

EL MAL, UNA TRAYECTORIA EN LA NARRATIVA DE MANUEL MUJICA LAINÉZ

Cristina Dallas

El amor es un modo de sobrevivir.

Manuel Mujica Láinez, Bomarzo

La tarea central de la novelística de hoy es la indagación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del Mal. El hombre real existe desde la caída. El hombre no existe sin el demonio. Dios no basta.

Ernesto Sábato, El escritor y sus fantasmas

1. MARCO HISTÓRICO SOCIAL DEL 80

Cabe destacar que hechos próximos en el pasado inmediato conducen al año 1885, año en que es construida la casa de la familia del senador y comienza su azarosa historia.

Desde la revolución de Mayo al período inmediatamente anterior a Caseros, la sociedad argentina se debate en continuos cambios, de revolución en revolución, como intentando una lenta y difícil búsqueda de la propia identidad. El período rosista es el detonador de una violencia que se ha gestado definitiva y lentamente, a lo largo de cuarenta años. La aureola de los escritores románticos, la controvertida figura de Rosas, su grandeza y su miseria, el candombe sensual de un grupo humano que tiñe con un matiz de leyenda el barrio de Palermo, marcarán a su vez el alma

argentina de un rencor sordo y hostil que se prolongará indefinidamente.

Para los primeros habitantes de *La Casa*, señores anclados en la visión idealizada de la culta Buenos Aires, enamorados de Francia e Inglaterra, ese pasado punzó es una marca espuria que es mejor borrar en la historia de la estirpe.

Señala con acierto Gladys Onega en su obra *La inmigración en la literatura argentina* que la ideología liberal aspiró a la creación de una constitución política-democrática, para asegurar la vigencia de la organización, junto a un cambio de estructuras sociales que permitiesen el cambio y llevasen a una economía moderada (N.1). Así la inmigración fue vista como un proceso necesario, casi imprescindible que arrasaría con una realidad social innegable: el gaucho. Con el amor por lo europeo vendrá la quimera del viaje, el lujo, la ambición de poder y la tradición a la defensa de la tierra en cuanto tal, que no supo ensamblar con la idea de la prosperidad sin límite y del progreso industrial. Nacerá una nueva Argentina, gestada en medio del resentimiento de una clase, la del gaucho y el indio, al que se unirá el rencor del gringo, más tarde desplazado por los sectores de poder. Remitimos a las notas para señalar la reflexión que Ernesto Sábato realiza en *El escritor y sus fantasmas*, sobre el particular (N.2).

Fiel exponente de esta mentalidad es el senador y con él su falsa fortuna fundada en la tradición a lo nacional, primeros cimientos de la mansión de Florida. Esta traición se evidencia en sus negociados con una firma comercial, sinónimo de la venta del país a los capitales ingleses.

*“A ese secreto no lo conozco yo, ni tampoco lo conocieron, que yo sepa los hijos de Don Francisco. Es algo que tiene que ver con la firma Boswell & Boswell, me parece y que se me ocurre contribuyó fundamentalmente a apuntalar la fortuna del senador hacia 1860”.*¹

Pero aquí nos enfrentamos con otro problema, que es necesario aclarar para dar explicación al papel que todos estos elementos juegan en la obra. Si bien Mujica Láinez explica esta realidad histórica (indudablemente la de una clase a la que pertenece por tradición familiar, la del patriciado) no por eso toma partido por

¹ MUJICA LAINEZ, MANUEL, *La Casa*, Bs. As., Sudamericana, 1966, (pág. 76). Se seguirá citando por esta edición, colocando la abreviatura L.C. y el número de página entre paréntesis, al final de cada cita textual.

su defensa o su crítica. Como se comprenderá a medida que el análisis avance, para el autor la única aristocracia es la del arte. La captación final y última de la Belleza. Si el refinamiento de la estirpe comprende el mensaje que encierra lo Uno, cumplirá con su cometido. Todo lo que lo niegue es traicionar su destino definitivo y eso surge de la precariedad y de la culpa. De allí que el aceptar el capital inglés, el progreso que trae implícito el bienestar económico, no es otra cosa que un pecado original que marca la debilidad y el error, pero que no debe confundirse con una toma de posición en el terreno político.

Mujica Láinez es un creador. Esencialmente una mirada omnisciente sobre el acontecer de lo histórico. Como buen poeta sublima esa realidad que le toca en suerte y la describe. Lamentablemente la crítica especializada pareció agotarlo en un encasillamiento arbitrario de "escritor de la oligarquía" o en reportajes destinados a elegantes señoras, bebedoras del "five o'clock tea". La grandeza de *La Casa* y de *Bomarzo*, el intimismo crepuscular de *Los viajeros* desmienten tan rápida aproximación.

Al cerrar este marco destacamos la idea de Jitrik, de un neto sentimiento de clase, que marcó a los hombres del 80 y es una nota distintiva de los personajes de *La Casa*.

"El sentimiento de orgullo por pertenecer a una clase predestinada y al grupo más brillante de los últimos tiempos del país hace volver a los integrantes constantemente sobre sí mismos. Hay una recuperación de la familia y de la infancia, no para explicar un antes que no tiene relación con lo actual, sino para establecer una filiación anterior, para explicar de algún modo la predestinación, la misión que va a cumplir".²

2. ANALISIS DE LA NOVELA

3. LA CASA

3. 1. La Casa y su Simbolismo

Mujica Láinez inicia su obra con una cita de T. E. Eliot que alude a varios aspectos en la temática de *La Casa*. Por un lado, el tiempo. Es la marcación definitiva de un tiempo esencial. Único para engendrar, para construir, para vivir. Simultáneamente la explícitación de que ese tiempo lleva a la destrucción, al viento que

² JITRIK, NOE, *El 80 y su mundo*. (págs. 80 a 81)

agita y a la muerte. La elección de la cita responde a la concepción temporal de una línea donde se marcan las dos instancias anteriormente señaladas. Esta idea se recalca en el comienzo de la mencionada cita y en un verso que es el leitmotiv del poema *East Coker* (N.3).

También podemos señalar que existe una vinculación muy profunda en la visión de la búsqueda de lo eterno en ambos autores. Los críticos de Eliot, en especial Brooks, señalan un anhelo de infinito enraizado en su problemática. Como se señalará más adelante M. L. deja abierto el interrogante en lo que respecta a lo eterno y a lo temporal, a través de las figuras fantasmales y la Presencia. Paralelamente a la significación otorgada al tiempo, puntualizamos la vivencia más honda del autor en cuanto a la Casa. Ella es un símbolo femenino, lo que cobija y protege, como un enorme vientre que guarda y preserva el destino de las distintas generaciones. Es el Universo, donde por lo tanto, el hombre y su pasión se dibujan. Y si ajustamos ese criterio genérico a lo particular, podemos decir que para el autor, la Casa es el país, íntimamente ligado al destino de sus criaturas.

La vida de la Casa es la Memoria. Ella es una Scherezade, quien cuenta y recibe sus propias narraciones. Mientras recuerde vivirá. Mantendrá así el resplandor pasado y al mismo tiempo reconocerá sus culpas, abriendo la vía de la purgación.

3. 2. La Casa se presenta a sí misma

La novela se inicia con la presentación que hace la Casa de sí misma. Esta primera imagen de vejez y putrefacción abre el capítulo uno, y va a convertirse lentamente en un crescendo trágico que culmina en la destrucción final.

"Soy vieja, revieja. Tengo sesenta y ocho años. Pronto voy a morir. Me estoy muriendo ya, me están matando día a día. Ahora mismo me arrancan los escalones de mármol, la gloria de los escalones de mármol pulidos, que antes, al darles encima el sol, a través de los cristales de la claraboya, se iluminaban como una boca joven que sonríe". L.C.⁹

Tal vez la imagen más concreta de esa putrefacción sea el olor que todo lo corrompe y devora. Ese que acompaña el proceso de destrucción final de la Casa, cuando la corrupción ha salido a la luz, ha estallado definitivamente. Al descubrirlo se habla del olor a

basura y a rata, que son como la materialización de esa cosa guardada y fea, "que asaltaba como un golpe a traición". L.C. (idem)

Este proceso es paralelo al horror que cada uno de los personajes va descubriendo progresivamente en sí mismo y en los otros, y que termina por cerrarle todas las salidas. Justamente con el aroma nauseabundo se habla de la lepra que devora las paredes, y es muy importante esta imagen si la relacionamos con la época, en que éstas, reflejaban la gloria y el orgullo de la Casa por su belleza. Hay en esto una sensualidad refinada y sutil, que se expresa vitalmente en la época de esplendor, a la que haremos referencia, para caer en el horror. Es como si el autor sintiese que no hay belleza raigal sin una auténtica pureza que rescata y que permite la perdurable sobre la Muerte.

3. 3. Etapas y Vivencias

3. 3. 1. La Epoca de Esplendor

A partir de este momento se distinguen dos secuencias temporales: por un lado el proceso de la Casa, la destrucción de su arquitectura, las pasiones de sus habitantes. Y por otro, injertada en el transcurrir de cada personaje, la historia del país, la decadencia de una clase que lleva la semilla de la destrucción, del mismo modo que el pecado original desata la tragedia en la familia del senador. Este es el punto, el centro, que de algún modo divide la historia de la Casa en dos etapas. En el primer capítulo de la novela se inician todas las líneas temáticas que van a desarrollarse a lo largo de la obra. De allí, que se dedique una especial importancia a su análisis.

El centro, el hecho al que hemos aludido es el fraticidio. Es tan importante, porque con su violencia rompe la Armonía de un aparente orden establecido para desencadenar la corrupción en germen y porque conecta la historia individual con una dimensión universal. Si el fraticidio es el acto de ruptura que inicia la catástrofe, es necesario señalar los dos estados de la Casa, antes y después de la muerte de Tristán.

La visión del orden contrapuesto a la armonía, de la fealdad frente a la hermosura, de los principios masculinos y femeninos que pugnan por llegar a la unidad, está dado en las Esfinges Cariátides. Es hondísima la dimensión del uso del símbolo, dada por el

autor, y sintetiza la experiencia de los personajes que no pueden nunca alcanzar la plenitud. En la destrucción de las bestias heráldicas, símbolo de la madre y del pasado ancestral, se encuentra la clave de la significación de lo monstruoso enfrentado a lo bello. Si como señala el mismo autor los monstruos hubiesen triunfado, el hombre precario, débil e indefenso, se hubiese visto sometido a su propia miseria, al temor frente a lo irracional y eso lo arrastraría a la catástrofe.

En esta primera etapa de la mansión, debemos prestar atención a diversos elementos. La imagen primera, por cierto, es de resguardo, de felicidad, de sensualidad acogedora. La función protectora de la Casa parece cumplida. La Casa es un vientre, que no solamente acoge a los demás, sino que tal vez, y sobre todas las cosas se guarda a sí misma. De allí los elementos que más tarde se opondrán a su imagen de horror: calor y vida; protección, amor, luz, esplendor, sensualidad satisfecha y riqueza.

3. 3. 2. El Fratricidio

Como ya se ha señalado con anterioridad, ni la misma imagen de plenitud está libre de espanto. Este llega a su punto culminante en la escena del balcón, iniciadora del segundo período en la vida de la Casa. Es muy importante reafirmar que M.L. continuamente juega con lo dual. Sin embargo, todo intento de complementación, termina en la anulación de una de las partes. Y es justamente en ese pecado primero, donde el fracaso se ve en su raíz más desgarradora.

