Y rumiaba el tiempo devorado previamente, mientras la Eternidad, sonriente, permanecía ileso e igual a sí misma.

Por la mañana clara iba él, y la última casa en la que había presentado las cartas del impuesto al predio urbano, al venir al almuerzo, resultaba ser aho-

ra la primera, contemplada de este modo. Cuando llegó a las siete de la mañana en esta recapitulación, sintióse ágil y fresco, pero se renovó en su espíritu ese sentimiento de terror al pensar en su vida, porque había escuchado claramente al descender la escalera, que los clavos del tacón de su zapato derecho habían asomado y silbaban al rozar la piedra del último escalón. Entonces, había pensado: "Estos clavos salidos son peligrosos. Si llueve por la tarde, es posible que me desbarate, resbalando en alguna piedra mojada". Y no se había equivocado. A las tres de la tarde —vaga y tumultuosa hora de Jesús— él, Diógenes Sánchez, miserable empleado con mujer y seis hijas, había resbalado, fracturándose el cráneo. Qué horrible silbido el de los clavos salidos de su infeliz zapato derecho.

Todo aquel día —desde las cuatro, hora en que agonizaba— iba a perderse en la penumbra del amanecer, y se enroscaba en este mismo lecho del que ya no se levantaría vivo. Aquí terminaba el día revisado. Eran las seis de la mañana cuando había despertado al lado de su mujer que, a oscuras, se ponía las medias con un largo y susurrante movimiento, entre rezos entrecortados, para dirigirse a preparar el desayuno y aquel jarro de agua caliente con la que él se lavaba el rostro prematuramente envejecido. ¡Qué raro que a un hombre no le sea permitido —¿por quién?— vivir sino la mitad escasa de un día tal! ¿Qué iba a pasar con el resto? ¿En dónde y en qué iba a emplear ese misterioso "saldo"? Y lo más interesante era que no experimentaba miedo ni prisa alguna; gozaba de un delicioso frío de éter y de una paz en la que todas sus fibras se disolvían sin ansiedad ni dolor. Disfrutaba además del privilegio de contemplarlo todo sin abrir los párpados: las seis niñas estaban a su vista, arrodilladas en ese rincón,

silenciosas, con los codos hundidos en el borde de la última cama y las manos juntas como para la oración de la noche. De derecha a izquierda, por orden de edades, aparecían sus queridos rostros: Violeta, diez años; Clemencia, nueve; Luisa, ocho; Susana, seis; Rebeca, cinco; Virginia, cuatro; (Virginia, se aparta de las demás y se aproxima a recibir la bendición del sacerdote "que en este instante, me unta la frente con una sustancia fría y perfumada; gracias, muchas gracias, me siento ya mejor"). Pero, he aquí que la primera en presentarse es la última. Virginia, de cuatro años, llegaba en primer término y ocupaba con su bello cuerpo de niña todo el campo de visión. El rostro de la madre, después de darla a luz, habíase transfigurado en una especie de gloria triste y huesosa, mientras alguien —una señora— hablaba de la placenta, en voz baja. Para esta niña no había habido ya pañales nuevos; eran trapos, girones quemados por las orinas de la penúltima hija, guardados previsivamente.

Rebeca, de cinco años, la penúltima, venía en segundo lugar. (Desde este lado, las cosas cambian de edad y de lugar: ¡Qué raro, Dios mío!). Tuvo buenos padrinos —el señor Martínez, la señora de Martínez— gente rica y generosa; ambos murieron en aquel desgraciado viaje. De vivir ellos, la chica hubiera ingresado ya en una escuela; pero la lotería de la muerte se había interpuesto y ahora Rebeca estaba allí, arrodillada, sin zapatos y sin los dientes de adelante. Y era la que más comía de las seis; quizá por eso, no le importaban la humedad ni el frío y no le aterrorizaban los lugares oscuros. Cuando se ponían a comer, había que separarla de las demás niñas, pues de otro modo, les arrebatava intempestivamente sus raciones y las devoraba en un santiamén, hinchando los carrillos de manera que parecían ir a re-

ventar y contrayendo al mismo tiempo el entrecejo con cómica seriedad.

La antepenúltima, Susana, de seis años, llegaba a sus ojos como la tercera (desde el lado de arriba, era la cuarta). Ahora recordaba cómo le paseaba en brazos cada noche, y arrullándola, le adormecía sobre su hombro. Para ella, habían comprado por última vez unos pañales, hacía ya seis años. Recordaba (o veía) también la boca de la niña, aplastada contra el vidrio de una ventana, en la casa en que alquilaban por aquel tiempo. El, había salido para algo a la calle, y al regresar vio a la niña con sus labios chafados contra el vidrio, sonriéndole. La rosada mucosa labial, comprimida de ese modo, le repugnó vivamente: parecía riñón de carnero o vulva de mujer; algo pecaminoso, y lo peor, la niña aparentaba darse cuenta del morboso valor de su boca oprimida.

¿Quién venía, ahora? Alguien faltaba; lo había notado poco antes, y era precisamente el niño *Casi—Leopoldo*. Había nacido muerto, y por esta fúnebre circunstancia constituía una especie de foso o de vacío en la femenina cadena de las hermanas. "Nacido muerto", sonaba a burla. ¿Qué objeto había llevado a esa pequeña alma —animula— a encarnar, moverse "adentro" unos tantos meses sin ser visto de nadie, y luego abandonar el cuerpecillo amoratado y roñoso? Zambullón de mal gusto en la carne, el de este espíritu irónico, para cuya existencia terrestre, ellos, ya tenían listo el nombre de Leopoldo, en caso de nacer varón, y el de Victoria en caso de resultar hembra. Había traído sexo de hombre, pero sexo muerto como todo él, y por esto fue *Casi—Leopoldo*. (El, pensaba siempre con amargura, que no había logrado hacer un hijo, sino un muñeco, un muñeco mágico en colaboración con la muerte).

Retrocediendo por el curso de las filiales apariciones, encontró esta vez a Luisa, de ocho años ya. La veía andar siempre encogida de hombros, humilde. Era muda, y quizá por esta razón, la madre le había dedicado a la cocina. "Mi cocinerita", la llamaba él, y la besaba. Cierta vez que llegó bebido, le abrazó llorando roncamente: —"Háblame, díme algo, hijita". Él sospechaba que la hija podía hablar normalmente cuando quisiera (y ella también lo sabía); pero que una especie de Terror hacia las Alturas, paralizaba su pequeña lengua. "Luisa, Luisa— Misterio, te amo, adiós".

