

# LOS DESHABITADOS: EL CIRCULO DE LA DESOLACION

POR

RENATO PRADA OROPEZA

*Universidad Veracruzana*

## 0. ENTORNO

La única novela de Marcelo Quiroga Santa Cruz<sup>1</sup> aparece en 1957, publicada por Talleres Gráficos Bolivianos de La Paz, cinco años después del levantamiento popular del 9 de abril de 1952, que en duras jornadas de combate derrotó al ejército oligárquico de entonces; es decir, la novela surge al público lector boliviano en pleno período de conmoción político-social, sin precedentes en la historia del país, aunque ya marcado por el

---

<sup>1</sup> Marcelo Quiroga Santa Cruz nació en Cochabamba (1931). Periodista, cineasta, director del periódico *El Sol* de La Paz, diputado nacional; como ministro de Energía e Hidrocarburos, en el gobierno del general Ovando, realiza la nacionalización de los bienes de la Gulf Oil Company. Líder político, fundador y máximo dirigente del Partido Socialista, muere asesinado en el golpe mafio-militar del general García Meza. Como ésta es una nota —por tanto, marginal— no creo impertinente reproducir el testimonio sobre ese deleznable crimen recogido por Alfonso Gumucio Dragón, en su excelente libro *La máscara del gorila*: «Estaban eufóricos, histéricos, nos golpeaban de frente con el caño de las metralletas y nos empujaban escalones abajo hacia la calle. Disparaban a cada momento, a veces hacia alguno de nosotros, sin el menor motivo. Parecían enloquecidos. / Por delante bajaban ya cerca de diez compañeros. Los más próximos eran el Primer Secretario del Partido Socialista, seguido de Oscar Eid, que estaba inmediatamente delante mío. Cuando llegábamos al primer piso, uno de los fascistas reconoció a Marcelo Quiroga y ordenó a otros que lo separaran de la columna y lo condujeran a una habitación interior. Era obvio que tenían orden de victimarlo sin mayores trámites y querían hacerlo sin testigos. / Marcelo se opuso a que lo separasen de nosotros. Hubo un forcejeo de dos paramilitares para cumplir la orden, pero en eso, uno de ellos le disparó con su metralleta a quemarropa y a un metro de distancia, directo al pecho. Marcelo se desplomó sin lanzar un solo quejido cubriendo con su cuerpo las escaleras. Ante nuestra mirada impotente los asesinos, más enardecidos aún, nos empujaron con los caños de sus metralletas, gritando y disparando mientras continuábamos bajando hacia la calle» (*op. cit.*, p. 23 [México: Editorial Oasis, 1982]).

repliegue de las fuerzas de vanguardia obrera y la consiguiente iniciativa derechizante del partido político que consigue hegemonizar el «populismo» nacional: el M. N. R., cuyo subjefe, Hernán Siles Suazo, era entonces presidente de la República. Momentos determinantes, si los hay, de los treinta futuros años de la historia —cadena, siempre agravante, de frustraciones— de un pueblo: el desvío de los postulados revolucionarios, la traición a las aspiraciones populares de verdaderas conquistas sociales ya se han consumado: la nacionalización estatal sin control obrero de algunos yacimientos mineros, nacionalización no planificada (carencia de hornos de fundición, por ejemplo, para la efectiva explotación económica de las materias primas); una reforma agraria inspirada en la ideología burguesa que atomiza el latifundio en un caótico e improductivo minifundio, que, a su vez, sirve de caldo propicio para la fermentación de la corrupción sindical campesina, soporte del régimen estatal de entonces y de todos los posteriores, incluso los más reaccionarios; carencia absoluta de una planificación para el desarrollo industrial; creación de un frondoso estamento burocrático estatal; falta absoluta de iniciativa para establecer relaciones y convenios comerciales con países fuera de la órbita norteamericana... Son los momentos en que en el ámbito literario circulan con profusión las novelas, de corte indigenista, de Jesús Lara (*Surumi*, 1950; *Yanacuna*, 1952; *Yawuarninchij*, 1959) y de los jóvenes escritores que siguen esta tendencia literaria, como, por ejemplo, Néstor Taboada Terán<sup>2</sup>, contemporáneo de Quiroga Santa Cruz. Debido a este entorno sociopolítico-cultural que reina en los momentos de su aparición, fácilmente se comprende que *Los deshabitados* haya pasado prácticamente inadvertida en el momento de su aparición, aunque cinco años después, en 1962, empieza a despertar mayor curiosidad por el prestigio que le confiere el galardón otorgado por The William Faulkner Foundation como «a notable novel». Por otra parte, la novela marca un extremo de realización original, para el cual el público boliviano en general no estaba habituado, no tenía competencia; para ser precisos: la tematización, la composición diegética, las relaciones actoriales, espaciales y temporales, así como los mecanismos que pone en juego para construir su lenguaje narrativo, poco tienen en común con los relatos más «avanzados» de los grandes maestros bolivianos del relato: Augusto Céspedes (*Sangre de mestizos*) y Oscar Cerruto (*Cerco de penumbras*). Sin lugar a dudas, *Los deshabitados* marca el inicio

