

EL RASGO OPOSITIVO DEL LENGUAJE: REVELACIÓN DE LA MÁSCARA PALABRAS QUE ENMASCARAN Y REVELAN

Ana María Bellusci*

Resumen: El presente trabajo surge de la lectura de *Cecil* (1972) y *La casa* (1954), del escritor argentino Manuel Mujica Lainez, textos que plantean, fundamentalmente, el tema de la máscara y de la identidad. Se ha observado, en primer lugar, que el lenguaje es el instrumento que, como delicado y preciso estilete, traspasa la máscara-coraza de los personajes para mostrar la realidad. También, que la recurrencia temática revela recurrencia de elementos lingüísticos: el escritor vuelve a ellos, al contenido y a la forma, y los hace “visibles”. El autor se apropia de esos recursos formales de la lengua y por ellos enuncia en el discurso la visión del mundo que presenta. Esto ha permitido plantear que el lenguaje es el revelador de la máscara, ya que manifiesta su rasgo opositivo: es enmascarador y, al mismo tiempo, revelador. El análisis de las distintas clases de palabras será objeto de estudio detenido, pues es en ellas donde se observa con mayor fuerza la expresión de la máscara.

Palabras Clave: Oposición; Identidad; Máscara; Lenguaje Enmascarador y Revelador.

Abstract: *The present research stems from the reading of Cecil (1972) and La casa (1954), by Manuel Mujica Lainez, in which the Argentine writer focuses mainly on the topics of mask and identity. In the first place, it has been observed that language, delicate and precise as a stilet, is the tool that goes through the mask—shield worn by the characters and reveals the reality. Likewise, it has been noticed that the thematic recurrence reveals also a recurrence of certain linguistic elements: the writer insists on them, going back to their content and form, making them visible. The author takes these formal resources of the language to express through them his own view of the world. This has led to consider language as the one who reveals the mask, embodying two opposite features: it is the one who masks and the one who reveals at the same time. The analysis of the different classes of words will be the subject*

* Doctora en Letras por la Universidad del Salvador y profesora de Gramática Española en la Licenciatura en Letras de la misma institución. Correo electrónico: bellusci.ana@usal.edu.ar
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 165-180.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

of a deep study, since it is there where the expression of this mask is most strongly discovered.

Keywords: *Opposition; Identity; Mask; Masking and Revealing Language.*

INTRODUCCIÓN

El análisis de las novelas citadas, especialmente el tratamiento de los temas, de los personajes, del tiempo y del espacio encuentra en el enfoque y consideración gramatical un cauce propio y natural, pues manifiesta que lo ficcional y su expresión constituyen un todo significativo. La perspectiva gramatical (aspectos sintácticos, morfológicos, semánticos y lexicológicos) permite descubrir, deducir, analizar, relacionar, aplicar y, finalmente, formular conclusiones sobre el habla del personaje-máscara, en *Cecil*, y las variantes expresivas enmascaradoras propias de los grupos sociales enfrentados en *La casa*.

La elección de las dos novelas de Manuel Mujica Lainez persigue, además, otros dos objetivos. El primero busca valorizar la figura del autor, para quien la búsqueda de la belleza, la importancia del pasado histórico, la aspiración a la inmortalidad, la fina ironía, la realidad traspasada por la imaginación y la fantasía, constituyen temas constantes que, sustentados por su espíritu de investigador, fructifican en una excepcional producción literaria. La mayoría de los textos que sobre este autor se han escrito tratan sobre estos temas, y la bibliografía consultada se centra especialmente en ellos.