Contempló en seguida el rostro de Clemencia; tenía nueve años y estaba siempre lejos de todos, lejos de algún confuso modo, y nadie sabía por qué; lejos de sí misma y de los demás, huraña, voluntariosa, casi cruel. Esta pequeña hija les atormentaba con su precocidad y su eterna mirada insolente. Había estado a punto de ser estuprada en una huída a los campos vecinos; había escapado al acto, pero conocía ya su misterio. (Sobre el entrecejo del moribundo tembló una sombra de dolor, y la imagen de Clemencia se desvaneció en el humo friolento de la tarde. (Ella tenía en los cabellos algo de ese perfume extremo y definitivo de la extremaunción).

Y ahora, en último término, aparecía ante sus ojos Violeta, la primogénita, con sus diez años llenos de pureza. Le extrañó mucho encontrarla al último, siendo como era la primera hija. En aquel instante tuvo la vaga revelación de haber marchado toda su vida frente a un gran espejo que retrocedía al mismo ritmo de la marcha del Cuerpo—Sánchez, el que avanzaba repechando incesantemente su propia imagen, en tanto que ésta venía desde un fondo siempre nuevo hacia él, y él mismo en carne y hueso, iba hacia ella, que llegaba sin fin, retrocediendo, recurrente.

No pudo explicarse ésto, pero lo sintió claramente como la huída de la hemorragia y la concordante llegada del desvanecimiento. Violeta, diez años de edad, cuarto grado de escuela primaria, llegaba a casa a las once y media de la mañana todos los días, con su cartera de libros y cuadernos; tomaba las ropas de sus hermanitas; cosía lo roto, planchaba, zurcía; les lavaba los rostros, les limpiaba las narices, tomaba la escoba y barría el dormitorio, sacando prolijamente los fofos cúmulos de pelusa que se agrupaban bajo las camas. Al anochecer, sentábase frente a la mesita enana y escribía sus deberes con una atención conmovedora. En seguida y a la misma luz de la vela, tejía en silencio las randas y encajes que vendía después en diversas tiendas de la ciudad, entregando a la madre todo lo que obtenía.

El agonizante vio cómo el cuerpo de su primogénita se iba aminorando progresivamente y regresaba de este modo a la infancia, cuando él la llevaba calzada con breves zapatitos blancos de vaqueta a visitar a la abuela. La contemplaba después durmiendo en su cuna de mimbre, cubierta con un velo color malva en el que se hallaban bordadas pequeñas mariposas de seda azul. (En este momento, recordó que pocos días atrás le había sorprendido llorando sobre las randas que tejía; se aproximó y le preguntó: —"¿Por qué llora m'hija, linda?" Ella calló al instante; no pudo responder en seguida. Después de unos segundos alzó el rostro: —"Papá, a veces siento que todas las cosas del mundo se van a hundir en una de estas noches y yo me voy a quedar sola, llorando, sobre una piedra blanca como la luna".

—"No sea tontita", le había dicho él acariciándola; pero al alejarse, sintióse confuso e intranquilo, porque aquel oscuro sentimiento de la hija, era una visión que le atormentaba a él mismo durante

el sueño, cuando caía enfermo. "Mi alma debe estar muy unida a la de ella...debe haber algún hilo...")

Una noche, once años atrás, estaba acostado al lado de su mujer y oían el silencio de la alcoba demasiado grande para ellos; de pronto, la mujer le tomó una mano, diciéndole: —"Tócale, sientes cómo que se mueve". El extendió la mano sobre el vientre grávido de su compañera y sintió el forcejeo delicioso de la niña—crisálida en la ceñida penumbra del regazo materno. A la noche siguiente, le oyeron llorar; gemía tierna y oscuramente en su prisión uterina, adivinando ya el brillo siniestro y hermoso de las formas del mundo y de los días. "Cuando lloran en el vientre, son felices en la vida", sentenció entonces la mujer. "Sí será feliz", pensó el moribundo, conversando desde su lecho con esa voz que hablaba once años atrás. "¡Violeta—Feliz, te amo, adiós!"

Después de todas las niñas, e inmediatamente detrás de la primogénita, como una hija última y solitaria, vió asomar el rostro de su mujer. Desde este "lado", la encontró primeramente en toda la sazón de su gravidez, que poco a poco, fue desvaneciéndose como una nube, hasta que la contempló delgada y tímida como el primer día, cuando aquella mañana, bajo el sol de un domingo de Pentecostés, pasaba a misa, envuelta en una mantilla negra con los ojos bajos. Usaba entonces unos vestidos largos y oscuros con el cuello muy alto, guarnecido de encajes que ella misma tejía; y se distinguía por su cabellera larga y lustrosa que se recogía en un gracioso rodete sobre la coronilla; esto, le hacía aparecer más alta; esto, y la actitud de noble dignidad que guardaba al andar. Después del primer mes de casada, su hermoso rostro fue perdiendo el brillo y el antiguo perfil de modestia y distinción, fue a acurrucarse en una figura sumisa, dolorida y opaca. Fue descuidando poco a

poco el estado de sus vestidos y el arreglo de su persona hasta olvidar el peinarse cotidianamente como había sido su costumbre de soltera. Ese cabello, seco, apagado y roto a trechos, despertaba en él una punzante ternura mezclada con una sombra de melancolía. "¡Lolita—Despeinada, te amo, adiós!"

Ahora, él tenía once años menos y retornaba a su juventud, sintiendo alrededor del alma, la levedad de *aquel tiempo dulcemente girando los trompos franjeados de rojo y azul cuando alzaban los brazos dulces muchachas colegialas uniformadas.*

Trabajaba entonces como copiador de actas—chupatintas—y, a veces, a la madrugada —aún no tocaban las campanas— apartaba las frazadas y buscaba a tientas la bacinilla de hierro enlozado, y poniéndose de rodillas en el lecho, orinaba soñoliento aún, cabeceando peligrosamente, pero sin derramar el líquido amarillo—humeante fuera del receptáculo.

Cuando descendía al comedor de la pensión, la fragancia del café le salía al encuentro en el primer rellano *con los ojos oscuros y los senos panes blancos calientes cantaban echándose hacia delante amasadoras sobre la pasta dorada redondeándose los niños ocultos por los maridos cuando regresaban borrachos y escondían el dinero sobrante en los zapatos Sinvergüenzas todo el tiempo y botarate sal de mi casa.*

El, había sido siempre el joven honesto, el muchacho en el que fían los mayores, mascullando la palabra "modelo" con admiración casi infantil, pero con viejo orgullo. Frente a la pensión había una panadería; él contemplaba a las panaderas, entregadas a su tarea, con los brazos desnudos sobre la masa dorada. Una de ellas —tenía él veinte años entonces— *de noche te espero aproximándose aún más y unidos sintió subirle las entrañas cuando quiso decirle*

espera espera un poco los ojos de la muchacha caídos ya no no todavía un poquito más de nuevo esta misma noche no podré amasar pero sus manos en la oscuridad del zaguán como si viera mis botones siempre se ponen así caídas para el amor. No no pueden venir basta ya y entonces nunca y abandonada ni tendré cara para regresar.