Si Tristán muere a manos de Paco, éste a su vez es aniquilado en la inmovilidad y en la cristalización del mundo de sus pisapapeles, como se analizará más adelante. Quien lanza a Paco contra Tristán es Clara. La madre, que debiera ser el vientre y la protección, es la que con su desamor por el hermano feo lo arroja a la destrucción. También es quien desdibuja el rostro verdadero de Tristán, convirtiéndolo en el retrato pintarajeado. Todos los elementos adquieren así una significación substancial. Es el momento de la máscara, de lo aparente, porque el boato y la pompa encubren la podredumbre y el horror. Tristán es aparentemente arrojado al vacío y a la nada. Pero en realidad va hacia un centro definitivo, una espiral que lo absorbe hacia la raíz identificatoria de la Casa. Es en el balcón que da a Florida donde se centra el drama.

La calle cuya significación está ligada al destino final de la Casa. Florida es lo mundano, es la calle elegante que tiene el ritmo de lo europeo, que marca la moda y el señorío, sinónimos de cultura, de brillantez, de jerarquía. La fiesta es sobre Florida y ella es la máscara, el disfraz, el país que olvida que en su balcón oculto se produce el fratricidio. Sinónimo de la venta de lo nuestro, de la traición a lo nacional, y de la culpa que tras su boca sonriente sólo devora y asesina.

"Fue en 1888, cuando yo tenía tres años — en 1888, un día de carnaval. ¡y qué calor hacía! Al día siguiente, el lunes llovía a cántaros, pero ese domingo la tormenta se amasaba peligrosamente y no corría un soplo de aire. Todo el mundo transpirando, desembocó en la calle Florida, por la que desfilaban los coches y los carros adornados y más de cincuenta comparsas con un estrépito rabioso de murgas, de pitos, de latas y tambores". L.C. (15).

3.3.3. El Futuro como interrogante: las Presencias Ultraterrenas

Hay una preocupación reiterada en M.L., un interrogante abierto al misterio, con respecto al sentido de lo ultraterreno, de lo que permanece en este mundo, en conexión con un más allá indescifrable. Interrogante que queda abierto al lector y que se afirma en las palabras finales.

"Y ahora... ahora no lo veo tampoco al Caballero gris...
No veo nada... Nada... No veo...
¡Tristán!... ¿Tristán?... El Angel... El Angel...
¡Tristán mío! Tristán. Ya... No... veo. Nada... no... soy...
¿A dónde? ¿Qué?". L.C. (295).

Entre las respuestas que se acercan más a la solución del enigma, se encuentra el sentido otorgado al Amor. Tristán vuelve porque realmente ha amado a la Casa; por eso ella, con un sentido distinto al devorar de Clara, puede decir "Tristán mío" en el momento de la muerte. Sólo ella y los personajes del techo y del tapiz podrán ver a Tristán. La señora Dolores, el ama de llaves de Clara, lo traspasa sin verlo. Se dice que penetra su intimidad, y sin embargo, no puede presentirlo. Ella está completamente fuera del mundo de lo mágico, de lo misterioso... y tal vez por eso no puede hallar una comunicación más profunda, que tal vez le hubiera sido otorgada. Entre esas preocupaciones por lo ultraterreno, se alude a lo

que le refiere una casa vecina a la mansión de Florida. Es una forma de decir que todas las cosas tienen alma, vida propia.

Este relato habla de dos hermanas, parcas domésticas, quienes han muerto durante la fiebre amarilla. Estas figuras tejen o dibujan realizando trabajos interminables. Ellas vuelven a la casa como fantasmas, no así su hermana mayor, muerta un tiempo después. Otra hipótesis posible se da en el plano de las vivencias ocultas, y atribuye el regreso, bajo formas fantasmales, a los que mueren en forma violenta. Esto debiera suceder con Tristán, Leandro y estas dos mujeres. Tal vez Leandro no vuelve, porque es el terrible advenedizo quien sólo ha deseado usurpar.

3.3.4. Un anuncio de eternidad: la llegada de la Presencia

El Angel es un ser asexuado y atemporal que quedará prendido en la eternidad de la Casa, junto con el Caballero. Hombre y ser angélico sobrevivirán al paso del tiempo y la putrefacción. La Presencia se escapa a la visión de los habitantes, pero no a la Casa, quien la ve “con ojos paganos, con una religiosidad rudimentaria, escapada del catecismo de Francis, de las lecturas bíblicas del negro Simón y de las reproducciones pictóricas”. L.C. (129)

Esta figura angelical no se presenta a los ojos de la mansión con un esteticismo perfecto, sino simple y desapercibido “como un hermanito lego, como un monaguillo” (*idem*); o sea como un mensaje frente a tanta soberbia y opulencia que no repara en lo efímero de la Belleza y del Goce. El mundo pagano, esfinges y Apolos lo desconocen. El balancea sus largas piernas, como otrora Tristán, en la nariz rota del Apolo. Tiene ojos límpidos, sin pecado. La beataría lo admira pero tampoco capta su mensaje. La Presencia pasa como un anuncio, por eso es el Angel el que “puede explicar y tal vez perdonar”, en esa imagen final de la novela. L.C. (294). Ella es la opción existencial opuesta al narcisismo de la estirpe. Debido al desconocimiento de los hombres, el Bien parte con ella, llevándose la Esperanza.

3.3.5. El Caballero

Es el hombre mismo. De allí su existencia, no se sabe desde cuando. La Casa parece vislumbrar que aún permanece, cuando

todo se hace borroso en el momento de la destrucción última. Esa condición de símbolo puro es precisamente lo que lo mantiene fuera de esa rueda giratoria y absorbente, en cuyo centro está Tristán. Cuando los ojos del arlequín de otrora parecen fijarse en el pánico, es él quien intenta sacarlo del vértigo, sin conseguirlo. No tiene cuarto propio. De allí que por ser el Hombre, sintetiza a todos los personajes y al propio lector; se ha despojado de las ataduras humanas que están representadas en las obsesivas preferencias de cada morador. Mujica dice que el Caballero y Tristán "son como dos monjes en un claustro en ruinas". L.C. (133). Tal vez una alusión a la cárcel que es el cuerpo. Al interrogante abierto sobre la trascendencia, lo entronca con el continuo girar sobre sí mismos que une a hombres y fantasmas. Incluye a esa suerte de extraña repetición que parece darse en algunos hechos y personajes: imagen, entonces, de la trama existencial.

3.4. Tiempo y Arte

El techo italiano parece concentrar la mirada de cada visitante debido a su hermosura. El sentimiento que suscita es de admiración y reconocimiento. Concretamente se hace la comparación entre el techo de la mansión y el de algún palacio de Roma, Parma o Venecia. Doce figuras distribuidas en torno a la Balaustrada "acompañan la cornisa del cielo raso y la prolongan". L.C. (11). Existe un balcón poético (itan distinto al del horror!) con tapices y pájaros. La importancia del punto de mira es fundamental. El salón puede trocarse en techo. Por esto, se da una visión de este universo, donde ninguna parte tiene un sentido aislado, sino en función de un todo, otrora armónico, luego absorbente. La belleza que posee el techo de por sí, se ve complementada porque existe arriba, un trozo de cielo al óleo, azul, con sus nubes.

El asesinato de las figuras del techo es realizado por el hombre de pelo rojo, capataz que dirige la demolición a cuchilladas y martillazos, con sus garras cubiertas. Participa del griterío devorador que resume el símbolo de la esfinge ancestral, pechos de mujer, garras de león. Su figura se identifica con la imagen de los bárbaros que raptan a las mujeres en el cuadro odiado por la Casa. Es la misma de aquellos hombres enguantados, quienes bailan con las invitadas, la noche del fratricidio. Esta violencia se puede relacionar con la caída de la palmera.

3.4.2. La Palmera de Cuerpo Egipcio

Dos son los seres, de distinta especie, que han existido en el edificio, antes de la llegada del senador y su familia. El Caballero, a quien ya hemos nombrado, y la palmera. Ella es delgada y tonta; jamás ha comprendido el lenguaje de quien la guarda. Es, sin embargo, la nostalgia del verde, de lo abierto. Ha tenido gracia como la misma mansión, en su largo cuerpo egipcio. Su verde es natural; es el verde del campo, como promesa de vida. Distinto a los verdes ficticios de los interiores: el de los cortinados de damasco, el de los muebles Imperio del escritorio, el del manto de Holofernes en el cuadro de la escalera; el del vestido de María Luisa en el baile del Dr. Saenz Peña. Y sobre todo, fundamentalmente opuesto al verde lívido y acuoso de la muerte, que se refleja en la claraboya de la escalera, en los instantes en que la Casa agoniza. La palmera refleja el terror de Paco, cuando se ve recortada por la luna, como un símbolo femenino y destructor: la fuerza de la madre aniquiladora. Se retuerce en las noches de viento, en los momentos en que la Casa está virtualmente en ruinas. Ella expresará su dolor ante la desaparición de la palmera, vencida como quien la alberga.

"Hoy entró en mi casa con estrépito, un camión crujiente, para recoger los restos del gigante derribado, de la palmera esparcidos en el jardín como si allí hubiera tenido lugar un combate mitológico y esos tremendos trozos negros fueran los miembros cortados de una Hidra, pero una Hidra que no renació, que cedió al final".
L.C. (122)

3.4.3. El Tapiz Francés

Igual significación que el techo italiano es la que adquiere el tapiz, que representa la escena del rapto de Europa. El evidencia exquisitamente lo francés. El mundo de sus dioses y diosas recuerda la ironía cortesana, que tanto admiró en el tiempo del senador y de sus comensales. En realidad, la historia del tapiz (1792-1880) no hace más que adelantar el paso de los dueños legítimos a los espúreos, que se concreta con Rosa y Zulema. Un paisano lo roba después de la revolución francesa al duque de Ligniz y es subastado por un falso duque, cuando lo adquiere don Francisco. El tapiz se commueve muy hondamente con el llamado angustiante de Paco. Sobre la tela está la charla vital de dos siglos. Después de la muerte de Gustavo y Benjamín, sus personajes, aterrorizados, piensan que

van a ser vendidos nuevamente. Los gatos arañan ese tapiz en que las diosas gemen tratando de ser consoladas por Júpiter, de su desolación.

3.4.4. Los Objetos de Valor. Las Estatuas

Importa recalcar la entrañable identificación entre objetos y personajes, que refleja en sus múltiples matices la relación Casa-habitantes. Los objetos nos señalan, avisan, protegen o destruyen. Son más lúcidos, a veces, que el hombre mismo. Sólo que éste cierra su sensibilidad al misterio, y su soberbia hace que desconozca los mensajes secretos. Mujica Láinez expresa en todo momento su preferencia por las figuras del techo italiano. Esta se basa en la admiración por la vitalidad y la expresividad de dichas figuras, apasionadas por la vida de los moradores. Lo francés, en cambio, si bien perfecto en su esteticismo, se siente como algo distinto y frío, a través de esos seres que sólo temen por sí mismos, descolocados de su ámbito originario. Entre las estatuas, observamos en especial a la Hija del Faraón. Ella, quien se muestra inicialmente como símbolo de salvación, es expresión de lo femenino destructor. Lleva sobre sus hombros el peso de ese universo de colores que es la mansión misma. Tras las estatuas de la galería alta, Clara se esconde expectante y tensa, devoradora y sola. Espía el mundo de ese salón que le será ajeno, como una cazadora nocturna. De hecho termina siendo una de esas estatuas, a las cuales la Casa siente como bocas de comunicación. Testimonian como el soldado herido, que en la época de tibieza, fueron suavemente felices.