<sup>2</sup> Taboada Terán se manifestará como continuador de la línea cultivada por Jesús Lara. Sus expresiones literarias más sólidas se dan a partir de *Indios en rebelión* (1968), pues, en *El signo escalonado* (1975) y en *Manchay Puytu* (1981), se efectúa una notable apertura narrativa y, por tanto, una superación innegable de los estrechos márgenes de la literatura de denuncia.

de una literatura intencionalmente innovadora en el ámbito de las letras bolivianas, viniendo a constituirse paulatinamente en un verdadero hito<sup>3</sup>.

0.1. *El pretexto*. Incluso en las novelas o relatos explícitamente referenciales (testimoniales, históricas...), la primera relación que establece el texto es con el sistema en el cual y por el cual se instaura como tal; esta relación corresponde a la *intención* sistemática del texto mismo (que no debe ser confundida con la intencionalidad psicológica del autor) y, por tanto, prefigura particulares mecanismos y recorridos narrativos (por ejemplo, sintagmáticos: secuencias; paradigmáticos: configuraciones, valores) más o menos relacionados y que ofrecen al lector competente el «asidero» de su primera y elemental interpretación. El lector llega al texto (lo *realiza* sería mejor decir) gracias a esta prefiguración sistemática que tiene del mismo. Un texto literario, repetimos, representa por tanto, en primer lugar, una relación sistemática con otro texto (o serie de textos) literario; se inscribe, pues, en un sistema pre-establecido en cierto modo. Esta inscripción de un texto en un sistema —del texto *como* sistema— permite su inteligibilidad, pues la lectura no es otra cosa que una *interpretación* de un texto a través (por medio de) un pretexto (sistema) necesario y determinante de muchos factores del texto en cuestión. Ningún texto literario surge como un hongo misterioso y sin antecedente sistemático. Incluso los textos revolucionarios, o mejor, vanguardistas, no pueden ser entendidos sin la referencia al sistema que pretenden superar: la anti-novela es una novela que se concibe por su particular oposición narrativa a otra particular manera narrativa que es la rechazada. Toda superación, entonces, es superación hegeliana, pues el contrario está de algún modo presente en su negación. Ahora bien, este modo de ser-social del texto —porque de esto se trata— puede establecer sus parámetros de comunicación muy peculiares que, al parecer, no obedecen a las determinaciones espacio-temporales propias de otras clases de funciones culturales: un texto puede establecer sus vasos comunicantes que le nutren y vitalizan con otros textos de diferentes «ámbitos» socioculturales a los usuales o inmediatos<sup>4</sup>.

Precisamente, *Los deshabitados* responde de una manera directa a los cauces narrativos abiertos y utilizados con maestría por James Joyce y Virginia Woolf, particularmente en sus novelas *Ulises* y *Mrs. Dalloway*. Y esto en varios aspectos que ilustraremos a continuación.

<sup>3</sup> María Virginia Estenssoro (1902-1970) publica en 1937 un novedoso relato de reconstrucción temporal, que todavía espera un estudio justiciero.

<sup>4</sup> Lo que plantea serios problemas —no por ello insolubles— a la investigación de tendencia marxista-leninista que se apoya en la teoría del «reflejo», al menos en su forma mecanicista ingenua.