A cada instante perdía su vida en la levedad del pretérito, reconquistándose en creciente disminución hasta sentirse angélico de ingravidez y de inocencia. Había nacido de un encuentro violento y ciego, en un miserable ataque de furor carnal perpetrado sobre su madre, una noche de Agosto en el campo, mientras los fuegos fatuos de la pradera danzaban en torno al estupro. No conoció a su madre, muerta en el momento del alumbramiento, pero ahora la sentía encerrándole en su entraña de sombra encarnada y húmeda a cuyo fondo él se sabía atado por un fino cordón de seda, a través del cual experimentaba las alegrías y las tribulaciones de la desconocida carcelera. Pero, en este momento, la carcelera retrocedía gimiendo, para darle acceso a un mundo invisible. Retornaba, ¡al fin! Un ámbito extraordinario le recibió como un nuevo vientre y le acunó adormeciéndole, hasta el futuro nacimiento.

El Cura de San Cristóbal, bajo el paraguas chorreante, ascendía ahora por el centro de la pedregosa calle. La lluvia había cesado, pero una llovizna rala, se pulverizaba aún en el aire. . . "Recuerdo el día que les casé —dijo, volviéndose al sacristán— tenía ella un pelo negro muy lindo, muy brillante, y se peinaba con una gracia que nunca he vuelto a ver en ninguna otra..."

EL ELEFANTE

Llegar a Inspector de una Comisaría Municipal de Mercados, es cosa ardua para un hombre que no tiene valimientos en las cumbres edilicias. A veces, —y esto es raro— se asciende por el puro merecimiento.

Sin gozar de privanza alguna en las alturas administrativas, él había llegado. Pero, sentíase cansado. Recibió el anuncio con una sonrisa chirle, fatigada. Su corazón no tomó parte en la fría satisfacción de su mente. Con ésta, pensó: "Ahora, pagaremos puntualmente el alquiler; compraremos pan "hasta" para el almuerzo; la chica no saldrá ya con las medias zurcidas; y ella, pobre, tendrá para un "estilo sastre". Pero, su corazón, ¡como si nada!

Al siguiente día del ascenso, los subalternos le ofrecieron un agasajo suburbano en el que nadie devoró ni siquiera una porción de *Viernes Santo*, y en el que todos bebieron como en una competencia destinada a ahogar para siempre toda la miseria del Mundo. También él se emborrachó hasta llegar al zigzaguo callejero, a pesar de su proverbial templanza y de su íntimo asco por el alcohol y la embriaguez. (¡Pero es que había esperado veinte años para ascender!)

Cien veces le habían birlado el legítimo enaltecimiento con jovencitos petimetres incapaces de sumi-

llar un oficio con vejetes que se pasaban todo el día cabeceando sobre el escritorio.

Ahora, empezaba para él una nueva manera de emitir la voz.

Desde el día siguiente, su personal sentido de la autoridad y del merecimiento, entiesóle notoriamente el cuello. Debía inspeccionar el estado higiénico de los mercados; sobre sus hombros gravitaba —abrupta, inmensa roca— una responsabilidad tremenda: la salud de sus conciudadanos.

Por temperamento era orgulloso, incorruptible, insobornable, propenso a cierta cómica vanagloria. La Inspectoría, llegaba a consagrar fulminantemente estas gallardas cualidades. Barrería con todas las deshonestidades: todo lo sucio, lo sospechoso, lo magullado, lo maloliente, lo pútrido, lo corrupto, lo dañino, lo infecto, lo pernicioso, lo insalubre, lo anti-higiénico, desaparecería de los mercados urbanos bajo el imperio de una sola palabra suya. Y, él, personalmente, jamás aceptaría ni la más leve insinuación de soborno.

Ardiente, elocuentemente, pensó para sí: "¡Jamás aceptaré ni una sola hoja de lechuga!"

A continuación, ante sus ojos, brilló, relampagueó su nombre: Antonio Andrade y Alvear. Y, en seguida, en lo más recóndito de su alma contempló grabadas sus iniciales: "A. A. y A." Las tres "aes" tenían para él un místico y enterizo sentido de conjuro y de escudo. Eran el abracadabra de su hombría y de su orgullo. Y ahora, a sus cabalísticas iniciales venía a sumarse la heráldica divisa: "Ni una sola hoja de lechuga".

Sin embargo, todos estos aspavientos nacían de una suerte de viejo, de rancio orgullo mental heredado de memoria; su corazón permanecía frío de rutina y de un infinito cansancio oficinesco.

Eran las nueve de la mañana cuando entró en el Mercado Sur, acompañado de uno de sus ayudantes. El otro, se había adelantado unos minutos, y en ese tiempo, todas las vendedoras conocieron la noticia acerca de la posesión del nuevo Inspector.

Este, pasaba ya por las callejas del Mercado, entre los puestos de flores. Las vendedoras le saludaban gárrulas, inclinando respetuosamente sus blancas gorras. Entre las pirámides de frutas, se detuvo varias veces, inclinándose con unción de relojero. Su entrecejo y sus labios, formulaban innumerables conjeturas mudas sobre los tomates, los duraznos, los mangos, las naranjillas. Las mujeres se deshacían en saludos y en frases comedidas. Él, callaba, dando labor únicamente a sus elocuentes músculos faciales.

Al llegar a los puestos de las vendedoras de pescado, extrajo el pañuelo; eso era imposible para él, aunque la mercancía no estaba mala. Pasó rápidamente y se hundió entre las hileras de las expendedoras de frituras y asados de cerdo. Aquí, le rodeaban sus secretas golosinas. El "chuchaque", despertó las entrañas del Inspector, y apremiantes deseos excitaron sus salivares, obligando a su nuez —nerviosa y saltona— a jugar un sube—y—baja incontrolable.

Una vieja mimosa, le detuvo:

—Señor Andrade, ¡qué felices mis ojos que le ven! ¡Le esperábamos desde hace tiempísimos! ¡Bien merecido tiene el cargo. ¡Sírvase un pedacito de... algo!

"Ni una sola hoja de lechuga", pensó fulminantemente; pero la saliva líquida, inquieta, anhelante de salazones y de sustancias picantes, le traicionó. Miró hacia sus ayudantes que, silenciosos, ardían en deseos, y con aire entre despectivo y condescendiente, les dijo:

—Si Uds. gustan, pueden aceptar un bocado a la Señora.