Con el segundo objetivo, se pretende acercar a las aulas lo investigado en este trabajo. Se busca que los conocimientos lingüísticos generen en el estudiante “el asombro y el descubrimiento revelador” que lo conduzcan por el camino de la intriga placentera y que le permitan habituarse a descifrar lo que dicen las palabras y las estructuras gramaticales que las sustentan. Y que ese hábito lo lleve al conocimiento profundo de la lengua y de su organización, de la arquitectura oracional y textual, de todo aquello que le permita conocer el sistema y, de esta manera, reconocer su universo lingüístico, mejorarlo y proyectarlo en nuevas situaciones comunicativas. Sin duda, es uno de los desafíos más importantes que el docente enfrenta, pues se pretende que el alumno no solo analice el texto, sino también que se involucre en el proceso recreador que cada lectura le ofrece, proceso que lo lleve a una comprensión más rica, profunda y superadora de su realidad, pues las novelas tratadas enriquecen su acervo cultural.

De las concepciones que distintos autores dan sobre texto, se ha seleccionado la de Roland Barthes, pues concentra lo relativo a ese concepto y a los recursos enmascaradores: “El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por *detrás* como un *deus ex-machina*) está siempre el otro, el autor” (2004, p. 46).

El punto de partida para alcanzar el objetivo de este trabajo es el análisis morfo-

sintáctico y léxico-semántico del habla del protagonista Cecil y de los habitantes de la casa patricia de calle Florida. Es importante señalar que, en las dos obras, el concepto de oposición es recurrente y fundamental.

¿Qué palabras usan Cecil y la Casa? ¿Cómo y mediante qué combinaciones y estructuras se manifiestan? ¿Qué visión de ellos y de sus mundos reflejan? ¿Cómo transmiten sus vivencias, sus sentimientos, los valores y antivalores que los caracterizan? ¿Por qué seleccionan y privilegian determinadas clases de palabras? ¿Para qué lo hacen? ¿Qué puentes tienden mediante ellas con sus lectores, con los otros?

En definitiva, qué importancia tiene el lenguaje y cómo actúa en ese acto de comunicación. Sobre este tema, Alan Cruse afirma:

La mayoría de los sistemas de signos tienen un limitado rango expresivo. Pensemos, por ejemplo, en los símbolos de la Matemática o las convenciones de la cartografía. El lenguaje es el único en ser capaz de expresar cualquier cosa que sea concebible. Este extraordinario poder expresivo depende fuertemente de ciertas propiedades cruciales de sus signos constitutivos, notablemente su arbitrariedad [arbitrariness] y su discreción [discreteness] (1990, pp. 139-173).

El narrador, en función de lo que quiere transmitir y del efecto que quiere obtener, elige sus palabras, sus formas, sus estructuras. El lenguaje es su instrumento, le sirve para comunicarse con los demás y, de esta manera, expresa su carácter social y, analizando las distintas expresiones, se conocen aspectos de su personalidad o la de otros.

También es oportuna la consideración que Francisco Leocata expresa sobre este asunto:

El hablar constituye, además de otros aspectos, un dinamismo de la conciencia humana hacia lo otro y hacia el otro, hacia objetividades donadoras de sentido, hacia un mundo y una realidad que lo trasciende. Creemos, pues, que el camino más oportuno es el de intentar ver la vida humana a la luz del lenguaje, y el lenguaje como algo perteneciente a la vida humana. La pregunta por el lenguaje no puede separarse de la pregunta por el hombre (2003, p. 96).

Cuando los protagonistas de las dos novelas eligen monologar, lo hacen no solo porque no tienen interlocutores concretos sino, fundamentalmente, porque su propia naturaleza les impide hablar y dialogar. El análisis realizado desde los puntos de vista señalados anteriormente no deja de lado otras consideraciones fundamentales relacionadas con temas, personajes, recursos formales y retóricos que ya están presentes en las primeras obras de Manuel Mujica Lainez, y que constituirán los rasgos de su estilo, entendiéndose este concepto como una elección que el autor realiza, no solo desde lo

puramente gramatical —en su sentido más amplio—, sino también en todo lo relacionado con los temas representativos y caracterizadores.

ANTICIPOS DE TEMAS Y RECURSOS

Algunos ejemplos muestran que, desde las primeras obras del escritor, temática y recursos que la expresan están presentes como un eje conductor transversal que atraviesa toda su narrativa. En “Los duques” se manifiestan la máscara y la frivolidad.