## 1. LA TEMATIZACIÓN

*Los deshabitados*, como *Ulises* y en gran medida como *Mrs. Dalloway*, centra la expansión discursiva en la tematización de lo cotidiano aparentemente anodino: las secuencias narrativas no organizan acciones «claves», «decisivas» (como ocurre en la novela indigenista; por ejemplo: una violación flagrante de un derecho humano, una «desgracia» personal enfática, etc.), que pueda llamar la atención y sostener el suspenso hasta su solución. El conflicto diegético (nivel de la historia del relato) se recubre de un amplio follaje de eventos que manifiestan la aparente intrascendencia de lo cotidiano (Bloom se levanta de la cama, va al servicio higiénico, se prepara su desayuno, sale por las calles de Dublín; la señora Dalloway prepara una fiesta que dará en su casa, marcha también desapaciblemente por las calles londinenses), hasta que emerge, de manera implícita o connotada, su desarticulación radical, reveladora de una significación profunda (el adulterio de la esposa de Bloom, el suicidio de Septimus en *Mrs. Dalloway*). De igual modo, el discurso narrativo de *Los deshabitados* encadena *eventos*<sup>5</sup> cuya importancia significativa no parece ser otra que la de hilarse unos con otros, sin mayores contratiempos: el padre Justiniano se regodea «con estudiada negligencia» en su sillón a las seis de la tarde. Recibe la visita de Esteban Durcot; ambos tienen un diálogo «en clave» sobre una posible vocación religiosa de este último, su condición de artista (Durtot es un «escritor» que todavía no ha escrito nada, salvo una frase de una futura novela, como aquel célebre personaje de *La peste*),

---

<sup>5</sup> La distinción entre acciones y eventos ha sido esclarecida por Greimas de la siguiente manera: «La acción puede ser definida como una organización sintagmática de actos, sin necesidad de pronunciarse por adelantado sobre la naturaleza de dicha organización: serie ordenada, estereotipada o programada por un sujeto competente (...) La semiótica no estudia las acciones propiamente dichas, sino las acciones 'en papel', es decir, las descripciones de acciones. El análisis de las acciones narradas le permite reconocer los estereotipos de las actividades humanas y construir los modelos tipológicos y sintagmáticos que los explican (...) En semiótica narrativa puede concebirse el *evento* como la acción del sujeto —individual o colectivo—, en tanto en cuanto ha sido reconocida e interpretada por un sujeto cognoscitivo distinto del sujeto del hacer y, asimismo, puede ser el actante observador instalado en el discurso (el testigo) o el narrador, delegado del enunciador (el historiador, por ejemplo) (...) El evento es una configuración discursiva y no una unidad narrativa simple: de ahí la imposibilidad de definir el relato —cosa que algunos tratan de hacer— como una sucesión de eventos» (cf. «Semiótica». *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Ed. Gredos, 1982). El *evento* sería, pues, la *acción* contada, manifiesta en el discurso con todas las implicaciones semióticas que esto entraña.