La vieja se apresuró a cortar los mejores pedazos. Los ayudantes, sonrojándose y sonriendo, tomaron los platillos de hornado.

—¡Exquisito!—aseguró Jiménez. Luego, volviéndose al Jefe le dijo: —¡Señor Inspector, pruebe un sólo pedacito, como si debiera emitir su juicio, ¡nada más!

—Humm, Jiménez, —replicó el Inspector; y agregó: —¡Bueno, pero que sea únicamente por deber, ¡para informarme!

Y tomó una tirilla de asado, compuesta de sutilísimos hilos de carne color de oro mate. La masticó rápidamente, echó las manos atrás y terminó escupiéndolo, colérico.

—¡Vamos! —dijo, repentinamente cambiado. —¡Vamos, señores, no hemos venido a comer sino a trabajar; a velar por la salud del pueblo consumidor!

Segundos después, se detuvo temblando de ira ante una vendedora de refrescos:

—¿Qué color tiene su gorra, señora?—gritó.

—Gorra blanca... señor Inspector.

—¡Blanca! —subrayó irónicamente éste. —¡Blanca!, carajo, esa gorra está más negra que su conciencia. ¿Como se llama Ud.?

—Rosa Alvarado, —informó la mujer, toda confusa.

—Jiménez, apunte el nombre de ésta... Y si mañana no le encuentro con una gorra más blanca que la nieve, le meto al calabozo, le quito el puesto y le aplico el máximun de la multa. ¿Me oyó?

—Sí, señor Inspector —gimió la mujer, haciendo girar entre sus manos entorpecidas la gorra que se había quitado.

—Y, ahora Jiménez y Ud. Arévalo, sigan inspeccionando rigurosamente. Volveré a las once: tengo un asunto muy urgente.

Se alejó escupiendo repetidamente a la derecha y a la izquierda y haciendo chasquear la lengua como un látigo.

—Con este Inspector no se juega —advirtió Arévalo, dirigiéndose a la doble hilera de boquiabiertas mujeres.

Durante el trayecto hasta su casa (asunto muy urgente), Antonio Andrade y Arévalo, soltó su lengua como un perro de presa dentro de su cavidad bucal. Furiosa, la lengua, exploró todos los resquicios, esquirlas, raigones, huecos, calzas y formaciones sarrosas de la vieja dentadura. Y de pronto, como una plaza bajo sol furioso, toda su boca comenzó a arder, a bullir, a ensancharse inflamada.

Subió la escalera saltando los peldaños de dos en tres. Y lanzó la puerta. Los cristales temblaron, al fondo. Su ánimo, sus ojos irritados, tenían, abrigaban la secreta intención de descubrir algo anómalo, algo punible en el hogar. Su hija, la coja, le salió al encuentro: venía saltando como una extraña rana desde la cocina.

—Papaíto, mamá compró unos vasos lindos, pero lindos, te digo, papaíto...

No le prestó atención a la chica y pasó directamente a la cocina.

—Matilde, ¿en dónde están esos tales vasos...?

La mujer le miró asombrada. Mentalmente eligió la voz más suave para responder.

—Son esos, hijito —contestó.

—Ajá, con que nuevas adquisiciones, ¿no? ¡Carajo! Y yo, el burro de carga de todo; el que paga todo; ¡el que todo lo soporta!

—Pero, Antuco, es que no tenemos en qué tomar... en qué pasar un bocado... un sorbo de agua...

—¡Yo, no sé nada! Si esta misma tarde no devuelves los tales vasos, mañana amanecerán hechos trizas...

—Pero, Antuco, qué te pasa; nunca te he visto tan sulfúrico y sin motivo...

—¿Sin motivo? ¡Ajá! Molestias y cargas en todas partes: en mi propia casa, en la oficina, en los mercados y hasta en mis anhelos, en mis... Y si no, ahí está esa hija, esta coja inútil que no puede presentarse ante nadie y la otra, que renguea en la calle de una manera que parece que se hubiera comido un péndulo...

—Pero, Antuco, Dios ha querido...

—Dios no quiere mamarrachos sino personas. Y vos tienes la culpa de todo. En tu familia hay tres hermanos cojos; en la mía, gracias a Dios, todos han nacido sanos. Yo, mismo, veme, soy el hombre más sano del mundo. Un hermano mío fue famoso andarín y dicen que llegó a Tierra Santa. Y yo mismo, te repito, de muchacho fui un gran jugador de fútbol; y ya hombrecito, fui un gran pie de baile, quitado de las chicas, carajo.

La mujer, se aproximó a la ventana, apoyó los codos en el alféizar y sin decir una palabra más, comenzó a sollozar bajito, sorbiendo acompasadamente por las narices. La pequeña coja, salió al cuarto donde estaban las camas, se tendió en la suya y, por su parte, también empezó a moquear, imitando el tono de la madre.

Entre tanto, Antonio Andrade y Argudó, se paseaba de la cocina, al cuarto de recibo y de éste al dormitorio.

—¡Carajo, pensar que pude llegar alto y muy alto! Pero, cojos por aquí, cojudos por acá, me obstacu-

lizaron el camino. ¡Y ahora ascendido a los tiempos, cuando no valgo ya ni para bitoque...! ¡Perdona mañana, este es mi contento, esos vasos amanecerán hechos trizas!

Su lengua no cesaba en tanto de girar ansiosa, rabiosa, revolcándose en sí misma y buscando los dientes, asaeteándoles, azuzándoles a arder y a irritarse. A él le parecía que su dentadura le había crecido tanto, que bien podía considerarse como un verdadero balcón, pero en llamas. Y, de pronto, se detuvo en un ángulo del dormitorio frente a la pared. Había visto un pequeño alfiler prendido en un acerico en forma de corazón.

—Vaya, por fin algo útil en esta... ¡casa!

Arrancó el espejo en el que se miraba la hija mayor y se aproximó a la ventana. (La pequeña coja acurrucada en la cama, dejó de lloriquear: le contemplaba). Antonio Andrade y Argudo, sosteniendo el espejo con la izquierda, se escarbaba con el alfiler entre los dos primeros molares superiores del lado derecho. En cierto momento, expiro un "Ah" de alivio con la boca dirigida hacia el tumbado. Y se aproximó más aún a la ventana. Levantó el alfiler entre el pulgar y el índice: en la punta del pequeño adminículo, veíase una hilacha de carne. La quedó admirando un instante, asombrado de la pequeñez. Y, con voz de repentino conquistador, exclamó:

—¡Salió el ELEFANTE!

Limpió el alfiler y lo devolvió al acerico. Pero, en ese mismo instante reparó en la pequeña coja. Esta, le miraba en silencio, parpadeando regularmente. Sus ojos estaban serenos, puros.