"Se apostaba detrás de la balaustrada que rodea la abertura del Hall, en la galería del primer piso, debajo de los vitraux resplandecientes que coronaba una claraboya y desde allí miraba el desfile. Las estatuas de la época del senador colocadas sobre esa misma balaustrada de ancho y sólido borde, la ayudaban a disimularse".
L.C. (40).

3.4.5. Los Apolos Custodios

No debemos olvidar que la estética griega se muestra, tanto en la figura de los Apolos que custodian la Casa, como en la idea de lo dionisíaco, que es el placer. La volubilidad de la Naturaleza

en íntima conexión con el hombre, en un gozo definitivo y pleno. Cuando ese ideal puro de lo dionisíaco originario comienza a desfigurarse en una sexualidad corruptora, es cuando la unidad primera se pierde y se penetra en el mismo origen de la tragedia humana. El Apolo de la nariz rota muestra la incipiente quiebra y se emparenta con uno de los personajes como señalaremos más adelante.

3.4.6. El Llamador de Cabeza de Gorgona

Es otro símbolo de la madre terrible; guarda la casa en la noche y anuncia simbólicamente, la tragedia futura. Inicialmente es una acogedora que esconde bien guardados los mensajes de muerte.

No obstante, todas estas piezas no expresan una unidad artística. Por el contrario, este mundo parece superfluo y exótico. Una prueba es el paisaje verde gris colgado al revés, durante mucho tiempo, por error de los mucamos. Denuncia el snobismo de la estructura burguesa, la indiferencia frente a lo bello.

3.5. Lo Materno Devorador

3.5.1. El Senador y su Mujer

Anteriormente, hemos hecho referencia a la vinculación del senador con el extranjero, a través de Boswel & Boswel. El pasado espúreo, que trata de borrarse en la adulteración del retrato del abuelo, inicia una larga serie de caricaturas, como es la del propio senador. El es un fauno viejo que se deleita con un placer casi sensual, en la composición del duque de Rivas. Es de algún modo otro Francisco I, pero un Francisco adulterado y caricaturesco, enredado en la farsa y la miseria de su figuración social y cultural. La oposición a lo hispánico se da en esa identificación con lo italiano, explicitada en su referencia a Pavía.

Sus correligionarios, después de su muerte, visitan la Casa y recuerdan su buen gusto ante las obras de arte que otrora le pertenecieron. Así como Clara con su pelo oscuro y su piel blanquísimas es el prototipo de la dama criolla y sedentaria, su marido es el último representante de un criollismo que apunta a lo definitivamente europeo. Clara crea un falso senador amante de su mujer y liberado de mezquindades, para compensar futuras frustraciones. La sensualidad del senador marca también la trayectoria de los varones

de la familia. Son notorias sus infidelidades que acosan a Clara y provocan en ella una angustia que intenta ser compensada con el comer continuo. Ya se atisba en Don Francisco la inclinación por el servicio doméstico, que hará eclosión en la elección futura de Rosa, por parte de Benjamín. Hay una sensualidad sólo basada en lo genital, como lo dice su presencia faunesca. Genitalidad que buscará el fauno joven que es Francis, para perderlo en ignotos laberintos.

La muerte de Don Francisco, ocurrida en 1889, libera a Clara de sus corsés implacables, del negarse a la gula, y de su humillación por los escarceos amorosos de su marido. Gustavo se casa seis años más tarde y un resorte se rompe en el mundo de la señora. Lentamente, como una presencia oculta, descarga sus iras contra Paco, su hijo feo, a quien culpa de la muerte de su preferido. Nada la hace ceder hasta declararlo insano.

3.6. Los Cuartos Extaños

3.6.1. Clara

Está instalado en el piso superior y es el signo del aislamiento de su moradora. Clara tiene, a partir de este momento, ese comer desenfrenado al que hemos aludido. Su deformidad se acentúa con la presencia de su hermano mellizo, convirtiéndose en un monstruo bicéfalo. En su figura que aglutina se pierde toda posibilidad de individualismo. Nadie puede intuirla, siempre espectante. Esa presencia destructora la convierte en un monstruo que preside el laberinto. Clara-Minotauro es una unidad que no podemos dejar de señalar.

La escalera, que entuba olores y que es uno de los males congénitos de la mansión, expresa la escisión de dos mundos. Mientras la señora asciende hacia su Olimpo mal oliente y corrupto, la planta baja pasa a manos de Gustavo, que, en el fondo no sabe mantener la esencia de la estirpe y que va dejando la huella de la abyección. La habitación de la señora es el lugar donde devora, tumbada en su cama (inequívoco símbolo de su frustrada capacidad sexual) sobornando a sus sirvientes y en absoluta soledad. Allí encuentra la muerte después de su última ascensión. Y es justamen-

te el tema de la soledad quien se encarna como constante temática y halla su justa realización en el trágico fin de Zulema. Todos son solos absolutos. Paco en su insanía. Clara en su devorar. Francis en su ambigüedad; Zulema, esencialmente trágica. Es justamente la soledad quien empuja a Clara para abrir sus puertas a Zulema y Rosa. Ella convertirá su habitación en ese recinto cerrado, gineseo de tres mujeres, a quienes les lega sus pertenencias, y ante quien representa su interminable monólogo. No hay nada en Clara que sea unidad; todo es diversificación y caos.

El cuarto japonés expresa el exotismo y el abigarramiento de su dueña. Es el lugar que los visitantes se detienen a ver y por quien, la Casa, en un primer momento siente orgullo, porque gracias a él es admirada y enviada.

Sólo más tarde dirá que es un devaneo de su juventud, ya que todo en él es ficticio y grotesco. Coincide con la imagen de una dueña asiáticamente gorda. Los Budas, las geishas, los dragones hablan de ese mundo donde la totalidad es una enorme boca que aglutina. Es el cuarto que mira a Florida; expresa lo mundano, lo frívolo. Pero el balcón está encerrado en una caja de cristales blancos y azules que aislan del exterior las cortinas de seda verde; dos elementos que nos remiten al mundo del amurallamiento y la rigidez. Se recalca que el auge de este cuarto (1886-1889) es durante el esplendor del juarismo. Es decir, cuando lo nacional se olvida, cuando la corrupción se multiplica. En ese "horrible documento", como llama Francis al cuarto de su abuela, encontramos otra forma y caricatura de lo religioso, constituido por ese sin fin de imágenes católicas, tallas y figuras de yeso, estampas y otras representaciones. La Casa las asocia al abigarramiento latino, pero esto también es falso. Son la caricatura de lo hondamente religioso, de lo que conecta con el misterio. La santería de Clara, el cartel rojo de bruja que muestra la Casa, o la Juana de Arco de los pisapapeles, perteneciente al loco inmortal, se oponen a la verdadera difusión del misterio, que es la Presencia. Clara, quien olvida y confunde como Paco, es otra imagen de locura y de muerte. Utiliza la confusión para alejarse de la verdad, que es su desmoronadora soledad. Lo esencial se pierde. Pasa y se va como la Presencia. Para perdurar hace falta el amor, que es lo único que hace permanecer. Por eso, misteriosamente, Paco es el que se afincó como si fuese inmortal, en su pabellón; quizás porque es el que ha llamado y ha sido amurallado. Por eso no se desgasta, no vive, no va a la muerte.

3.6.2. El Cuarto de Paco

Si Paco es la locura, su cuarto y los objetos colecciónados también lo son en una forma de expresión fiel. Se explicita en varias oportunidades que la locura viene de la rama materna. Paco amontona lecturas inútiles, pisapapeles de cristal y ropa valiosa. Como su madre devora comida, él acumula cantidad de objetos y de conocimientos. Es el señor del renacimiento, dueño de su pequeño cosmos, quien se asoma al abismo de la ausencia de amor. La luz, que es ese amor, es lo que refracta en los pisapapeles y rebota como signo de clausura y de muerte. Su abirragamiento es su desorden mental. El cristal, su insensibilidad. Paco grita cuando el espíritu de Tristán es convocado. Pero su grito tampoco es interpretado, no le basta para rescatarse. Es un grito perdido, solitario. Tal vez lo más doloroso de su orfandad, porque llama a su madre, que, sin embargo es la que acecha esperando su muerte; lo declara insano y lo aisla con su odio en el pabellón que es su reducto. El grito de Paco, la muerte de Clara, los horrores de Francis marcan el final de una etapa, la caída de un mundo. Zulema y Rosa irrumpen por la puerta principal de la Casa.

3.6.3. El Cuarto de Francis

En oposición a los cuartos de Clara y Paco aparece el cuarto estético de Francis. En él, a diferencia de los anteriores, el refinamiento exterior cubre la confusión interior, que parece concretarse una noche, en la cual bajo los conjuros de Pietro, los poderes se desatan. Tristán aparece en el centro del llamado a lo misterioso. Francis, Pietro y Julián Muñoz también constituyen un mundo. Un mundo aparte, cerrado, misterioso; como lo constituyen Zulema-Rosa-Clara, como el solitario pabellón de Paco. Son mundos sin salida, ineludibles trampas. Francis es heredero de la belleza de Tristán... pero es una belleza vacilante, confusa. Un amor por la Casa que no alcanza para subsistir y poseerla como ella desea realmente. Para extender su cuarto y hacerla suya. Francis se parece a su padre y a su tío, aunando características de ambos que marcan sus gustos:

- a) Los muebles ingleses pulidos y patinados, reflejo de la elegancia de Gustavo, que es un rasgo común de la familia, a excepción de Benjamín.

- b) Sus libros costosos y delicados que incursionan en la Magia; las exquisitas encuadernaciones del siglo XVIII, reflejan mucho del preciosismo delirante de Paco.
- c) Feroces piedras duras; óleos con paisajes alucinantes, pintura cubista; caja con medallones; todo, síntesis de la enfermedad de la estirpe.

El es, además y por sobre todo, la inocencia perdida que llora la Casa. Por eso, frente al terror de Paco al ver los ojos azules de Tristán, el miedo de Francis desatado por fin, pasa desapercibido. El gran mundo sigue su fiesta, su snobismo y su decadencia. El signo de confusión es la indiferencia y la ceguera. El contraste se hace irreversible y trágico; de allí la pureza para siempre perdida. A Francis lo signa el temor ante su propio drama y la carencia de protección de las figuras paternas. El episodio entre Paco y Hans a los once años y el adulterio del padre lo marcan definitivamente. Así se ahondan sus temores y su mutismo. Hay una falta total de amor en su infancia. Como la luz del amor se refracta en los pisapapeles de su tío, el amor es rechazado en su vida de niño, poblada de inglesas masculinas, de profesores egoístas y del rechazo de otros seres de su edad. La incursión en un mundo distinto al familiar siempre se paga con el dolor y la humillación. El autor reitera en varias de sus obras (*Bomarzo; Los Viajeros; Invitados en el Paraíso*) la importancia de los once años como una etapa definitiva en la resolución de la sexualidad. La relación con Zulema está sembrada de indeterminaciones y es el intento lógico en la afirmación del propio cuerpo de poseer a la Casa a través de esta mujer. Este intento también se frustra. Las figuras fuertes (Zulema, Clara) llevan a la Casa a la destrucción, las débiles lo hacen por omisión. La Casa siente el desengaño de que Francis no puede amar físicamente a Zulema y así contarla entre sus seres elegidos. Es otra imposibilidad de síntesis. El refinamiento de Francis y el avasallador carácter de la joven hubiesen posibilitado la salida, pero ambos llevan en sí una impotencia intrínseca y maléfica.