luego se despiden. Durcot deambula por la ciudad innominada. Decide acudir, aunque tarde, a la cita con María Bacaro (pp. 7-32) <sup>6</sup>. Conversan, también de manera elíptica; la apatía los domina: «Los dos sentían crecer su silencio, salir de ellos y juntarse en un diálogo mudo al que cada uno aportaba constantemente, como una secreción silenciosa y lenta, la palabra que no quería pronunciar y recibía la única réplica que no quería escuchar. Pensaban que sería difícil e inútil interrumpirlo; que el único sentimiento capaz de modificarlo los había abandonado, dejándoles el hábito de estar juntos; un hábito ciego, sin propósito, que ellos practicaban con la triste, estúpida e inconsciente docilidad con que uno de sus pies subía un peldaño después que el otro» (p. 39) <sup>7</sup>. Después de despedirse de María, Durcot encuentra a una prostituta en el autobús; se va con ella a pasar la noche. A este recorrido diegético se enlazan los eventos «insignificantes» de dos hermanas viejas: Flor y Teresa; Flor es atendida (tiene un brazo herido) por María Bacaro, quien es enfermera. El padre Justiniano y Flor recuerdan la confesión de ésta; nuevamente, en este momento, emerge la desolación, que se irá asentando paulatinamente como el elemento primordial de los personajes (sobre esto volveremos más adelante): «Pero, padre, comprenda usted lo que es vivir sola, siempre sola, y tener todo el tiempo para preguntarse: ¿Para qué vivo? ¿Para quién soy? Y que todo pase junto a una como delante de una piedra, que nadie, nadie, ¡ya no hablo de hombre!, que nadie se detenga a mirarnos. Que no podamos decir siquiera: ¡Para esa mirada he vivido, nada más que para esa mirada! Y que pase el tiempo y una comience por no salir más de su pueblo, después de su casa, luego de su dormitorio, por último que ya no pueda abandonar la cama. Y quedarse así, como una estatua, inmóvil, sintiendo que afuera, detrás de los vidrios de la ventana, hay ruidos, y voces, gente que habla, que se mueve...» (p. 77). En este momento se engarza a la diégesis la historia de Pablo, sobrino de las hermanas ancianas y a cuya casa va de vacaciones. La señora Martha Garland, madre de Luisa, trata de comunicar su estado de desazón indefinida al padre Justiniano mediante una triquiñuela (un falso anónimo). Pablo sale de compras con su tía Teresa.

<sup>6</sup> La edición que citamos es la de 1979, Cochabamba, Bolivia: Ed. Los Amigos del Libro.

<sup>7</sup> Paradójicamente, este «clima» impera en la relación de todos los personajes adultos de *Los deshabitados*; sobre todo en los momentos en que dialogan: Durcot con la prostituta (pp. 53-57); las dos hermanas Pardo, Teresa y Flor (pp. 175-177), por ejemplo. A los que se oponen los diálogos mantenidos por los muchachos, Pablo y Luisa (pp. 178-184). Oposición que para el análisis semiótico ofrecería un material altamente significativo, pero que en este nuestro esbozo interpretativo pasamos por alto.

Nueva visita de Durcot al padre Justiniano. Reencuentro de Pablo con Luisa. Continúa una serie de fragmentos correspondientes a los diferentes personajes (pp. 171-177) hasta que irrumpe el suicidio de las hermanas ancianas, cuyos indicios y «ambiente» se fueron prefigurando paulatinamente: visita de Flor al notario para encargarle su testamento (pp. 143-146), ruptura de la estatuilla de San Antonio por Flor (pp. 179-182). Otro momento de la manifestación de la dimensión profunda en el aplastante mundo de la cotidianidad —la *epifanía*, según Joyce— emerge cuando Flor se queda a solas (los otros momentos ya los citamos en este mismo párrafo): «Despegó su mejilla derecha de la almohada y apoyó la izquierda. Desde allí observó el cuerpo descabezado del santo. No se sentía tan culpable como antes de verlo. Sin cabeza, aquel cuerpo derribado, en cuyas plantas de los pies se veía el precio y el nombre de la tienda donde fue comprado, podía servir también a esos curas carmelitas satirizados por la artesanía popular a los que, además de pintarles de rojo la nariz, les agregan un rebosante vaso de cerveza en la mano. En la cabeza, en cambio, parecía haberse refugiado todo el carácter religioso de la estatuilla. Flor no percibió la expresión de impotencia que encontró Teresa. Por el contrario, así, separada del tronco, parecía restituida a una soledad que era como su lugar natural. La expresión de arrobamiento religioso se había hecho más intensa y pura en esos entornados ojos azules, y los labios parecían musitar una oración hecha de palabras sobrehumanas. / Una confusa y amenazante asociación de ideas relacionadas con la mano mutilada de San Antonio y su brazo enfermo la obligó a darse vuelta en la cama. Con los ojos puestos en la pared, el brazo haciendo “tic” en una pata del catre y “tac” en una de sus zapatillas, pensó: “No puede ser. En él es la mano. Lo mío es todo el brazo. Además, ¿qué importa ya? De todas maneras, será igual”» (pp. 182-183). La última frase, como se advierte, manifiesta ya el indicio más claro del próximo desencadenamiento trágico. El suicidio de las hermanas es solamente connotado en la relación puntual que se da del regreso de Pablo a la casa después de haber sido enviado por ellas al cine (pp. 191-194). El padre Justiniano interroga al niño al día siguiente. Pablo y Luisa se despiden con el primer beso<sup>8</sup>. Conversación final entre el padre Justiniano y Durcot.