Antonio Andrade y Argudo, se aproximó cauteloso, y se inclinó sobre la cama de la pequeña.

—M'hija linda, ¡no sabes cuánto te quiero! —le susurró; luego, encorvándose cuanto pudo, la besó delicadamente en la mejilla húmeda aún. Y salió sin hacer ruido.

LEPRA

Esteban

Sin tener con qué llenar el tiempo, cursó abogacía y se doctoró como todos sus compañeros; pero, a diferencia de éstos, mostróse reacio a ejercer la profesión. Detestaba los Códigos y el pululante mundo de los leguleyos y los chupatintas.

Entre los hornos de su tejería, rodeado de grandes eucaliptos sonoros, mirando año tras año, crecer y tostarse al sol los maizales, sentíase en su ambiente natural.

No había conocido a sus padres; no tenía hermanos ni parientes. Acaso, si un amigo.

Le placía el retraimiento de los largos senderos y, constantemente dejábase llevar por la llanura hasta el repecho de las colinas. Retornaba al atardecer, cuando los ladrilleros habían terminado ya su jornada, y al borde del arroyo, se lavaban las anchas pantorrillas enlodadas con aquella dulce agua que, a esa hora, se contagiaba de la tristeza de la hierba.

Pero su mayor placer consistía en las numerosas faenas de la tejería y en la elaboración del ladrillo pintón. Asistía entusiasmado a las tareas del moldeamiento; ayudaba a los peones en los trajines del traslado y la desecación, y no abandonaba un instante las inmediaciones de los hornos cuando la cochura transformaba los bloques oscuros y húmedos en sólidas piezas de oro anaranjado.

Así, hasta los cuarenta y siete años de edad, en que comprendió súbitamente la gravedad del aislamiento en el que se había amurallado. Estaba solo bajo los crepúsculos de la llanura, entre las áureas pilas de ladrillos, bajo el follaje metálico de los eucaliptos y al borde de la tostada hojarasca de los maizales.

Por aquel mismo tiempo, la enfermedad le dió la helada confirmación de su soledad de hombre. De hombre que se abstuvo de buscar un corazón gemelo y rechazó un día a los que pugnaron por llevar ante él, sus rostros, sus afanes, sus almas.

Y ahora, la oscura, pero inteligente masa de los seres que vagamente le habían circundado, tomaba su desquite. Nadie quería oír sus quejidos nocturnos, cuando la náusea y los restantes malestares de la anemia, le mantenían insomne y febril. El amanecer llegaba a su ventana de solitario y le encontraba envuelto aún en opaca somnolencia. Y el aire de la mañana, le sorprendía con un tremendo gusto de podredumbre en la boca.

De este modo, durante el día se convirtió en una especie de durmiente al que un sueño entrecortado substraía al curso de las horas, en tanto que las cosas envejecían y se deterioraban inconteniblemente en torno.— Y, por la noche, era una sombra insomne que desconocía sus bordes y se revolcaba en sí misma, buscando una salida hacia la aurora.

Cierta mañana, después de meses de esta existencia languidescente, se operó en él, el saludable despertamiento. Contempló, entonces, un mundo desconocido. Una sustancia ruínosa chorreaba de todos los objetos, como una alucinante flecadura.

Sin embargo, los peones, la vieja sirvienta y el muchacho que bañaba a los caballos en el río, no se habían apercebido de estas transformaciones. Era él

sólo, el alucinado. Odió repentinamente la sana madurez de las cosas que había amado y cultivado hasta hace poco. Pero no se atrevió a despedir a aquellas serviciales sombras que ejecutaban las faenas del campo, de la tejería y de la casa, por terror a quedar solo con el mohoso fantasma de su caducidad.

Sin embargo, aún no se le había revelado *el fantasma de plata podrida*, aflorándole a través de la piel como la transpiración endurecida de un animal que muere interminablemente. Esto, ocurrió poco después, cuando creyó sentir la presión de una venda en el antebrazo, y levantándose la manga, constató que se hallaba cubierto por una erupción de manchas en forma de lentejas. La extraña fungosidad le apareció en las articulaciones, en el cuello, y por fin, supo que le brotaba en el rostro y le oscurecía como al de los malditos, en cuya epidermis engrosaba sin cesar, la máscara de la bestia que encarnan. (Porque la piel proviene de muy lejos: viene del alma).

Ahora, todo el interés de su ánimo, retiróse del mundo de antaño y se encapotó bajo su piel que parecía florecer —lentísima— como una gran piedra cubierta de germinaciones. Pasaba las horas arrellanado en una vieja silla de espaldar de cuero, en el fondo del corredor abierto; mirando, sin ver, la doble mancha de los hornos, semejante a la de dos altos cruces encallados en medio del mar de los maizales.

Entonces, ya los peones se volvían a contemplarlo, y en voz baja, se decían que el "doctor" habíase entregado a la bebida que roba el gusto por la existencia, por la actividad, y que provoca un perenne bostezo saburroso.

Una noche, mientras su cuerpo parecía descamarse como un enorme pez agónico, se resolvió. Y a la mañana siguiente pidió al "cholo", que ensillara el

caballo moro en el que acostumbraba a dirigirse a la ciudad. Oscuramente sabía lo que le esperaba; intuía el nombre y la irrevocabilidad de su morbo; pero quería escuchar el diagnóstico que le daría la verdad como un espantoso albergue.

Cuando se aproximó al caballo, el bruto retrocedió. La piel de su cuello, tembló recorrida por un largo escalofrío y sus grandes ojos color violeta, brillaron aterrados. El, comprendió. El animal se anticipaba al médico, había descubierto la podredumbre del amo y no consiguió dominar su primera impresión. Luego, sacudió la cabeza, como si dijera "qué débil he sido", y se dejó dominar por el hombre.

El médico arrugó el entrecejo, se cambió de lentes y tomó un grueso volumen de su biblioteca. Leyó detenidamente durante un cuarto de hora, volvió a cambiar de espejuelos y se acercó al enfermo.

—Permítame hacerle tres pruebas —dijo.

Le palpó las cejas; le exploró la sensibilidad en aquellas zonas de la piel cubiertas por las manchas y, con una aguja, le pinchó el dedo meñique.

—¿Siente? —interrogó.

—No, doctor, ¡nada!

El dedo pertenecía a un hombre muerto, y sin embargo se movía.

—No quisiera tener que decirle el nombre de su mal; pero...

—Dígaló, doctor, estoy dispuesto a...

—LEPRA, —aseguró el médico y empalideció profundamente. Una nube de ternura veló sus ojos.