"Yo lo advertí en sus ojos porque yo lo espiaba. Yo advertía cómo desde niño, se le iba endureciendo la cara extrañamente, cómo a diferencia de Tristán a quien recordaba sin embargo y que era tan maravillosamente vital, iban muriendo en él, año a año, la spontaneidad, la frescura, para dejar en su sitio una máscara fina, dorada, que ni cuando daba paso a la ironía de pocas palabras

lentas que usaba tan bien ni siquiera cuando reía, dejaba de ser una máscara sobria y bella detrás de la cual, oculto estaba él, disfrazándose para que no lo reconocieran sus parientes, sus profesores, para que no lo reconociera yo". L.C. (118).

En esa "interioridad de caracol" del muchacho, que moría a los veinticinco años, se encierra su ensimismamiento y su melancolía. Su máscara continua de sobriedad y belleza, su fingimiento de impasibilidad desinteresada. Francis es, en fin, "una planta con hojas raquícticas y raíces muy hundidas, asomadas a ras de tierra, con flores morbosas y fascinadoras". L.C. (101).

Una pasión lo signa: la Música. Se funde en él con el amor por lo francés.

Las figuras de Julián Muñoz y Pietro Lamberti se unen íntimamente a las resonancias del cuarto "extraño" de Francis y también como se ha señalado al fantasma de Tristán. Pietro Lamberti, de familia ilustre, hijo de un diplomático, es quien entra en trance ante el llamamiento. Su escudo, señala el autor, se cita en el "paraiso" de Dante. No es casual que su nombre se una al testimonio que el antepasado de Alighieri da con respecto a la ciudad de Florencia.

No obstante, las ciencias ocultas no son para Lamberti un camino de apertura, sino un rumor de lecturas caóticas, similar al desorden de Clara y a la inmovilidad de Paco. "Delgado, moreno, con ojos de alucinación y manos de Donatello" (193) recorre sin cesar los procesos de brujería, la historia de los templarios, los cuentos de Poe y Wells, así como también la biografía de Madame Blavatsky y la filosofía ocultista. Es el conocedor del nerviosismo de Francis y de sus pesadillas nocturnas. La Casa tiene un cartel de remate, como una bruja o una herética; así el propio Pietro Lamberti y sus compañeros se abismarán en ese mundo de religiosidad invertida para abrazar el Mal. La figura de Julián Muñoz es casi la contrapartida de Pietro. Deportista, de cabeza rapada y cuerpo musculoso, ha roto su nariz boxeando. Este rasgo físico de su nariz partida coincide con la figura del Apolo de la izquierda, en la fachada de la Casa. El mismo es un Apolo imperfecto y amputado, como lo testimonia el fauno, al referir el episodio del enfrentamiento con Lamberti y ponerse de relieve su relación homosexual.

Julián provee de sellos a Francis, sumiéndole e ingresando a su vez, en un mundo donde la realidad no cuenta, y donde el ambiente interior se va enrareciendo cada vez más. Son los seres sensibles,

los estetas, los que pueden convocar a Tristán y al misterio. Pero son los que pierden la conexión irremediablemente, porque en ellos está lo corrupto como una pústula. Su desorden y su sensualidad confusa, semejante a un caos, los arrastran lejos del centro buscado. Francis, Pietro y Julián quedan enlazados así, en la convocatoria de lo misterioso... un vértigo que todo lo trastoca. En ese centro que atrapa a sus integrantes como una red está la figura de Tristán, y esto produce el desorden, totalmente distinto al suave y cálido anuncio de la Presencia.

3.7. La Estirpe Espúrea

La ya endeble estructura familiar, socavada en su base después de la muerte del hijo hermoso y el desenfreno del odio de la madre hacia el primogénito, se ve herida de muerte con la llegada de dos mujeres, Zulema y Rosa, quienes realizan el tejido maligno que atrapa definitivamente a la Casa. No creemos faltar a la objetividad si señalamos que esta parte de la novela es como un movimiento rico y vertiginoso; un oscuro centro donde las pasiones estallan y cada uno asume su rol definitivo y destructor, vencida la sensación de aparente felicidad que deparaba el período económico y político.

Veamos qué sucede en el país en ese período de singular crisis. La muerte del senador, acaecida en 1889, coincide con el anuncio de la revolución que estallará un año después. El país ha tenido una era de aparente prosperidad, soñada por Roca en su gobierno, e ignorante de la corrosión que ya viene gestándose en sus bases. La inmigración dota de una fisionomía especial a la República. Es justamente a través de la inmigración española e italiana que la organización obrera realiza sus primeros pasos. La huelga de obreros panaderos a la que luego adhieren la de los saladeros, faroleros, carpinteros y especialmente ferroviarios, marca la temperatura política de las primeras semanas de 1890. Sin embargo, el criterio de que lo popular debe ser aplastado perdura aún, como algo que es necesario extirpar y que permanece, en la persecución a los grupos obreros, hasta bien avanzado el siglo. No es posible olvidar el asesinato de muchos de ellos en la manifestación anaquista del 1 de mayo de 1909. La revolución del 90 comienza marcada con consignas esencialmente populares, y aunque fracasa, consigue derrocar al gobierno de Juárez Celman, quien presenta su renuncia el 4 de agosto de 1890.

Estas luchas obreras, la conciencia de nuevos valores que apuntan al mejoramiento social, la creación del partido radical, deseoso de obtener garantías electorales y el socialismo, conducen al país veintiseis años más tarde a la presidencia de Yrigoyen. En ella el triunfo de los movimientos populares parece alcanzar un nivel estable. Veamos entonces, cómo estos hechos se reflejan en la vida de la Casa.

"Los mucamos entraban y salían en mí; algunos permanecían más tiempo; algunos me limpiaban mejor y otros peor; siempre estaban tomando y despachando mucamos en esa época en que mi servidumbre se componía de veintitrés personas, así que el acontecimiento no revestía para mí ninguna importancia... ¡Ah si lo hubiera previsto! ¡Si hubiera previsto su importancia esencial!" L. C. (68).

3.8. La mitología de la estirpe. El comienzo del fin.

Dos hechos parecen anunciar el declinar de la familia del senador y el inicio de su lento proceso de corrupción. Gustavo se casa y se marcha del lado de Clara. Su figura está ligada a la elegancia familiar, a ese tono tan inglés que poseía el mellizo de su madre y que es sentido como atributo de indiscutida masculinidad. Gustavo pertenece a los hermanos, a los que con su sentido innato del buen gusto, podrían mantener intacta la prosapia de la mansión. Sin embargo, algo comienza a afectarlo, a acercarlo o a parecerlo a los otros, hundiéndose en una zona gris, intermedia, que le hace perder su posibilidad vital de posesión. María Luisa lo acompaña en esa formalidad. Ella es la señora de los grandes sombreros, de la elegancia innata, imagen que nítidamente trata de reeditar Dolly, al final de la obra. Pero María Luisa no pertenece a la estirpe. Ella, como más tarde Rosa, se va de la Casa. Quizá porque no está apresada en su turbia red, puede encontrar extramuros, posibilidades que pueden satisfacer su elegancia y su señorío. María Luisa pertenece a esa zona gris que no es la inmensa fuerza trágica de Zulema. Por eso, tampoco puede ser su poseedora hasta el final.

3.8.1. M. de Monvel

Un episodio marca esa incipiente corrupción de Gustavo: es el encuentro con M. de Monvel. Debemos recalcar que él, aún en este episodio, no llega jamás a la relación con la servidumbre, como es el

caso de Benjamín, el mediocre. Pero transgrede una línea que rompe el decoro, el buen gusto, el tino que caracteriza en lo esencial a los señores de su época. La querida no puede ser llevada a Casa, ni aún en ausencia de la mujer. Es justamente ese romper con las reglas, ese riesgo innecesario lo que rompe la Armonía e introduce el Mal, cuyo efecto es vivido en toda su magnitud, por los once años de Francis. Esos once años que ya hemos nombrado como edad clave en la obra, marcan el inicio de una etapa y el fin de algo irremediablemente perdido: la virginidad en el varón. Si lo que se pierde es la inocencia, esa inocencia no sólo hace alusión a una mayor o menor sabiduría con respecto del propio cuerpo, sino (y esto le da carácter definitivo) a la vivencia e inclusión en el mundo adulto. Es por eso que, cuando un hecho traumático inicia en la nueva etapa, ésta se ve signada y de ahí la existencia toda, con un matiz de muerte y corrupción. De él no podrán desembarazarse los protagonistas, en este caso el propio Francis. Así, los que deberían ser conductores en ese proceso iniciático, se vuelven en realidad desviadores y desformadores de una adecuada vivencia del amor y de la sexualidad. De allí que el episodio del abrazo entre Gustavo y su amante alcance una importancia tan peculiar en el itinerario de la Casa.

En cuanto a Aimée no es una mujer de baja condición. O lo fue en un momento y lo esconde en el actual. Lo cierto es que ha llegado a ese escalón social por vías demasiado honorables. Es una actriz famosa, y tal vez no sea otra cosa que una manifestación lo que realice en la mansión majestuosa.

Sin embargo, algo anticipa un futuro gesto de Zulema, quemando las genealogías: su tarareo del tango prohibido bajo el retrato de María Luisa. El tango anticipa el mundo del suburbio que luego irrumpió en la Casa con la presencia de Leandro (N. 4). Como Zulema y como Rosa, esta mujer consigue introducirse en la Casa gracias a la debilidad de Gustavo. El también coopera indirectamente en la entrada de las dos mucamas, porque con su indiferencia deja que Clara decidida a su arbitrio, al igual que en el no impedimento de su comer desmedido; en eso está el signo de su culpa. Cabe tener en cuenta que la obra que ella interpreta, describe la sociedad de la época; por eso revela el tono y los intereses de los señores del momento. Tiempo frívolo, elegante, cargado de placeres, donde la corrupción no es ajena a sus días... a diferencia de aquella época heroica que trata de emular el senador, con sus versos del duque de Rivas. El Mal también se agaza pa, pero como un paso elegante que jamás hubiese permitido el gesto

de Gustavo. Esa perfección que va degradándose paulatinamente, está explícita en el símbolo de la rosa que posee Aimée y que Gustavo estruja en el momento de su abrazo. Si tenemos en cuenta que Rosa es también el nombre de una de las sirvientas, quien será la dueña de la Casa, no tardamos en descubrir la importancia de la afirmación. En última instancia, también la Casa es como una rosa, abierta a la existencia de sus moradores; un centro aniquilado para siempre. El autor opone a la frivolidad de la mujer, la presencia de la Hija del Faraón, como la contracara de la figura de la francesa y como una mirada acechante sobre ese transcurrir. Es justamente el instante que Francis guardará en su conciencia como un sello fatal y definitivo.