---

<sup>8</sup> Quizá convenga citar el margen, al menos la parte final, pues como lo dijimos en la nota 7 establece un valor opositivo al polo de la desolación: «Ella lo miró tiernamente; luego giró la cabeza para mirar por encima de su hombro. Así, como un cervatillo vigilando algún movimiento lejano, se quedó un momento con su fina nariz levantada. Pablo observaba el dibujo del cuello, al contraluz. De pronto, Luisa giró la cabeza y la adelantó para darle un rápido beso de despedida, que un movimiento de sorpresa en Pablo, desvió a su nariz. / —¡No era ahí, pero es lo

Como se puede ver, en esta sucinta enumeración la diégesis de *Los deshabitados* se halla más próxima, formalmente, de la de *Mrs. Dalloway* que de la de *Ulises* por el entrecruzamiento de historias relacionadas de manera directa o indirecta con el «círculo» padre Justiniano-Durcot; de este modo, la tematización del mundo cotidiano se fragmenta, y aunque pierde en intensidad, gana en la presentación de un cuadro polifónico.

## 2. EL REVESTIMIENTO DE LOS ACTORES: LOS PERSONAJES

2.1. *Las relaciones actoriales.* La red actorial no es muy espesa: once personajes en total<sup>9</sup> movidos todos ellos directa o indirectamente, como ya dijimos, en el «círculo» padre Justiniano-Durcot. Pero esto no quiere decir que la pareja Justiniano-Durcot sea la central, pues ninguno de ellos llega a dominar el eje diegético, como es el caso con la señora Dalloway cuyo nombre dado como título de la novela lo privilegia con respecto a los demás personajes. En *Los deshabitados* todos los personajes circulan estableciendo relaciones, en apariencia triviales, sin resonancia determinante entre ellos; no hay una historia que domine a las otras. En apariencia, pues, el narrador se sirve precisamente de este mecanismo para conferir al discurso su valor peculiar, que asume el sentido anunciado por el título: todos los personajes deambulan, topándose en su camino unos con otros, sin la menor intención de franquear la frontera de la intimidad para establecer una relación profunda, duradera. Son como el sacerdote y el levita de la parábola del buen samaritano<sup>10</sup>: eluden, dan un rodeo o se repliegan

---

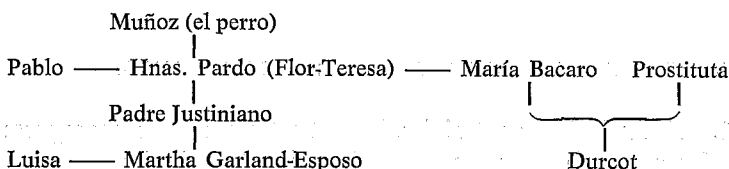
mismo! ¡Adiós! —gritó, riendo, mientras se alejaba. / —Adiós —respondió Pablo desde la puerta, sonriendo tristemente y acariciando la punta de su nariz, donde sus dedos no podían palpar la leve humedad de ese beso, cuya huella habría querido conservar, indeleble, como una cicatriz» (p. 207).

<sup>9</sup> Once, salvo error u omisión, contabilizado, por supuesto, Muñoz, el perro decrepito de las hermanas Pardo, pues su narrativización se halla suficientemente antropomorfizada para conferirle ese estatuto sémico: «El mantel era de felpa y la felpa de un color triste. También los ojos de Muñoz eran tristes. Por esos ojos —uno gris, el otro celeste; los dos llorosos—, miraba la borla afelpada que no se atrevía a morder. Se contentaba con arrastrar una cola de apenas tres nudos, con el mismo ritmo con que la borla oscilaba cerca de su hocico (...) Muñoz torció los ojos hasta ocultar las pupilas bajo los párpados, dejando visibles dos globos blancos invadidos por una profusa red venosa (...) El comedor estaba rebozante de olores. En ninguna habitación sentía Muñoz que su olfato funcionara con tanta eficacia. Todos provenían de algo comestible: un olor dulzón, de leche recién calentada (...)» (pp. 58-59).