—No se descorazone, —agregó con la voz súbitamente emocionada. —Ahora, hay esperanza; la lepra es curable ya. Se ha descubierto felizmente el específico. Sólo que tiene que someterse a un trata-

miento especial. Ahora que, en nuestro medio... Si pudiera Ud. costearse un viaje y los gastos...

—Tengo dinero —dijo él.

—Nuestros leprocomios, son cárceles para los enfermos. No cumplen su... Pero en el exterior, los pacientes son tratados científicamente. Allá en el Pacífico, en una isla, existe un célebre leprosorio...

—¡Iré a donde sea!

—Bien; hágalo pronto, pues este mal no se detiene. Yo le daré las direcciones y las instrucciones necesarias.

Guardó cuidadosamente el pliego de indicaciones y salió.

Una insensibilidad pétrea le endurecía el cuerpo y le ensordecía la mente. Se recobró solamente cuando el viejo caballo moro se detuvo frente a la puerta cerrada de la finca, y volvió repetidas veces el cuello, haciendo entrechocar las bridas guarnecidas de plata.

Al desmontar frente a la galería descubierta, sobre el antiguo pretil que había mandado construir su padre, sintió que el piso se ponía blando como la goma y que todo el edificio tambaleaba. Subió y se acostó. Era cerca del mediodía.

Quando se despertó, había ya oscurecido. Los peones se habían retirado de sus faenas. En las colinas parpadeaban pequeñas luces indias. Desde la galería envuelta en sombras, contempló el campo oscuro, salpicado de fantasmas aún más oscuros, bajo el neutro cielo que empezaba a tachonarse en silencio.

Y, de pronto, sintió la inutilidad de toda tentativa de curación. Una cólera sorda contra el Mundo le subió por la garganta, llegando casi a concretarse en

un horrible juramento. Se dijo que sería el espanto de sus semejantes, a los cuales amedrentaría lleno de amarga complacencia. ¡Ojalá llegaran a informarse pronto y a huírle, temblando! ¡Cerraría las ventanas; las maderas iríanse pudriendo envueltas en negras germinaciones; la hierba salvaje empezaría a trepar por los muros; el techo se tomaría fofa por la podre y ¡se hundiría! El siempre embozado en su poncho de Castilla, saldría por las noches a merodear los campos y aterrorizar a los perros vagabundos. Este, iba a ser su gran desquite. La gloria de su cuerpo podrido.

Pero, al otro día, su actitud ya era diferente. Le postraba un profundo abatimiento, y a veces, una ola de ternura le envolvía e iba a desatarse en una lagrima a orillas de sus ojos. Al anochecer, echó cuentas sobre todos sus bienes, y se dijo que podía pagar los viajes necesarios para su curación. Vendería todo y partiría lo más pronto. Entonces, un cálido sentimiento de esperanza le dilató el pecho y alzó los brazos, como transportándolos a los de una cruz invisible.

Amaneció con sol extrañamente remoto y pálido, entre negligentes nubes primaverales. Al salir de su dormitorio, pensó que habían pasado ya cuarenta y ocho horas desde el terrible diagnóstico. En este momento, toda la ciudad sabría que el dueño de la finca de las tejerías estaba leproso. Su enfermedad afectaría mortalmente el negocio y circundaría con un halo de horror sus prestigiosas propiedades. Recordó, arrepentido, su maligno pensamiento de la víspera: "Ojalá llegaran a informarse pronto y me huyeran, temblando".

Poseído por este oscuro sentimiento de contrición, penetró en el comedor. La mesa —como nunca— estaba desnuda. Todos los días, hasta la víspera, encontraba el servicio del desayuno sobre el mantel. Ahora, faltaban ambos. Unas moscas so-

ñolientas, revolaban en el aire blando de la sala abandonada.

Pasó a la cocina. El corazón empezó a golpearle lleno de culpa, aterrándose por momentos de su mismo rumor. La cocina —ancha como un lecho nupcial— estaba fría y oscura. ¡Nadie! En un ángulo se amontonaban los cacharros sucios de la víspera. Y nadie. Casi corriendo, se dirigió al cuarto de la vieja cocinera. Estaba abierto. Dentro, veíase un catre desnudo, con las tablas retorcidas. Nada más. Volvió la mirada hacia los hornos, hacia el bosque y los galpones. ¡Nadie! ¡También los ladrilleros sabían! Todo el mundo sabía que él era un leproso. Se acordó del cholo Juan Manuel; tenía una pequeña habitación de adobes, allá, tras de los hornos. Bajó la escalera y empezó a correr hacia aquel sitio. Pero cuando ya llegaba, vio que a su derecha, por entre los surcos de las hortalizas, iba el cholo, con un hatillo de ropa bajo el brazo. Y corría.

—¡Juan Manuel —gritó desesperado— Juan Manuel, házme un favor!

Y como el muchacho no se detenía, corrió tras él. El chico llegó a la tapia, lanzó hacia el otro lado el hatillo y empezó a arañar entre las juntas de los adobes. Al fin coronó su escalamiento, y temblando, se recortó contra el cielo. Entonces, se volvió hacia el amo.

—¡Juan Manuel —le dijo éste— Juan Manuel, ¡házme un gran favor! Oyeme, baja.

—¡No, patrón, no! —gritó el chico—. ¡Ud. está llazhaco!

Titubeó una vez más; entreabrió los brazos midiendo la altura, y saltó. El hombre percibió claramente el golpe de la caída y a continuación, el rumor decreciente y misterioso de la carrera del cholo por el prado.

Ahora, volvía. Y sus pasos resonaban extrañamente dentro de su cuerpo: denunciaban la Nada. Regresaba como si hubiera visto el borde de ese abismo en el que terminan todos los esfuerzos de los hombres.

Contemplaba las hileras de hortalizas: como él, estaban destinadas a pudrirse en el inexorable encierro.

Dirigióse al portón y echó los cerrojos. Aseguraba su tenebroso dominio. Subió a la despensa; tenía víveres para mucho tiempo. Cortó un pedazo de queso y lo devoró furiosamente. (Desde hace algún tiempo, había olvidado sus antiguos modales y prefería servirse todo con las manos. Algo, en su interior, relacionaba estos profundos gestos animales con la ancestral podredumbre que hoy afloraba a su piel).

Al anochecer, prefirió no encender ninguna luz. Sin saberlo, ansiaba identificarse con la Noche primitiva.

A eso de las nueve, salió a la carretera, embozado en el poncho. Recorrió durante media hora las inmediaciones de la finca y aún se atrevió a aproximarse al puente. Deseaba vivamente asustar a alguien, verlo huir despavorido; pero no se cruzó con nadie. Decepcionado, vacío, retornó a la finca.