3.8.2. Hans

Otro episodio paralelo irrumpirá con igual trascendencia en la vida del adolescente. Pero a diferencia del brutal enfrentamiento entre Gustavo y su amante hay en las escenas entre Paco y Hans, su sirviente, una turbación, una corrupción sutil y casi oculta, que sólo esa sensibilidad extrema de Francis capta y que lo lleva al centro de su vértigo parecido al que se gesta en su interior, y que a partir de ese instante parece intuir. Ambos episodios ocurren en el año 1907 y sólo con tres meses de diferencia entre sí. M. L. habla de un año infortunado.

Algo se intuye, entonces, en ese triángulo maléfico que constituyen Hans, Paco y Francis. Al principio, él sólo ha tenido dos vértices: el loco y su sirviente. Pero ahora también el adolescente ha entrado en él, al transformarse en vigía como lo señala el autor. Sin descripciones sicológicas tediosas, sin demasiadas palabras, sólo a través de un acto nos llega en toda su magnitud la personalidad de Paco. Quizá sólo igualable en gesto de herida y desolación a la visión de Zulema abrazada al maniquí de Rosa. Todo el Mal gestado en el deseo de posesión y destrucción de lo Bello, reside simultáneamente en el horror de Paco, que no es otra cosa que la sombra agrandada y deformada de Clara. Mal que va encadenando ese destino oscuro que se presiente, porque Francis parecido a Tristán, sensible, hermoso, ha caído también en la culpa. La imagen de ese pasado esplendoroso, que acaba inexorablemente, se materializa en la destrucción de uno de los excepcionales pisapapeles, símbolo también de las fisuras que comienzan a agrietar el hasta entonces bloqueado mutismo de Paco.

"Algo definitivo dijo Paco entonces, porque Francis vio que el muchacho alemán retrocedía hacia la puerta. Entonces los rasgos de Paco se torcieron violentamente. Estaba idéntico al Paco de veinte años atrás, el que había empujado al hermoso Tristán del balcón a la muerte; pero no podía saberlo". L. C. (115).

La muerte de Francis marca la terminación de una etapa. Un largo otoño sobrevendrá sobre la Casa. María Luisa conoce las aventuras de su marido. Paco intenta suicidarse. Benjamín ve acentuadas sus debilidades. Clara confía más y más en Rosa y en Zulema y se hunde en un fin que llega rápidamente... y la Presencia pasa, justamente como un viento de otoño, señalando que no habrá salvación al no ser notada.

3.8.3. Rosa-Zulema

Así en ese clima gestador de elementos de muerte, Clara hará su recorrido final, para despedirse de su reino. Es el centenario del nacimiento del senador. De él surge victoriosa, la fascinante imagen que la señora ha logrado trazar de él. Ella baja para el festejo íntimo, sólo silenciado por la muerte de Francis. Una fiesta donde ya se perfilan, y en público, Zulema y Rosa. La Casa, aún vanidosa, feliz, olvidada, se siente (y no sabe que lo es por última vez) la ciudad de un estado poderoso, recorrido por su reina. Si tenemos en cuenta la significación que ha adquirido la figura de Tristán, en el génesis del fratricidio, no pasará inadvertida la imagen del marqués de Saint Luc, ligada a sus antepasados, levantando la copa como si fuera el Santo Grial.

Notemos que el Santo Grial parece hallado justamente en el momento del sacro esplendor que inmoviliza la ilusión de la estirpe, en el último paseo de su reina deforme. En realidad, el Mal se ha afirmado en la obsesión de Clara por la compañía de Zulema y Rosa, también en la comparación que se escapa como un secreto visioso de la boca de la anciana y revela la admiración carnal de Gustavo por Rosa, al compararla con la Antíope del Tiziano. Es justamente esa comparación Rosa-Etíope la que marca la nueva realidad que invade la Casa. Ya que el autor ha señalado como una especie de vaticinio siniestro, que Benjamín es el único que ha sido elegante. Clara, el senador y Francis, muertos, un Gustavo ausente, una María Luisa viajera. Zulema, Rosa y el débil Benjamín son una especie de dueños, sin serlo. Unos seres obsesos y decadentes que precipitarán la degradación; la posesión por la Belleza no se producirá nunca más. Como

un movimiento de reflejo, mientras la servidumbre asciende oscura, brotando de lo subterráneo a la planta baja, Clara parte de ella hacia el primer piso, donde se ha gestado la degradante relación con Zulema y Rosa, y de donde no regresará jamás. El autor dice que Clara va hacia el mar, que hacia allí desfila su comitiva. Y el mar es la muerte, el final.

"La servidumbre curiosa se asomaba a las puertas. Había muchos que Clara no conocía; gente emergida de las profundidades del sótano, como buzos o gente de las azoteas, de las cocinas, que había descendido como si viniera de lo fragoso de la montaña, oliendo paradójicamente a jabón de afeitar y a los polvos baratos que usaba Zulema y cuyo aroma dulzón todavía queda en mí, en una cajita rasada". L. C. (138).

Esos polvos de Zulema son categórica y definitivamente el Mal que emerge. Este mundo perfecto, este cosmos que se transforma de ahora en más en un caos, en un centro devorador de la Belleza perdida. La primera mujer de la creación lleva al hombre al castigo; es la tentación misma. Zulema es la primera mujer de la estirpe espuria que instaura el Mal como castigo a la soberbia de sus moradores.

Cuando la Casa recuerda la llegada de Zulema y Rosa, tantos años después, padece sobre sus ya destruidas paredes una lluvia benefactora. Sólo ella parece liberarla de tanto horror y podredumbre. Como ya no tiene ventanas, ni puertas, todo se inunda, incluyendo el cuarto de Rosa. La Casa, por haber sentido una vez más la ráfaga de la Presencia, se limpia con el agua fecunda y purificadora. Mientras que en la caja queda el Mal aislado y encerrado para siempre; aquello que ha pertenecido al mundo de Zulema. Remitimos a las notas para la concepción expresada por Werner Jaeger, en su obra *Paideia* con respecto al tema (N. 5).

Ya hemos señalado como se produce la irrupción de Zulema y Rosa en la vida de Clara y también la posesión que lentamente ejercen sobre la señora para conseguir sus fines. Esa unidad que constituyen las dos mujeres es el baluarte que las defiende de las acechanzas exteriores y les asegura su permanencia.

Rosa, la mayor, atada a su cuerpo, cegada por una sensualidad que parece haberla perturbado desde la niñez. Ella necesita de Zulema, de su don de conducción, de su frialdad para el cálculo, de su certeza para saber qué es lo necesario. Ambas constituyen una unidad que por complementar lo receptivo y lo activo, los principios masculinos y femeninos actúan hasta un determinado momento como

un único ser, que a su vez se desdobra ante las intrigas. Zulema y Rosa reemplazan a Dolores, la antigua ama de llaves que les da entrada, sin saber que con ellas labra su alejamiento de la Casa. Dolores es el ejemplo del antiguo criterio de servidumbre. Una servidumbre integrada a la vida de sus señores, pero que ni siquiera sueña con escalar socialmente, con ocupar un lugar en su mundo, con usurpar. Ellas son la conciencia, turbia aún, de esa clase popular que desea ascender a cualquier precio... pero que no tiene, según el autor, las armas necesarias para acceder a toda la riqueza que se deposita en sus manos. Por supuesto, tampoco para moverse con naturalidad, en medio de esa suntuosidad de los objetos artísticos. Estos han sido una especie de patrimonio natural para los primeros dueños de la mansión y parecen despertar el odio y el rencor de este grupo humano; como lo demuestra Zulema junto a Sebastián, en el episodio de las genealogías.

Ubiquemos las distintas etapas en la vida de Zulema y Rosa que marcan la relación progresiva con sus señores:

Primera etapa: amores de Rosa con el cocinero Monsieur Renard. (Tal vez el zorro de los fabliaux franceses). Esta relación es vista con agrado por la Casa, ya que un hálito de vida, de sexualidad joven, hasta entonces desconocida, parece invadirla.

A su vez los integrantes del tapiz siguen con picardía el despecho de Dolores, quien ha pretendido en vano, lograr el interés del cocinero. Este gradual despojo que sufre Dolores va marcando, paralelamente, las posiciones ganadas por las dos hermanas. Dolores no es un personaje circunstancial. Su vida está íntimamente unida a la Casa, al mundo de Francis y de los otros amos. Ella misma no tiene conciencia de cómo su rol se va deteriorando... pero este arrinconamiento progresivo va marcando el olvido en que la sume Clara y el inicio de un éxodo que sobrevendrá sobre la mansión, al quedar despojada de la mayoría de su servidumbre. También es Dolores quien se encarga de hacer notar a Krog, preceptor de Francis, cómo ha sido usado por parte de Gustavo, para poder salvar una situación de orden social que tanto le preocupa. Krog cae en la trampa porque quiere ser tenido en cuenta, porque cree que sus méritos intelectuales deben ser vistos más allá de su trabajo rutinario. Olvida que para Gustavo y su mujer, lo único importante es la propia figuración y que jamás permitirán entrar en su reducto a nadie que esté fuera del límite de las convenciones impuestas. Ahí reside el pecado de la estirpe, su enorme culpa que gesta a su vez ese castigo que crece y crece en su misma entraña;

es el Mal agazapado de Zulema, su futura dueña, quien ama irracionalmente esas cuatro paredes, con una pasión basada en el odio y en el deseo de venganza que los lleva a la muerte. Dolores se mantiene en sus límites, en su servilismo, en su medianía que sólo espera también una fortuna heredada, pero que carece de la astucia o del impulsivo arribista para hacerla propia. Su furia estalla, en el momento que destroza la pulsera de coral, única herencia de Clara, como signo al fin de compresión del avasallamiento de las dos mujeres. Con lo que ciertamente no cuenta Dolores, que por otra parte también representa un criterio muy arraigado del servir a los señores, es con el lazo indefectible que se ha anudado entre Benjamín y Rosa.