<sup>10</sup> El sentido de la parábola —para una lectura cristiana o no— lo marca precisamente el valor concedido a la solidaridad con el «próximo», el vecino, como lo

sobre sí mismos al ver a su prójimo, pues parecen temer abrirse y abrir las compuertas de la privacidad más estricta; de ahí las relaciones propias de un mundo desolado (ya explicitado en las citas de las palabras de los personajes dadas por nosotros en el párrafo anterior) en el cual apenas hay lugar para los tímidos atisbos de ternura entre Pablo y Luisa.

Los ejes principales de relación entre los personajes son los siguientes:



2.2. *El mundo «interior»*. Al desplazar la importancia diegética a eventos aparentemente anodinos, la intensidad semántica del discurso se vierte sobre todo en lo que pudiéramos llamar el mundo «interior» (psíquico)<sup>11</sup> de los personajes, pues el mundo fenoménico (el mundo «externo», si se quiere) se convierte, en cierto modo, en un modo de representación de los personajes; efecto logrado narrativamente gracias, sobre todo, al empleo de tres procedimientos literarios precisos: el discurso indirecto libre (perfeccionado por Henry James, Conrad y Virginia Woolf), el monólogo interior (Woolf, Joyce, Faulkner) y el flujo de conciencia (llevado a su expresión magistral en el último capítulo del *Ulises*). *Los deshabitados* utiliza los dos primeros de una manera más o menos combinada, aunque no en forma exclusiva, pues también se hace presente la forma descriptiva del narrador (discurso indirecto en algunos casos), es decir, en tercera persona, cuando se introduce o presenta a un personaje. Este último procedimiento no representa, en ningún momento, una voz discordante, pues se halla subordinado a la intención del sistema literario nuevo en cuyo ámbito se inscribe esta novela: la presentación del personaje dentro de la circunspección anti-grandilocuente u omnisapiente de otros lenguajes narrativos (romanticismo, indigenismo...), como si se tratara, en suma, de

pone de manifiesto Juan Mateos: «(...) recordemos que los términos 'prójimo' y 'próximo' son equivalentes; 'prójimo' es la forma adoptada para sustantivar el adjetivo 'próximo'. Ambos significan 'cercano', y como la cercanía es una relación, depende de las dos personas (...) Prójimo pasa del sentido estático al dinámico: para estar cerca de otro no hay que esperar que él se aproxime, se acerca uno» (*Cristianos en fiesta*, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981, pp. 65-66).

<sup>11</sup> Términos que la teoría literaria —fundada en una semiótica narrativa rigurosa— tiene que revisar a fondo, al menos en cuanto se refiere a su real valor semántico en un discurso que, como el narrativo-literario, manifiesta una representación peculiar de un mundo posible antropomorfo a fondo.



un apunte rápido, sin interés en ofrecer *todo* al lector, al menos en lo que respecta a los aspectos somático e histórico del mismo. Veamos dos breves ejemplos: el primero nos presenta al padre Justiniano frente a Durcot y el segundo a María Bacaro mientras espera a Durcot (en un análisis más profundo y detallado —semiótico— de esta novela, se tendría que ver su valor en relación, por ejemplo, con la presentación de Muñoz, el perro; véase nota 9):

Durcot cerró la puerta sin dejar de mirarlo. El párroco seguía de pie, con todo su peso descansando en un solo lado del cuerpo, repartido entre una pierna rígida y un solo lado del cuerpo, repartido entre una pierna rígida y un brazo tirante, aferrado al sillón, mientras la otra mitad descendía, abandonada, acentuando la angulosidad del hombro derecho que parecía crecer, como si esa parte de su esqueleto, cumpliendo el papel de una muleta interior y en el afán de sostener ese cuerpo laxo, hubiera roto la piel del hombro y levantado la sotana formando una aguda joroba excéntrica (p. 18).