Antes de las nueve de la mañana, escuchó unos golpes en el portón. Eran golpes agudos, febriles. Debía ser un niño, pues claramente se adivinaba que se valía de una piedra. Bajó. Un poco antes de extender sus manos a los cerrojos, oyó un suspiro ahilado de ternura, a través de las gruesas maderas. ¿Quién podía ser?

Abrió. Frente a él estaba una señora, pequeña, magra, insignificante. Ante todo, venía un sombrero;

un sombrero de plato, de antiquísimo terciopelo negro que hoy pintaba gris—rata; estaba adornado de pequeñas flores artificiales, ajadas, polvorientas, cáscaras, mejor. Luego, venía un rostro: sobre la frente, inmediatamente debajo del increíble sombrero, ondulaban unas crenchas incoloras, delgadas como el papel y pegadas a la epidermis con agua de goma. No había cejas; pero podía teorizarse sobre dos hilos muy tenues de vello sin color. En seguida, encontrábase un par de ojos saltones, nerviosos, iluminados por una gota pura, de tristeza y de hambre. (¡Amor!) Entre éstos, dulcemente inclinada hacia la boca, pacía, apacentábase la nariz, pequeñita y curva como pico de perico, formada por dos hojillas de cartílago casi transparente, pero con la punta rojísima y húmeda de humorismo. Bajo esta punta gentil, hallábase la boca, redonda e inquieta como una chinche y tan roja, que parecía una gota de sangre recién caída de la roja punta de la nariz.

Cubríase la señora con un viejo abrigo de lana, negro, que seguramente hacía muchos años, dejó de pertenecer a una persona gruesa. Sus medias eran como de viento y sólo podía saberse de su existencia, por los innumerables zurcidos que las anudaban a la mirada del observador. Por fin, la señora hallábase como detenida dolorosamente, sobre unos destrozados zapatos de hombre, a los que había frotado hacía poco con algo semejante a la saliva.

—Señora... —dijo él, inclinándose.

—Primo, primo mío, ¿no te acuerdas ya de mí? —clamó ella y enrojeció súbitamente. —¡Soy Alejandrina, hija de Isidoro... !

—Ah, sí, sí prima: perdón. Pero, pasa... ¿quieres pasar?—preguntó él, dudando íntimamente de que una persona tan frágil pudiera arriesgarse.

Ella, denotó visible complacencia y pasó casi rozando el poncho del primo; detúvose en el sendero y volvió la cabeza. El, sin cerrar el portón —para darla a entender que podía escapar aun cuando quisiera— vino hacia ella.

—Es un honor para mí... —empezó.

—No, primo —cortó ella— he venido porque he llegado a saber que Dios te ha mandado esta prueba... esta enfermedad. Supe ayer que todos te habían abandonado (miró hacia el interior) y decidí inmediatamente venir a servirte. Yo sé lo que es un hombre solo.

Bajó el rostro. Extrajo a prisa un pañuelito de gasa amarilla y se lo llevó a la nariz que se le había humedecido. Por un instante, él la contempló en aquel acto, y la piedad, la gratitud y el escepticismo, giraron vertiginosamente en su corazón. (¿Venía ella por amor? ¿Era desinteresada su voluntad de servicio? ¿La había traído, acaso, el hambre y la necesidad de recompensa?)

Se pasó la gruesa mano por la frente, borrando aquellas interrogaciones y sintió que triunfaba en él una infinita comprensión humana. ¿Qué importaba que hubiera venido por ésto, o por aquello? Había llegado; estaba allí, sobre su pañuelito de gasa amarilla; había sentido la necesidad de venir, la necesidad oscura, misteriosa; tal vez la necesidad inalienable de seguir viviendo como una pequeña flor parásita sobre el costado del viejo árbol que se pondría de pie. Al fin, también ésa era una auténtica necesidad humana. ¡Y, por otra parte, qué desesperada no debía de ser su miseria para que le hubiera obligado a dar ese paso tremendo con el que desafiaba a la gran contaminación, y a la vez, ¡derrotaba a su natural terror de mujer! "Seguramente —pensó— su miseria debe ser igual, si no más insoportable que mi lepra".

—Gracias, prima, —dijo él, con la voz llena de oscuros temblores. —Gracias; sólo que me temo mucho que yo... que este ambiente podamos incomodarte, causarte repugnancia, temor.

Ella, sonrió angelicalmente, negando con breves movimientos de cabeza aquellas suposiciones. Luego, sin transición, interrogó:

—¿En dónde está la cocina? ¿Es ya hora de que te prepare algo. ¿Qué deséas almorzar, primo?

Y, sin esperar contestación, volvióse hacia el interior y empezó a avanzar por el sendero. El, cerró el portón y la siguió, experimentando una emoción ligeramente parecida a la alegría y a la gratitud.

Desde aquel día, dióse a deambular melancólicamente por los huertos, a lo largo de los linderos de los maizales, y en derredor de los hornos hoy fríos. Estos paseos constituían una especie de viaje hacia el pretérito, y enfermaban misteriosamente el campo y los jardines.

(Algún tiempo después, se llegó a saber que todas las bellas especies de rosas que cultivaba en el jardín central, habían muerto cubiertas de oscuras manchas moradas).

A la hora de las comidas, la prima le llamaba con chillidos o palmoteos, según la distancia a la que se encontrara el enfermo. Venía él y medio avergonzado, iba recibiendo de manos de la prima, los viejos y elocuentes guisos familiares. Y, otra vez, a deambular, planeando cada minuto con mayor precisión, la venta de sus bienes y su viaje. Hasta que al séptimo día de estos paseos y de la llegada de la prima, advino lo esperado.

Era un hombrecillo gordo, de manos carnosas y cuadradas y de sombrero hongo. Discutió largamente

con el enfermo, y al atardecer regresó con cuatro personajes más. Fue entonces, cuando se redactaron las escrituras que, comenzadas a la claridad natural de la tarde, fueron terminadas y suscritas a la luz de un velón.

Pocos días después se despedía de la prima. Ella anticipada ya, vino a la galería con aquel sombrero de plato cubierto de viejas flores artificiales y ese abrigo encantado por el tiempo.

—¡Primo, te vas! —exclamó desconcertada.

Y el temblor lacrimoso del desencanto traicionó su garganta. Él, vió los ojos de la mujer: le pedían, le imploraban algo. Sí, era la necesidad, la tremenda necesidad de inmortalizar el sustento, lo que centelleaba en esas pupilas.

—Perdóname, no debo abrazarte. Recuérdame. Adiós. Y le extendió un sobre lleno de gruesos billetes de banco.

—Adiós, primo, —exclamó ella y su boca redonda dejó escapar un largo suspiro de alivio. Estaba liberada, y además, tenía en sus manos el arma infalible contra las necesidades.