Segunda etapa: amores entre Benjamín y Rosa. Se gestan cuatro meses antes de la muerte de Clara, y son vistos con desagrado y rechazo por parte de la Casa. Benjamín trata de sobreponerse a su cortedad permanente, en la posesión de la Antíope que alaba su hermano. La posee con avaricia, con desesperación de enfermo, con delirio creciente del perseguido que ha sido siempre, por una familia que le imponía sus reglas, reglas con las que por su mediocridad, por su falta de sentido artístico, no puede cumplir. Otro duelo se libra entre los hermanos. Duelo que acaba también con la muerte de ambos: el hermoso y el feo. Sólo que Gustavo logra diluirse, ebrio de perfección, dibujado entre grises, esfumándose en su vida elegante, plagada de los otro. Mientras que Benjamín, en cambio, se va solo. Caído sobre su cama, quiere destrozar el testamento que favorecía a Rosa, porque ha sido traicionado. Con un gesto del desesperado que ha sido siempre, y que quería, en mitad del camino, como todo lo suyo, detener las inexorable muerte. Es velado en soledad, teniendo como únicos testigos a las dos mujeres, a Leandro y Nicanor. Velado sin la presencia de la estirpe, de los amigos, de la propia familia que se niega a ir, porque ya conocen en manos de quién ha quedado todo esto, y porque Benjamín ha sido un pobre diablo y un pobre diablo no merece la humillación de quienes se consideran superiores. Gustavo, en cambio, se va con su séquito, parecido al de Clara. El de las noches de club y café. Con el olvido y la ausencia de María Luisa que sólo vuelve quince días después de su muerte. Pero con el llanto de Tristán; un Tristán y una mansión descoloridos que comprenden para siempre, en el arranque del carro funerario, la sepultura de la nobleza de la estirpe. ¿Qué es lo que desata otra vez como antaño, la lucha fraticida entre Gustavo y Benjamín? Benjamín, feo y desarti-

culado, falto de armonía, está condenado al amurallamiento como Paco. Este, en su grandeza, en su locura, en su exotismo obsesivo y agobiante, es hasta el final un miembro de la estirpe. Incluso los sobrevive a todos, también a la Casa como si fuera inmortal. Benjamín, por el contrario, es amurallado en su existencia desdibujada y dolorosa, plagada de inseguridades y humillaciones, donde hasta la posesión de Rosa es una especie de estertor de agonizante. Si Benjamín se enfrenta con Gustavo es porque debe defender la presencia de Rosa en la Casa. Si la deja ir a Rosa, ella desaparecerá de su vida, y eso no puede soportarlo. Una vez más es la mujer, la hembra aniquiladora, la que empuja al hombre a la destrucción. Las maquinaciones maléficas de Zulema-Rosa se concretan en el tajo rojo del rostro de Benjamín, que es otra flor espúrea, como la del retrato del abuelo. Gustavo no perdona la mediocridad y olvida. Mata la presencia del hermano con los últimos gestos de dandismo, con el silencio ante la partida de María Luisa y la muerte de su único hijo. Pero por sobre todo, con el llanto de lo único que ha sido, un amador de mujeres, un frívolo que solamente ha aceptado su rostro mundano. Gustavo también labra el alejamiento definitivo de Paco, sellando su reclusión, después del episodio de la búsqueda de la madre.

"La consecuencia de todo eso fue una terrible escena entre Gustavo y Benjamín, en el curso de la cual Gustavo le espetó a boca de jarro lo que de él pensaba y que lo indigestaba desde niño: su desprecio ante su mezquindad de pobre diablo, indigna de una familia como la suya; y Benjamín envalentonado por la seguridad nueva que le infundía la posesión de Rosa, arrojó fuera el veneno que acumulaba desde la infancia: el odio a sus gentes, a sus aires, a su importancia artificial." L.C. (154)

La mansión se ve atacada por vientos y tormentas crecientes. Los personajes del tapiz y del techo no son ajenos a estos hechos. Mr. Queen, el administrador, parece heredar el prestigio de la época de Boswel & Boswel. Primero, muestra una seguridad invariable; más tarde pasa de ser un general animoso a convertirse en un "chocho mafioso lagrimeante". Su olvido total es otro signo de muerte, ya que es justamente la Memoria quien mantiene viva a la Casa. Entre las señales de desorden y de empobrecimiento progresivo que se ponen de relieve en la mansión, se encuentra el incumplimiento de las órdenes. Esto también descerraja el hermético mundo de Paco.

La Armonía se ha quebrado... y comienza a reinar la confusión. Las deudas son enormes; el campo de San Pedro sólo trae gastos

fantasmales. María Luisa olvida que las arcas se vacían, decidiéndose a un eterno viaje a Europa. Gustavo no sabe ahorrar. Han vivido siempre en el lujo, en el abrir puertas generosas a los triunfantes de turno. El ahorrar, el no gastar dinero, es algo contra natura. Y en ese acto del dilapidar se va también la fastuosidad de la Casa, como se va la vida de sus habitantes.

Tercera etapa: simultaneidad de los amores de Rosa con Leandro y Benjamín. Un hábito de corrupción comienza a soplar sobre la Casa. Lejos está el tiempo en que la Presencia ha pasado por ella. La degradación de Zulema para retener a su hermana llega hasta el hecho de ceder al hombre que es su amante, o mejor dicho, a compartirlo, para que Rosa siga sirviendo a sus fines. Si la monotonía de Benjamín la ha puesto al borde de la desesperación, este compadre, con su presencia gatuna, cierra este ciclo para entrar en la abyección final.

Cuarta etapa: amores de Rosa y Leandro y comienzo de identificación entre la Casa y Zulema.

3.9. Zulema y su mundo

Zulema comienza a huir de la casa durante los amores de Benjamín y Rosa. Siente su dominio seguro, bajo la posesión que Benjamín ejerce sobre su hermana. Olvida o no percibe que la desconfianza por el hermano feo, la angustia, el miedo por el mundo exterior, la irán marcando progresivamente, hasta aniquilarla. Leandro irrumpió en el mundo de las mujeres con su sensualidad barata, similar a la de los gatos malolientes e infectos que comienzan a roerlo todo y a quien los ex miembros de la servidumbre, ahora señores, dejan entrar. Es una especie de venganza sucia y subterránea contra un mundo esplendoroso que no ha querido reconocerlos. El mundo de Leandro es el del suburbio. Llega a la vida de Zulema a través de Nicanor, su sobrino, que se enlaza a las relaciones oscuras, siendo un miembro de la Casa. Atrae a las mujeres y entiende qué fruto puede obtener de esa mansión que lo atrae, convirtiéndose en una trampa.

La pérdida de identidad y de fuerza de Leandro es fruto de la vida muelle. Termina perdiendo su condición de malevo para ser un instrumento en manos de Zulema y de su propia codicia. Así lo expresa la letra del tango que él mismo entona. La imagen de ese

Leandro gatuno, fundido con la mugre que todo lo invade, se identificó más tarde con la de ese gato tuerto que los comanda a todos en su destrucción final. Nadie sabe de dónde proviene y simboliza al caudillo feroz y astuto que cambia la imagen del país. Por otra parte, Leandro ocupa el escritorio donde otrora el senador ha fijado su imperio. Utiliza los objetos de valor sólo para apoyar su pava. Es un miembro al servicio del radicalismo, el partido execrado por la estirpe. No podemos desconocer una vez más la unión que se establece entre el proceso de deterioro de la Casa y la retirada del conservadurismo frente al triunfo del partido radical; éste posibilita el ascenso del pueblo al poder y labra el camino para otro movimiento que advenirá en 1945: el peronismo. El golpe final a la familia del senador está simbolizado en el tajo que asesta Leandro a Benjamín, y que golpeando su corazón enfermo, acelera su muerte. Es la cobardía de Benjamín la que asienta el poder del compadre, pero lo cierto es que el final ineludible está gestado desde mucho tiempo atrás.

Un amor incondicional, obsesivo y ciego, une a Rosa con Leandro. Para servir al vividor todo resulta poco; además del pillaje que Nicanor y Leandro ejecutan por los pisos de la Casa, cada vez que van a visitar a las dos hermanas. Los echarpes de seda del refinado Francis caen en manos del compadre y un abrigo finísimo de pieles que se atreve a despreciar. El signo de su posesión sobre las mujeres y sobre la mansión está en el traspaso de unos gemelos de Benjamín, que Rosa roba para Leandro. La usura de Benjamín, quien no ha permitido hasta entonces el hurto, ha dejado escapar la joya. El uso de éstos al igual que el collar de Clara, custodiado por Zulema, mancha una vez más el pasado ancestral.

3.9.1. La quema de las genealogías

Si las genealogías representan el amor que se ha tenido por la propia estirpe y la necesidad de hurgar en el pasado por considerarlo perfecto, por un neto orgullo de clase, el acto de Zulema representa no sólo el enfrentamiento con esa postura, sino también el deseo de destrucción por aquello que se ama y que no podrá ser poseído nunca. El emblema de la torre en llamas arde para siempre. Ese emblema, en el que ha residido el orgullo de la casta y ha alimentado a todos; a los que han participado en el rito de esa sacerdotisa opulenta y brutal que ha sido Clara. También Sebastián, novelista, pertenece a la

estirpe; va a mantener una actitud vacilante, frente a los desplantes de Zulema; no sabe defender su raíz, al igual que Benjamín, que Francis, que Gustavo; así el testimonio del esplendor de la estirpe, se pierde para siempre.

3.9.2. Zulema y la posesión del collar

Aunque Rosa sea la heredera después de la muerte de Benjamín, Zulema es en verdad su dueña. Un proceso lento, destructivo e ineludible se ha gestado en la mujer, paralelamente a su posesión de la mansión. Así como se ha alejado del contacto sexual con Leandro, se va acercando, en cambio, a la Casa. Ahora es sólo una sombra que intenta detener su dominio junto a la posesión de Dolly. Ella ha llegado a la Casa como una promesa de vida. Lo es para la Casa misma, quien cree ver en ella el lejano encanto de María Luisa que la muchacha intenta reeditar, poniéndose ante el espejo y girando en medio de su magia. La joven es el centro; potencialmente, la posibilidad de Armonía. Es también la Memoria de Francis y la poesía de fin de siglo. Una poesía teñida de versos de amor, de lujos, de sentimentalismo, tan al tono de la época. Sobre él, la adolescente llora, ebria de vino y locura, la noche en que Rosa luce el collar, ante la vista ávida de los hombres. La joya se encuentra en el estuche rojo, para mantenerla oculta a la codicia. Dolly lamenta esa noche la realidad de su prostitución, la vaga relación con Nicanor, sus deseos de escapar, ya que también ha caído en la abyección. Mientras el collar está, la ambición y la fuerza de Clara, la fuerza de otrora, los mantienen ligados en un círculo vicioso e indestructible. Rosa vestida de rojo es otra vez la flor espuria que mancha la Memoria de la Casa. Cuando Leandro parte llevándose el collar, traicionando a Nicanor y por supuesto a las mujeres, las pasiones de cada uno parecen llegar a su vértice y estallar. Después de esa noche donde el vino y la pasión lo ahogan todo, sobreviene el derrumbe. Como siempre, la mansión parece albergar el deseo de felicidad, el esplendor de la fiesta que en realidad esconde la tragedia. También la relación de Leandro y Nicanor, ídolo y adorador, parece repetir como en un juego de espejos, la de Zulema y Rosa. Sólo que aquí Nicanor gesta un odio irracional que en Rosa se expresa en un deseo de alejarse para siempre de la Casa siniestra.

Rosa, la Antíope ampulosa, luce el collar de seis hilos con las perlas de Clara. Es la hembra opulenta que preside la mesa, como

antes Clara ha sido el monstruo deforme, en el centro del laberinto. Zulema queda con su virilidad, con su dolor contenido, sordo, ante el apareamiento de los otros.

Ella jamás se pone el collar, pero lo hace suyo frenéticamente, llegando a la persecución y a la muerte por él. Sin él, sin su cetro, sólo se arrumbará como un objeto más descompuesto y temible. Si Nicanor, cegado por la falsedad a la que su ídolo lo ha arrastrado, decide cooperar en la búsqueda del fugitivo, es Zulema firme, cruel, quien busca que retorne. Ambos desean su muerte. Dolly es sólo un instrumento, casi inocente al principio, hastiado y marcado para siempre al final.

Otra vez los ciclos están presentes en la elaboración de la novela. Son cuatro días de búsqueda. Así como dos han sido los años de búsqueda entre la muerte de Gustavo y Benjamín. Después de eso Leandro, movido por oscuros temores, entra en el recinto que gobierna Zulema. Y es allí, como ya hemos señalado, donde la Hija del Faraón lo empuja con su mano temible, como materializando el deseo de Zulema y su sobrino... tal vez de la Casa. Un centro oscuro recibe el temor de Leandro, ante los gritos también aterrorizados de Nicanor y Zulema, en una escena cinematográfica. Así la Casa rechaza todo organismo extraño que no pertenece a su vientre.