Hacía mucho que no leía, pero sus manos aún sostenían un libro abierto sobre su falda. Sus ojos estaban abandonados a todo lo que reclamaba su atención; eran pequeños y estaban penosamente rodeados de las primeras arrugas, como dos semillas oscuras de las que brotaran las primeras raíces. Por ellos hablaba el cansancio con más elocuencia que por su cuerpo; era una mirada de animal resignado. Sin embargo, la fuerza con que juntaba los maxilares formaba un pliegue grueso entre la nariz y la comisura de los labios, donde parecía agazapada la decisión de resistir (p. 33).

Obviamente, esta descripción presentativa todavía se halla lo suficientemente interiorizada en el personaje como para situarse a bastante distancia de las formas instauradas por Robbe-Grillet, Pinget y Sarraute.

El monólogo interior es explotado en el recorrido discursivo paulatinamente; al comienzo con cierta limitación, y con mayor amplitud y pertinencia conforme se asienta el discurso; si bien, en el manejo de este procedimiento narrativo, el modelo dado por Joyce parece ser seguido casi puntualmente, y, por tanto, su aplicación resulta un tanto mecánica, sin lograr ofrecer la distinción «personal» a los que monologan, como es el caso en la forma que, asimilada más al discurso indirecto libre, nos presenta Virginia Woolf.

He aquí, a modo de fundamento de nuestra afirmación, tres ejemplos:

*Monologa Flor:*

Todo fuera de lugar. Está como loca. Natural. Natural pero irritante. Le recuerda a su hijo. No se parece en nada. Pablo es más débil. Ojeras de niño onanista: la edad. No, recién once, doce a lo sumo, no

más. Porque..., el cuarenta y cuatro ya estaba embarazada, pero a fines. Sí, el verano. Recuerdo. Hinchada, siempre transpirando. No puede ser más de once. Digamos doce. Precocidad. Pero simpático. Un poco triste. ¿Qué es? ¿Lo de sus padres? Quizás. Pero sobre todo el interno. Mucho rigor. Disciplina monacal. Eso explica las ojeras. Siempre es peor encerrados (...) Si al menos, encerrados, se quejaban como los canarios. Porque los canarios lloran trinando. Trinan: pui-pui-pui-ti-ti-tiriti-tiii. ¡Qué lindo! Un poco cruel también. Sería divertido (p. 105).

*Monologa Durcot:*

¿Por qué no tendrán más luz? Roñería. Yo pondría dos lámparas más. Por lo menos. Después se cobra. Tanto de luz, entre tantos departamentos: a tanto. Ya son diez minutos. Suficiente para una inyección. Para una en cada una. Un oficio difícil, hay que reconocer. Desagradable. Vaya uno a saber si se lavan. El algodón del tipo ese, salió negro. Practicantes. Los peluqueros también. Cabezas sucias. ¿Por qué buscan estas especialidades? Hemorroides, enfermedades venéreas: Escatofilia... Seis departamentos: cinco pisos, treinta. Buena renta. Descansando, engordando. Arabe, seguramente. Pero para pagar, no tiene. A esa mujer, por ejemplo. ¿Cuánto? Fregar el piso... ¿Doscientos diarios? Sí, más o menos. No debe alcanzar para nada. ¡Y qué trabajo! (p. 121).