—Volverás curado; tengo este presentimiento —dijo— Entonces, nos abrazaremos de alegría...

—Sí; tengo fe. Adiós, prima.

Ella, desapareció sin ruido; no creía aún en la realidad de la escena. Apretaba entre sus manos el fabuloso sobre y temía que al pisar duro, el encanto pudiera reducirse en polvo.

Él, desapareció esa misma noche. Y los vecinos de la pequeña ciudad, le fueron olvidando poco a poco.

Cinco años después, en las primeras horas de la noche, un hombre descendía de un carro de pasajeros frente a la Plaza del Norte, en la pequeña ciudad. De su diestra abúlica pendía un maletín de viaje como única impedimenta. Y sin embargo, ese hombre venía de muy lejos, de un mundo casi inverosímil.

En los primeros instantes, no supo a dónde dirigirse y contempló sin mayor interés los edificios del otro lado de la plaza, envueltos en la semioscuridad y con algunas ventanas iluminadas. Después, ganó la esquina y se detuvo otra vez. Se palpó el bolsillo interior de la americana: allí guardaba todo su dinero; una suma que sólo podía permitirle subsistir durante quince días, modestamente. Entonces, pensó en un hospedaje nocturno. Recordó que en las inmediaciones de aquella plebeya y vasta plaza, existían unas posadas miserables, adecuadas para él; pero, en seguida, la imagen de su prima, vino a ocupar su mente y resolvió buscarla. Recordó las palabras de la mujer, proferidas cinco años atrás en la tarde de la despedida: "Volverás curado; lo presiento. Entonces, nos abrazaremos de alegría".

Anduvo a lo largo de diversas calles, interrogando a los transeúntes nocturnos. Finalmente cuando retornaba en busca del hospedaje, le informaron que la prima poseía una tienda de abastos, y le suministraron la dirección.

Llegó. El negocio estaba abierto. Ante el fuego tranquilo y blanco de la puerta, se detuvo, vacilante. Una señora regordeta y bajita, se puso de pie detrás de los grandes frascos de cristal, a un costado de una alta nevera resplandeciente. El hombre avanzó unos pasos y tornó a detenerse. Ella, salió de tras el mostrador, llevándose una mano al pecho que empollaba entre encajes.

—¡Prima, —dijo él— he venido, ¡al fin! ¡Estoy curado! Y suspiró, esperando el abrazo de bienveni-

da, ofrecido cinco años allá. Ella, le miró un instante a los ojos y los surcos grisáceos de las mejillas, y comprendió que el hombre hablaba la verdad con respecto a su salud; pero al mismo tiempo advirtió la terrible miseria económica del visitante. ("Se ha gastado todo el dinero en la curación" —pensó). El, por su parte, adivinó enseguida, que la prima temía a la miseria más que a la lepra.

—¿Y, qué podrás hacer ahora? —exclamó ella, con aire de fingida piedad; y dejó traslucir un vivo afán de desembarazarse de la presencia del advenedizo.

—No sé. Siempre olvidé a los demás.

—Yo, por mi parte, querido primo, quisiera ofrecerte siquiera hospedaje... algo; pero tú comprendes, te suplico que comprendas: la clientela se alejaría inmediatamente al verte aquí... ¡Somos tan ignorantes y tan malos...!

(Esta última frase recitaba por su propia alma: así lo comprendió él, pero tuvo el valor suficiente para sonreír con piedad).

—Sí, prima; puedo perjudicarte. Adiós. —contestó, con la voz repentinamente opaca. Y salió.

La mujer le siguió hasta la puerta:

—Primo, primo, te suplico que me perdones; todo esto, es más fuerte que mi voluntad. Déjame tu dirección.

—No tengo dirección ya— aseguró él desde la oscuridad de la calle. Y no hizo ruido al alejarse.

("Ha instalado el negocio con el dinero que le ofrecí esa tarde como recompensa a su tremenda desesperación. Se lo merecía; además, lo ha hecho fructificar. No creo tener derecho a su ayuda. Ella, venció sobre su natural terror aquella vez y su valor le ha premiado; no yo. Quería yo, solamente su abrazo de bienvenida. Esta es mi necesidad actual. Ella ne-

cesitó aquel tiempo libertarse de su miseria sirviendo a un leproso; ahora, necesita defender su comodidad. Sería monstruoso si no la comprendiera").

Algunos días ha deambulado deshecho de fatiga, de hambre, de ansiedad. Ha metido su extraño rostro tajado de costurones en las Salas de los Juzgados, en los Despachos municipales, en las casas de los viejos condiscípulos. Y su rostro no se ha sonrojado, porque es una máscara de carroña seca. Pero ha sentido la vergüenza dentro, como el quemante movimiento de un ascua. Rechazado. Negado. Pero, urgido por el hambre, y por la necesidad de tenderse a dormir humanamente, ha persistido. Finalmente, cuando de su vestido no restaba sino un fantasma de agujeros sostenido por el hombre, le han señalado *su sitio*, y le han señalado *su ración* de pan leproso.

Ahora, está allí, sentado en su banquillo de guardián, vigilando "aquello", todo el día. Es un viejo edificio de ladrillo, corroído por las filtraciones pestilentes. El, desde su puesto contempla el sombrío desfile de los ebrios que pasan a los urinarios; las mujeres pobres, hacia las bateas de cemento de la lavandería; las prostitutas hacia los baños oscuros, alfombrados de siniestros mohos; los miserables, hacia las horribles letrinas amarillas. Emanaciones innombrables, borborigmos bestiales, aguas tenebrosas que desembocan en un planeta sumergido.

Pero los Domingos por la tarde, está vacante y hay fiesta pura en su corazón. Atraviesa la ciudad abandonada y baja al río. Coge esa orilla y remonta por ella, a través de los oscuros alisares. Llega a la cueva, penetra en ella, y después de un descanso en la frescura, se quita el saco; despréndese de la camisa; vuelve a ponerse aquel sobre el tronco desnudo y sale la lepra. Allí lava prolijamente la prenda y la pone a secar sobre las rocas que arden en silencio como

los espejos de un palacio en fiesta. Retorna a la cueva y tendido sobre la arena, duerme. Cuando despierta, el sol está ya detrás de los eucaliptos, y es sólo una gran mancha de oro sin calor. La camisa está seca y cruje cuando él la va devolviendo a su tórax. Ahora, ha oscurecido. Él, va saliendo poco a poco de los alisares de la ribera; pasa el caracol del puente y entra en las primeras calles de la ciudad, que continúa desierta. Y está a oscuras. Pero su camisa resplandece como una gran rosa blanca sobre el pecho de un fantasma errante.