Leandro y Nicanor son dos aves de rapiña, ajenas a ese mundo. Zulema ha sido gestada, junto con su horror, dentro de esas paredes. Está allí, con su capote negro, en esa casa de guerra. Ha llegado a los diecisiete años, ha sabido con su habilidad entrar por la puerta principal, burlando a Dolores. La ha amado ignominiosamente... pero la ha deseado y tiene la certeza de que morirá con ella. Ha sido acogida por Francis entre sus seres elegidos y aunque jamás la ha hecho suya, eso la hace ser más de la estirpe, de la rama espuria, pero por parte de su ser doloroso. Nuevamente el ciclo se ha cerrado. Rosa parte de la Casa. Vende la estatua, afirmándose así en un gesto de vida, perseguida por la conciencia oscura de que los otros han matado a Leandro. Sin embargo, el apretado gineceo de mujeres vuelve a reproducirse. Esta vez Zulema, Rosa, Dolly. Zulema acosa a Dolly, después de noches febres, teñidas por los gatos famélicos y enamorados, que hablan de esa pasión oscura e irreversible de Zulema, que llora como un hombre ante la partida de Dolly.

Sabe que con ella va su último hálito de esperanza, su final esperanza de ser amada. Como Paco que golpea mutilado el tapiz o que

seduce a Hans; o Pietro al irse de la fiesta de M. de Saint Luc o Francis, deseando aún a Zulema en la raíz de su desolación.

3.9.3. La noche y su centro

La noche del crimen, Zulema y Nicanor esperan trémulos, escondidos entre la multitud de estatuas. Como en otro momento se escondió Clara, también Benjamín perseguido, ávido de los otros. Hay un círculo de luz por el que pasan Tristán y el caballero. En oposición a ese círculo, un centro oscuro y tenebroso absorbe al compadre. Francis, Pietro y Julián Muñoz fueron inconscientes convocadores de fantasmas, a ese centro, a ese torbelino que los arrastra la noche de la conjura. Zulema y Nicanor son ladrones, sombras que atrapan el Mal. Este se va a cernir y a materializar sobre la Casa. Al mismo tiempo, durante todo este lapso, los gatos van sembrando una imagen de muerte, en forma lenta e incontenible. El aislamiento también es un signo de decrepitud que se pone en evidencia en las tarjetas de visita, jamás renovadas, que ha acariciado por última vez Sebastián.

Las estatuas como arcángeles, señala el mismo M. L., sólo pueden ser testigos de esa batalla entre el Bien y el Mal, donde el destino de la humanidad parece debatirse, y donde el Hombre, nuevamente, aunque culpable, es asesinado por la mujer vengadora, quien a su vez se destruye a sí misma en el destino final de Zulema.

3.9.4. Los años finales

Desde el año 1936, fecha del robo del collar, hasta 1953, en que la residencia empieza a demolerse, movimientos de signo similar rigen los destinos de la República. Ya hemos hablado del Yrigoyenismo, pero también debemos recordar los inicios de esa década bien llamada "infame" donde el fraude electoral es el único precio, al que todos parecen recurrir para llegar al poder. El Yrigoyenismo pierde su talla y su fuerza, defraudando a muchos de sus seguidores en manos del alvearismo. Pero lo cierto es que un movimiento popular irreversible va germinando en todas las conciencias. Sería inútil desconocer la fuerza de los movimientos obreros. Eso marca al país con el sello ineludible de una clase que busca su propia afirmación y también la identificación con la figura del líder que encarne sus ideales siempre postergados. Casi una década pasa entonces, para que el nombre de Juan Domingo Perón tenga un significado que sólo se perfila en la madrugada misma del 45 (N.6).

Para M. L., el Mal se ha instaurado. Un grupo social que desconoce el pasado patrício, los ideales mismos de la Belleza, sólo puede ser contemplado con horror. Un horror que es la encarnación de lo maléfico, y que está representado en esa invasión maligna de los felinos, comandados por un gato tuerto, que consume la putrefacción absoluta de la Casa de Florida. Años más tarde en un reportaje aparecido en "La Opinión", el autor reafirma esta idea de lo demoníaco, de la pérdida substancial y definitiva de un paraíso, para sumergirnos en la mediocridad (4).

Otro hecho ha marcado al país esta década: la segunda guerra mundial. La mención se hace a través de la conversación de los obreros que desprecian el mundo de la Belleza encerrada en un resto del techo famoso. La Argentina no entra en la contienda, pero como señala con ternura y veracidad Félix Luna cada uno pone la fuerza de su corazón en pro de los aliados y de los nazis. Es la charla obligada de los cafés y de la sobremesa. Esto permite el desgaste del gobierno de Farrel y el ascenso del joven Coronel Perón (N. 7).

Pero esta tragedia de la humanidad toda ya no parece rozar a la Casa. Zulema se ha aislado altiva, en su soledad. Sólo mira de tarde en tarde a Florida, a su río secreto. Una Argentina "invisible" parece surgir; hasta entonces sepultada por una clase que ha olvidado su existencia, como la familia del senador, el pecado del balcón que da a Florida.

Nicanor es el nexo entre la realidad exterior y la de Zulema. El reduce después de la muerte de su moradora el patrimonio familiar. Nicanor no ha vivido en la Casa en su época bella. No sabe nada de las genealogías, de los temores, de la música amada por Francis, ni de Clara. Cambian la belleza por una casa de departamentos; sin fisonomía, sin personalidad, sin vida. Pertenecen a la rama bastarda que nada sabe de la gracia pasada. Al igual que los jóvenes que observan la mansión, no hay conciencia de la tradición, ni de la riqueza del pasado. Nicanor corre tras el dinero y tácitamente deja la Casa en soledad, al igual que Dolly, quien parece haber vuelto a él. Es la única pregunta que escapa de labios de Zulema: el inquirir sobre la muchacha. Al saber que ha vuelto con su sobrino sólo responde con un largo mutismo hacia el estertor final. Zulema cae abrazada al maniquí rojo de fecundas caderas. Este color espurio, maligno, signo de la corrupción de la estirpe, la acompaña en el instante de partir; tam-

⁴ RAAB, ENRIQUE, *El fugitivo del Paraíso*, diálogo con el novelista argentino Manuel Mujica Láinez, en la Opinion Cultural, Bs. As., 1975.

bién a la Casa que con su cartel de remate es la bruja, la herética, ante la vista del paseante que sólo quiere escapar de su olor a casa podrida y fea. Rosa es el maniquí de fecundas caderas... a quien Zulema no ha perdonado ni con un gesto y que muere lejos de Florida; en apariencia después de haber vivido una felicidad en compañía. Zulema muere abrazada a quien ha sido su complemento y su ser indivisible, su instrumento. La imagen de Zulema vagabunda por los cuartos, descendiendo a la planta baja, recorriendo todo por última vez, es patética. Doloroso su pelo blanco, cortado a la diabla, sus chinchillas y la vieja gorra de Benjamín, como el recuerdo de ese hombre al que se ha destruido y que le ha pagado con una venganza fuera de todo límite. La Casa oye nombres que desconoce y que no pertenecen al pasado patrício, ni a la estirpe... y se prepara para su demolición total, con la conciencia latente de ese pecado que la ha llevado a este presente corrupto y que ha intentado lavar después de la ignominia, en estos los años finales, de absoluta soledad. La pérdida de la palabra marca su destrucción. El hablar es la vida, la expresión del alma.

"Cuando cese de hablar habré muerto, porque todo lo que dentro de mí tenía, todo lo que era mi alma, se habrá escapado". L. C. (146).

4. CONCLUSION: EL NAVIO DE TRISTAN E ISOLDA

Hemos visto la trayectoria del senador y su familia, a través de los ojos de la Casa.

Si con el esplendor de Tristán y su posterior muerte se inicia la novela, veremos la importancia que tiene en su desenlace la alusión al *Poema de Tristán e Isolda*. En varias obras M. L. hace referencia al mundo de misterio de Bretaña y sus hadas, a la corte de Arturo. Los relatos míticos no están ausentes de sus páginas. Casi podríamos decir que su obra toda lo es, ya que narra las hazañas de hombres y dioses en una época en que permanecen unidos, abolido el tiempo concreto. No es otra cosa lo que admiramos en *El unicornio* y se refleja magníficamente en la unión de las figuras del techo y del tapiz con los dueños de casa. *Tristán e Isolda* esencialmente un poema de amor y muerte. En él se unen lo mágico, lo sensual, el placer del amor, lo divino y lo religioso; todo en una simbiosis perfecta que sólo puede existir en ese mundo del no tiempo al que hemos aludido.

Si el grabado que está en el cuarto de Clara cumple la función de ser un San Tristán, porque éste ya no existe, el personaje del Poe-

ma que muere de amor, es en cambio el símbolo permanente de una relación entre dos seres que no pueden permanecer desunidos. Esto se recalca muchas veces en *Tristán e Isolda*, magníficamente reconstruido por Bédier.

Clara conserva este grabado porque en él se refleja la unión entre Tristán y la Casa. En él se fundan lo pagano y lo cristiano. Pero sobre todo, un amor invencible que todo lo puede. Tristán no consigue poseer a Isolda, la de los blancos brazos.

Como en la novela de M. L. es lo femenino devorador quien impide el encuentro de amor. Isolda mata, como mata Clara a Tristán, a través del odio hacia Paco. La idea de lo femenino devorador y destructor está presente en la figura ambivalente de la propia Isolda, quien manda a matar a su fiel sierva porque ésta sabe que se ha entregado a Tristán. Lo importante en relación a las dos obras señala, por un lado, el valor del amor como sentimiento ambivalente de destrucción y de pasión; por el otro, de ligazón eterna, signada por la culpa.

Se alude también al barco que trae a Isolda y que es azotado por las tempestades; es justamente cuando la casa es sacudida por sus dueños espurios, cuando se la ve como un barco a la deriva.

Así como Tristán e Isolda deben apurar el amor y la muerte, por el filtro que los ha envuelto en el sortilegio del amor, la Casa y Tristán también son destruidos. Una por su vanidad; otro por el amor de la madre, aniquilador.

Tristán e Isolda han bebido del filtro que los hace ciegos a todo lo que no sea su amor; esto se debe a que Brangien se ha distraído un momento del mismo modo que la Casa se distrae, en su placer vanidoso, en su opulencia, cuando Paco mata a Tristán. Pero no olvidemos que Tristán capta la voluntad de Isolda para llevarla a Marcos, y que es él el que los hace entrar en el eterno juego. No es la relación con la mujer por la mujer en sí, sino para satisfacer al rey, a quien todo debe. Este móvil se repite infinitamente entre los personajes de *La Casa*.

Lo deformé está presente en *Tristán e Isolda* a través del enano que espía a los amantes y los denuncia; algo así como la mediocridad agazapada que flota en la Casa y que termina aniquilándola, junto con la abyección personificada en los gatos que todo lo invaden. Sí, la Casa es entregada a los gatos malolientes a la lepra de la humedad que todo lo devora, a la suciedad, como Isolda puede ser entregada a los leprosos para que la compartan. Sólo que en el Poema, por un

momento, Tristán logra salvarla, mientras que en la novela Francis la pierde inexorablemente.