Dice el narrador: “La señora duquesa es maestra en donaires; licenciado en elegancias cortesanas, el señor duque. ¡Ay! ¡Y cuán acabadamente frívolos ambos!” (Mujica Lainez, 1978a, p. 41).

Ellos representan una “dorada pantomima”. Y el adjetivo presente en este sintagma nominal, también aparece en el que constituye el título del último cuento de *Misteriosa Buenos Aires*, “El salón dorado” (1978, p. 629). Estos sintagmas reúnen dos núcleos muy importantes: “pantomima y salón”, y ambos, el mismo complemento: “dorado”. Si se tuviera que elegir un color caracterizador, este sería, sin duda, el más importante, pues concuerda con el espíritu de las mascaradas que se desarrollan en salones opulentos y versallescos.

En las dos construcciones aparecen sustantivos y un adjetivo de gran carga semántica, pues están relacionados con el esplendor, la máscara y el espacio aristocrático. En el último cuento mencionado, la protagonista se niega a reconocer su ruina, su soledad, el abandono, su decadencia actual y el advenimiento de nuevas clases sociales que “ocuparán” sus salones: es un anticipo concreto de temas fundamentales que, tres años más tarde, aparecerán en *La casa*. Más adelante, en “Crónica del bufón de Carlos Quinto”, Manuel Mujica Lainez dice de la monarquía española del siglo XVII:

Medalla de doble cara fue la monarquía española del siglo XVII. Dorada y bella en el anverso. Dorada con los últimos lingotes americanos, con el orifrés barroco de reinas y meninas [...]. El reverso, de barro, de escoria y de sangre. [...] Dijérase que se arrancaron la máscara que gastaban para las ceremonias y mostraron en los lienzos sombríos la faz verdadera, la faz trágica y desencajada, las llagas ocultas (1978a, p. 65).

Las referencias a objetos, mujeres, hombres, animales, espíritus, tiempo y espacio evidencian el tema de la oposición.

LAS MUJERES

En *La casa* las mujeres son caracterizadas mediante una secuencia de sustantivos y adjetivos, algunos con rasgos positivos y otros que, aunque no son explícitamente negativos, sugieren una crítica: matronas, reina, mujer de harén, hembra, mayores, gor-

das, extravagantes, criollas, colosales; algunas son mundanas, indiferentes, inactivas, frívolas, ambiciosas; otras, vulgares, sensuales, prostitutas. Pero todas comparten un rasgo común: solo piensan en ellas:

... se retrajo a medida que la gordura comenzó a remodelarla con ironía grotesca y a transformar su belleza criolla, lánguida, en un hermoso bulto cubierto de encajes... (1998, pp. 36 y 37).

... un curioso aire de matrona de serrallo, de vieja favorita sedentaria corrompida por los postres demasiado dulces (1998, p. 39).

... acentuábanse en su cuarto sus rasgos de mujer de harén, de devoradora tenaz de almíbares y merengues, asiáticamente gorda (1998, p. 39).

Era, con el abanico de sándalo que en todas las estaciones esgrimía, una reina, mi reina, mi reina mofletuda, inflada y magnífica... (1998, p. 141).

Un día, [...] Clara aludía a sus triunfos en la sala del Teatro Colón, a las miradas embobadas de la cazuela, a los anteojos de nácar hacia ellos tendidos... (1998, p. 86).

En oposición, hay otras mujeres, las hembras sensuales, apetecibles, siempre relacionadas con el deseo sexual masculino, hecho que marca diferencias sociales:

Mr. Littlemore respiró, aliviado, y tomó por amante a su cocinera. En ese punto discrepan las autoridades: de acuerdo con unas era una hembra hermosísima... (1994, p. 65).

La amante cocinera o el cocinero de la Casa, amante de Rosa: dos hombres, relacionados con hembras:

... Rosa llamaba la atención como una real hembra de altos pechos, de breve cintura y de rasgados ojos voluptuosos que se abrían, soñolientos, en una piel de impecable pureza, sobre una boca mórbida y mojada, confiriéndole el prestigio propio de una mujer cabalmente hermosa y deseable (1998, p. 67).