*Monologa Luisa:*

Sol, plantas, calor, la casa de Pablo: ¡Todo lindo! Mi vestido. No está planchado. Pero es atrás; no se fijará. ¿No se fijarán atrás? ¡Claro que sí! ¿A qué se dan vuelta entonces? Si yo fuera hombre me gustaría... ¿Qué? Primero, la cara. De la cara: ¿los ojos? No. Los labios. Eso sí. Lo demás, ¿para qué? Orejas, nariz... Los labios. No me pinto —rompió una ramita y comenzó a morderla—. Así vale más. No como la prima de Juanita. «Ya es una mujer». El muy tonto. Y antes, ¿qué le faltaba? No me gustan sus lentes —salió del jardín—. Caminar derecha. Con la revista en la cabeza. La columna recta, hasta la colita. ¿Pero dónde? Mi mamá. «¿Qué haces? ¡Vaya la dama!» Los hombres. Mi cabello corto. Pero bonito. Alguien sale de la casa de... —tiró la ramita que mordía—. Serenidad, serenidad. Pensar en cualquier cosa, cualquier cosa. Tará, tarí, tará, tarí (...) (p. 138)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Y he aquí un ejemplo breve de este procedimiento en *Ulises*: «Bloom, cuyo negro ojo leía el nombre de Aarón Yountigos. ¿Por qué siempre pienso Juntahigos? Juntado higos pienso yo. Y el nombre hugonote de Próspero José. Los oscuros ojos de Bloom pasaron por las benditas vírgenes de Bassi. Vestida de azul, blanco abajo, ven a mí. Ellos creen que ella es Dios: o diosa. Esos hoy. Yo no pude ver. Ese tipo habló. Un estudiante. Después con el hijo de Dedalus. Podría ser Mulligan. Todas vírgenes seductoras. Eso es lo que atrae a esos calaveras de muchachos: su blanco» (*Ulises*, Col. Maestros Ingleses, vol. VI, Barcelona: Ed. Plaza y Janés, 1964).

### 3. EL SENTIDO DEL SINSENTIDO

Todos los elementos narrativos —algunos examinados apenas por nosotros, como la tematización, la actorialización (personajes) y los procedimientos discursivos— confluyen para configurar un mundo habitado por personajes vacíos, *deshabitados* de toda esperanza y de toda verdadera capacidad de encuentro profundo y auténtico con el prójimo, por personajes muertos literalmente:

Usted pensará que hay una gran contradicción en lo que voy a decirle. Se sorprenderá de que yo, que escribo, que hasta hace poco tiempo todavía consultaba la posibilidad de hacerme sacerdote, conciba la felicidad de este modo; pero la verdad es que ninguna dicha me parece comparable a la de estar muerto. No me refiero a la muerte del cuerpo, no. ¿Ha reparado usted, alguna vez, en esa indiferencia con que una piedra parece asistir a toda mutación? Se trata de alcanzar ese estado de serena autosatisfacción que parece desprenderse de ella. No sólo su insensibilidad, sino la falta de conciencia de ese su estado de plenitud, de su total independencia; esa especie de mudo ensimismamiento, entre orgulloso y modesto, que parece emanar de su superficie y que algunas religiones islámicas pretenden lograr. Porque creo que el drama del hombre no es el de la vacilación frente a una dualidad; no nos habita ni siquiera una duda; no nos habita nada: estamos deshabitados. Pero no en el sentido en que lo está una casa, no; ella sabe lo que antes albergaba; sus paredes conservan, aunque sea en forma de manchas, la huella del que vivió en su interior; sabe el nombre que debe darle a su vacío; lo que necesita para llenarlo. El nuestro es distinto. Se trata de una oquedad absurda, ciega e irreparable. Nuestro vacío es total y anterior a nosotros mismos; y, pienso, nos sobrevivirá... (pp. 210-211).

Esas son las palabras, al final del discurso novelesco, de Durcot dirigidas al padre Justiniano, cuya respuesta, transida de un aliento donde conviven la ironía amarga y el cinismo desgarrado, dista muchísimo de presentar una alternativa esperanzadora:

Escuche Durcot: me parece que nuestra desorientación, nuestra inhabilidad para procurarnos un alimento, no es tan irreparable como usted supone. Como usted, yo también creo que estamos ciegos; que es difícil encontrarlo, y no por escasez, sino porque no sabemos cuál es. Como las gallinas, salimos a picotear lo que haya; hasta mierda. Y por ahí, sin saber cómo, a veces damos con algo. No digo que eso nos llene la boca, pero sirve para pasar el rato y nos da la ilusión de que en el futuro, siempre que sintamos hambre, podremos picotear de nuevo en el mismo lugar... (p. 211).

Y de este modo se cierra el sentido de las vidas deshabitadas, vacías, en un mundo sordo y ciego a una aspiración trascendente. Mundo cerrado en su esterilidad, apenas resquebrajado por la presencia de los dos muchachos (Pablo y Luisa) que se separan finalmente. Mundo en el cual incluso el suicidio pierde su dimensión trágica en la abulia, la indiferencia y la asfixia cotidianas.