Como en el caso de Vicino Orsini en *Bomarzo*, que huye vestido de mujer para salvar su vida, Tristán, disfrazado de loco, pretende y lo logra, llegar a Isolda, pero ésta maldice la nave que lo ha traído porque desconfía de la fuerza de su amor. Igual que la Casa, barco sin dueño a la deriva, sin su Tristán, es abandonada y castigada por la estirpe espuria que siente resentimiento por su grandeza. En *Tristán e Isolda* hay engaño, desafío, sensualidad, irracionalidad, sólo un loco deseo de gozar y amar. Pero el amor es sufrimiento desde que se lo descubre... y ésta es otra de las afirmaciones de M. L. . La Casa sufre viendo el transcurrir de sus moradores porque los ama y no puede vencer sus destinos. Así, signada por el fractricidio, cumple su destino de destrucción, como Tristán e Isolda enlazados en el amor y en la perduración más allá de la muerte, pero aniquilados inexorablemente. Uno sin el otro, sin poder existir juntos en la tierra. Como Isolda, La Casa bebe de Tristán y el Caballero su último aliento, para ser lúcida de su destrucción; luego sabrá que debe tenderse a morir.

NOTAS

Man's bestialities

1. Op. Cit., Buenos Aires, Galerna, 1969.
2. "Cuando nuestros hombres de la organización se vieron con el poder en las manos trataron de llevar a la práctica las ideas que habían proclamado en la larga lucha contra Rosas. En buena medida consistían en abrir las puertas a la inmigración y a los capitales europeos. De ese modo creían asegurar lo antes posible, el reinado de los maravillosos principios de la civilización.

Y así junto a los inmigrantes, alambrados y locomotoras, vinieron los capitales ingleses. La penetración incontrolada y finalmente todopoderosa corrompió nuestra vacía política, compró conciencias, deformó la economía nacional para sus propios fines, arrasó la industria regional, desarrolló monstruosamente la capital y en fin, puso en peligro de naufragio nuestra incipiente nacionalidad". Op. Cit., Aguilar, Buenos Aires, (pág. 186).

3. "In my beginning is my end. In succession
Houses rises and fall, crumble, an extended,
Are removed, destroyed, restored, or in their place.
Is an open field, or a factory, or a by pass.
Old stone to new building, old timber to new fires,
Old fires to ashes, an ashes to the earth
which is dready flesh, fur and faeces,
Bone of man and beast, corns talk and leaf.
Houses life and die: There is a time for building
And a time for living and for generation

And a time for the wind to break the loosened pane
 And to shake the wainscoat where the field-mouse trots,
 And to shake the tattered arras woven with a silent motto".

Eliot, Op. Cit., poema perteneciente a *Four Quartets*. London 1943.

4. Ernesto Sábato señala con acierto en *Tango, canción de Buenos Aires*, que esta música encierra todo el resentimiento que el argentino vuelca como expresión de su frustración, de su sentimiento de inferioridad. Señala su origen prostibulario pero también algo así como un intento de pureza, justamente en el mundo que refleja en plenitud la carencia de ésta. Dice el autor: "Hacia fines del siglo, Buenos Aires era una gigantesca multitud de hombres solos, un campamento de talleres improvisados y conventillos. En los boliche y prostíbulos hace vida social ese mazacote de estibadores y canfinfleros, de albañiles y matones de comité, de musicantes criollos y extranjeros, de cuarteadores y de proxenetas: se toma vino y caña, se canta y se baila, salen a relucir epigramas sobre agravios reciprocos, se juega a la taba y a las bochas, se enuncian hipótesis sobre la madre o la abuela de algún contertulio, se discute o se pelea". Op. Cit., (pág 133).

5. Hesíodo aplica la forma causal del pensamiento propio de la Teogonía en la historia de Prometeo, de los Erga a los problemas éticos y sociales. El trabajo y los sufrimientos deben haber venido alguna vez al mundo. No pueden haber formado parte desde el origen, de la organización divina y perfecta de las cosas. Hesíodo busca su causa en la siniestra acción de Prometeo, en el robo del fuego divino, que considera desde el punto de vista moral. Como castigo creó Zeus a la primera mujer, la astuta Pandora, madre de todo el género humano. De la caja de Pandora salieron los demonios de la enfermedad, la vejez y otros males que prueban hoy la tierra y el mar". Op. Cit., Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1967, pág. 74.

6. "El 10 de enero de 1945, los diarios traían en sus primeras páginas las noticias de la guerra, como lo venían haciendo desde cinco años atrás. Ese día anunciaban que proseguía el avance de los ejércitos aliados en Bélgica y Luxemburgo, y que las tropas soviéticas estaban ocupando el barrio de Budapest". Op. cit., Buenos Aires, Jorge Alvarez, (pág. 21 a 23).

7. "Los diarios del primer día de 1945 anotaban también noticias locales. Por ejemplo el discurso pronunciado el 31 de diciembre por el vicepresidente de la Nación, Ministro de Guerra y Secretario de Trabajo y Previsión, Coronel Juan Perón. En una alocución difundida por Radio del Estado, señalaba Perón la iniciación de un año que debía ser decisivo: Fue en esa oportunidad cuando acuñó uno de sus slogans más felices: "La era del fraude ha terminado". Idem.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DEL AUTOR CONSULTADAS

Mujica Láinez, Manuel, *Glosas castellanas*, Buenos Aires, Bernabé, 1936.

Miguel Cané, *Un romántico portefolio*, Buenos Aires, 1942.

Vida de Aniceto el Gallo. *Biografía de Hilario Ascasubi*, Buenos Aires, 1943.

Vida de Anastacio el Pollo. *Biografía de Estanislao del Campo*, Buenos Aires, 1947.

- Aquí vivieron. Historias de una quinta de San Isidro. (1583-1924)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1949.
- Los ídolos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1952.
- Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires, Sudamericana, 1953.
- La Casa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1953.
- Los viajeros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1955.
- Invitados en el paraíso*, Buenos Aires, Sudamericana, 1957.
- Bomarzo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.
- Soldi*, Buenos Aires, Losada, 1963.
- El Unicornio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.
- De milagros y de melancolías*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- Cecil*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972.
- El Laberinto*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- Sergio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.
- Los cisnes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- El brazalete y otros cuentos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1978.
- El gran teatro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
- Letra e imagen de Buenos Aires*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1978.
- Los porteños*, Buenos Aires, Idem, 1979.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA CRITICA SOBRE LA OBRA DEL AUTOR

- CARSUZAN, MARÍA EMA, *Manuel Mujica Láinez*, Buenos Aires, Ediciones Culturales argentinas, Ministerio de Educación y Cultura, 1962.
- CRUZ, JORGE, *Genio y figura de Manuel Mujica Láinez*, Buenos Aires, Eudeba, 1978.
- DUJOVNE ORTIZ, ALICIA, *La memoria del paraíso*. La Opinión cultural, Buenos Aires 1977.
- FONT, EDUARDO, *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Láinez*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1976.
- GARASA, DELFIN LEOCADIO, *Las tribulaciones de la hermosura en "Sergio"*, La Nación, 9 de enero de 1977.
- GHIANO, JUAN CARLOS, *Cuentos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Huemul, 1972.
- MAZAS, LUIS, *Comprometido sólo con la literatura*, Clarín, 22 de junio de 1978.
- PERRONE, ALBERTO, *Manuel Mujica Láinez, habló de los secretos de su "Bomarzo"*. La Opinión, 1978.
- SCHOO, ERNESTO, *La capital argentina merece un libro de insólita belleza*, La Opinión, 30 de abril de 1978.
- RAAB, ENRIQUE, *El fugitivo del Paraíso*, La Opinión Cultural, 19 de octubre de 1975.
- VILLENA, LUIS ALBERTO DE, *Antología general e introducción a la obra de Manuel Mujica Láinez*, Madrid, Felmar, 1976.

OTRA BIBLIOGRAFICA CONSULTADA

- ABAD DE SANTILLAN, DIEGO, *Historia Argentina*, Buenos Aires, Tea, 1962.
- ALIGHIERI, DANTE, *La divina Comedia*, Buenos Aires, Sopena, 1949.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO, *Estructura de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1972.
- BEDIER, JOSEPH, *Tristán e Isolda*, Barcelona, Zeus, 1962.
- BLOCH, RAYMOND, *Los etruscos*, Buenos Aires, Eudeba, 1881.
- CAMBACERES, EDUARDO, *Sin rumbo*, Buenos Aires, Huemul, 1968.
- CIRLOT, EDUARDO, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Labor., 1969.
- COTTRELL, LEONARDO, *El toro de Minos*, México, Fondo de Cultura, 1958.
- GALETTI, ALBERTO, *La política y los partidos*, Idem, 1961.
- GALVEZ, MANUEL, *Vida de Hipólito Yrigoyen. El hombre del misterio*, Buenos Aires, Kraft, 1939.
- INGENIEROS, JOSE, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Rosso, 1937.
- JITRIK, NOE, *El ochenta y su mundo*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.
- LAIN ENTRALGO, PEDRO, *La sublimación esteticista. Renacimiento. Pretensiones y realidades renacentistas. Introducción de José Cenón Aznar*, en *Encyclopedie temática Cieza*, España, 1966.
- LEBEDINSKY, MAURICIO, *La década del 80. Una encrucijada histórica*, Buenos Aires, Siglo veinte, 1967.
- LOPEZ, LUCIO, *La gran aldea*, Buenos Aires, Kapeluz, 1968.
- LOUDET, OSVALDO, *Los médicos del 80*, La Nación, 17 de agosto de 1980.
- LUNA, FELIX, *Yrigoyen*, Buenos Aires, El Coloquio, 1975.
- El 45. Crónica de un año decisivo*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969.
- LLOREA, CARMEN, *Llamadme Evita*, Planeta 1981.
- MARTINEZ, ESTRADA, EZEQUIEL, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- NORDMAN, CLAUDE, *La ascensión del poderío europeo, (1492-1661)*, Madrid Nueva Historia, 1975.
- OCAMPO, VICTORIA, *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*, Buenos Aires, Sur, 1981.
- ONEGA, GLADYS, *La inmigración en la literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna 1969.
- PALLOTINO, MASSINO, *Etruscología*, Buenos Aires, Eudeba, 1963.
- PANETTIERI, JOSE, *Los trabajadores*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.
- PANOVSKY, ERWIN, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, 1960.
- PEÑA, MILCIADES, *Alberdi, Sarmiento, el 90. Límites del nacionalismo argentino en el siglo XIX*, Buenos Aires, Fichas, 1970.
- ROMERO, JOSE LUIS, *Las ideas políticas en la Argentina*, México, 1956.
- SABATO, ERNESTO, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Ensayistas hispánicos, Aguilar, 1967.
- Tango, *Canción de Buenos Aires*, Buenos Aires, Losada, 1970.
- SIERRA, VICENTE, *Historia Argentina*, Buenos Aires, 1971.

Prof. María Cristina Dallas

Lic. en Letras. Egresada de la Universidad del Salvador en el año 1972. Prof. de Literatura Hispanoamericana III y IV, Facultad de Historia y Letras, Universidad del Salvador. Prof. de Literatura Española en el Instituto Nacional Superior del Profesorado en Lenguas Vivas. Prof. de Literatura Argentina e Hispanoamericana en el mismo Instituto.