Cinco días después de haberse instalado en mí, Rosa era la amante de Monsieur Renard, el cocinero francés. *La casa* (1998, p. 88).

Los sintagmas *hembra hermosísima* y *real hembra* expresan sexualidad plena; son mujeres que contrastan con las otras, las frívolas, las glotonas —María Luisa y Clara—,

preocupadas solo por sus reuniones, por la ropa, por los viajes lujosos y por comer.

También, el sustantivo *hembra* remite al mundo animal y a los *machos* que rivalizan por ellas. Aparece así otra polaridad que significa mucho más que lo que macho-hembra señala literalmente: la oposición sexualidad-asesualidad contrapone el mundo vulgar con el mundo refinado, porque es un término que no se aplica a las señoras poderosas. No hay referencias explícitas sobre la vida sexual de ellas y, en general, de ninguna manifestación de amor entre un hombre y una mujer: a Clara le apetece más los chocolates que una boca masculina.

LOS HOMBRES

Los personajes masculinos también están caracterizados mediante oposiciones. Los hombres mayores, los relacionados con el poder, son materialistas, infieles, refinados, corruptos, enfermos, avaros; no expresan sentimientos de afecto por nadie, ni siquiera por sus hijos: el hispano, el senador Francisco, Gustavo, Benjamín, el cocinero francés:

Ese amor habría sido interceptado. Háblase de una francesa, pero esto parece una concesión al lugar común. Lo cierto es que un día [...] el señor partió rumbo a Europa, en el rastro de faldas extraconyugales (1994, p. 76).

Por fin se desquitaba de la vida de sacrificios que le había impuesto el senador, a quien había que estar vigilando siempre porque las mujeres lo cautivaban con extraordinaria unanimidad... (1998, p. 37).

Nos constaba por mil detalles que el matiz que Gustavo y María Luisa daban en público a su relación no era más que externo y aparente, [...] pero nunca imaginamos que Gustavo iba a tener la audacia de traer a su casa a una mujer como Aimée... (1998, p. 37).

... Mlle. de Monvel dejó que Gustavo la abrazara estrujando la rosa de su cintura, y que la besara apasionadamente... (1998, p. 37).

En oposición, aparecen los compadritos vulgares, haraganes, violentos y ladrones:

... ese hombre silencioso, vestido de negro, con un pañuelo blanco anudado al cuello y un pucho de cigarrillo semiapagado en la comisura de los labios; [...] un compadre típico, flaco y ajustado [...]; y poseía unas buenas manos de haragán, de guitarrero... (1998, p. 37).

Otros hombres jóvenes son estilizados, bellos, voluptuosos, parte del mundo homosexual: los alumnos de Günter, Heliogábal, Leonardo, Francis:

Su voz desfallece. La recupera delante de un desnudo de Tiglio. Actuó de modelo para él un muchacho lánguido, voluptuoso (1994, p. 40).

Siempre acompañan a Günter algunos muchachos rubios, delgados, que el ojo activo del librero flecha en ómnibus, paradas de ómnibus, calles, esquinas y demás cotos de caza. Son invariablemente bien parecidos (1994, p. 103).

... y lo tachaban de maricón y orgulloso; un mundo especialmente desagradable para él que necesitaba el calor y la ternura requeridos por las indecisas condiciones que en su fondo pugnaban por brotar (1998, p. 106).

Nuevamente sustantivos y adjetivos corroboran la desvinculación genuina entre lo masculino y lo femenino, otra expresión de oposición. Las relaciones entre ellos son superficiales. Son personas que solo se comunican por asuntos materiales e intrascendentes. Cada uno se ocupa de sí mismo, y no perciben nada de lo que a su alrededor ocurre. Mucho menos son capaces de captar y vibrar con las pocas expresiones de espiritualidad que los rodean: lo mundano embota sus sentidos y los debilita.

En *Cecil*, el Escritor, los animales y algunos objetos son los únicos que alcanzan a percibir las distintas presencias inmateriales:

... y en el comedor se ofrecía un almuerzo, con asistencia de cinco o seis invitados. Alrededor de nosotros giraba el rumor confuso de las conversaciones. Súbitamente me erguí, estremecido por una interna alarma. Sin retenerme, yo, tan parco, rompí a ladrar. Al oírme, Miel me imitó. Los comensales se volvieron hacia nosotros, y luego hacia el exterior. Como Miel, nada vieron. Y lo conseguí; conseguí transmitirle lo que sólo yo veía; hacer que él lo viese también (1994, pp. 60 y 61).

En ese instante me suspendió una sensación rarísima, y los moradores de mi mundo se avisparon simultáneamente, mientras que mis dueños, incapaces de captarla, seguían su vida con la lenta cadencia anterior (1998, pp. 131 y 132).

... y sentí que en la sala las voces ordenadas, corteses, y el gracioso reír de María Luisa indicaban que allí ninguno se había percatado de que ocurriera nada insólito... (1998, p. 53).

En cambio los míos sí, los míos sí se alarmaron —los míos: las pinturas del techo del comedor, las estatuas de la galería, las figuras de los cuadros, los personajes del tapiz— y gritaron simultáneamente (1998, pp. 131 y 132).

LOS ANIMALES

Los animales que aparecen en las dos novelas, los animales que manifiestan marcas connotativas fuertes, son los perros —mencionados como lebreles— y los gatos.

Ellos representan los universos opuestos y son los sustantivos y los adjetivos seleccionados por el narrador los que señalan el contraste: los perros, los finos lebreles, son símbolo del mundo de la opulencia y de la indiferencia ya mencionadas. Cuando mueren, llegan otros de la misma raza a los que ni siquiera se les cambia el nombre.

Son un objeto suntuoso más: están allí pero, con excepción de Cecil y de Miel, son ignorados por sus amos. Se lee en *Cecil*:

Y yo, delgado lebrél de Inglaterra devoraba los vientos... (1994, p. 11).

Por la rama paterna, provengo, pues, de los canes flexibles que pueblan los paños góticos (1994, p. 17).

En *La casa*, además, el uso de los pretéritos imperfectos destaca aún más la indiferencia igualadora de los dos grupos:

Tuve tres. Cuando uno moría lo reemplazaba otro, y siempre se llamaban Max, como si el mismo perro inmortal [...] continuara echado en el zaguán mientras transcurrían los lustros (1998, p. 128).

Y lo único que las hermanas deseaban era quitarse de encima esa mole lujosa e incómoda [...]. Nadie prestó atención a los aullidos de los lebreles del techo italiano que lo despedían. Con el concluyó la dinastía de los Max, de los terranovas, gloria de mi puerta de calle... (1998, p. 216).

Entre el mundo animal y el humano hay coincidencias, pues lo mismo que ocurrirá con los señores naturales, ocurrirá con los animales: al desaparecer los lebreles, los gatos se adueñan del lugar. Incluso se usa *hembra* para mencionar a Sara, la gata, pero esta vez la referencia es absolutamente despectiva.

Los gatos, las ratas y las cucarachas se corresponden con el mundo de las prostitutas, de la suciedad y del abandono, propio de la segunda época de la casa.

Lo mismo que ocurrirá con los señores naturales, ocurrirá con los animales: al desaparecer los lebreles, los gatos se adueñan del lugar.

En *Cecil*, aunque el *whippet* no la tolere, Sara ocupará un lugar en la casa cordobesa. Pero, entre las dos “invasiones” hay diferencias, ya que Sara, a pesar del desprecio que Cecil siente hacia ella y de los adjetivos con que la califica —*hipócrita, desfachata, tuerta, infiltrada, meretriz impúdica, pornográfica, refregadora, cortesana*,

descarriada hembra— es aceptada por la familia del Escritor.

Sin embargo, para los protagonistas de las dos novelas, los gatos representan la falsedad y la traición y son, junto con las ratas, el símbolo de la caída:

Con el resto del gaterío [...] carecemos en absoluto de afinidad. [...] A los otros los perseguimos, los despreciamos o los toleramos; vigilamos a Sara, la vigilamos siempre. Es la infiltrada [...]; la personificación (la gatización) de la impostura (1994, p. 97).

Ahora soy suyo. Me ha ganado. Y eso que no es un hombre de perros. Los ha tenido, por supuesto (¡y gatos, Dios mío!)... (1994, p. 13).

LOS ESPÍRITUS

Al mundo de los seres vivos se agrega, en oposición, el de los espíritus. Están presentes en toda la narrativa de Mujica Lainez.

Desde los primeros tiempos, Europa y su cultura (descubrimiento, conquista, invasiones, gobiernos, literatura, música, modas y otras expresiones) dejan su sello en la historia argentina. Mujica Lainez la recrea desde una perspectiva personal, ligada a su infancia, a sus estudios europeos, a sus antecesores y a su afán de investigador, viajero y escritor.

Por esa razón, Buenos Aires debía tener una casa similar a los palacios europeos, con fantasmas incluidos: la casa de calle Florida los tenía, y en Cruz Chica también aparecen.

Además, las casas de los ingleses y alemanes que allí viven son frecuentadas por algunos habitantes del lugar, aquellos que hablan esos idiomas, y en ellas, en las tardes y noches invernales, circulan relatos y leyendas de tierras lejanas.

Estas presencias, ángeles, fantasmas, espíritus de personas que al morir retornan, aportan el elemento mítico y fantástico, el que produce intriga complaciente en aquellos que las captan —el Escritor y Cecil—, y alivio espiritual, esperanza de cambio ante tanta ruindad —la Casa—. Los fantasmas y espectros, Mr. Littlemore, el Caballero, Tristán, la Presencia, crean un clima de sugestión y misterio que realza el relato:

El fantasma y las visiones pueblan la quinta de mágica sugestión. ¿Cómo sorprenderse si crece la leyenda del sitio? (1994, p. 69).

Sí, este es un lugar encantado, y ostensiblemente, un fantasma mora en él. Si le faltase, le faltaría un complemento esencial. Yo fui el primero en percatarme de su presencia (1994, p. 58).

El encuentro con el fantasma se produjo en la mañana siguiente. [...] Súbita-

mente me erguí, estremecido por una interna alarma. [...] de inmediato me di cuenta de que aquel no era un hombre como los que yo trataba cotidianamente (1994, p. 69).

¡Tristán! ¡Tristán! —exclamaban—. ¡Tristán ha vuelto a casa!
... y entonces, cuando todos nosotros nos detuvimos con delicioso suspenso a presenciar la explosión de su alegría delirante frente al retorno del que creíamos perdido para siempre, Clara siguió su camino sin alterarse porque lo había mirado sin verlo (1998, p. 28).

... el Caballero era un fantasma, eso es lo que era: un fantasma, el fantasma de un ser que yo no conocí nunca (1998, p. 29).

Fantasmas que comparten rasgos: trajes de franela gris, el pelo largo como Walt Whitman —Mr. Littlemore, en *Cecil*—; la entonación gris que lo envuelve y el pelo revuelto —el Caballero—, en *La casa*.

EL ESPACIO. LAS CASAS

Afirma Michel Raimond que “toda novela está estrechamente vinculada con el espacio. Incluso si el novelista no lo describe, el espacio, de forma implícita, está ya incluido en el relato”. Por medio de él se establecerán las relaciones con los demás componentes del texto narrativo, lazos que permitirán formular una conclusión (Citado por Zubiaurre, 2000, p. 15).

En las dos novelas analizadas, el tema de la casa es esencial. Esos espacios, lejos de ser estáticos, inmóviles a la manera de un telón de fondo que detiene o demora el relato, son parte fundamental de la estructura narrativa, de gran valor semántico, muy significativo, directamente relacionado con el tiempo, los personajes y las acciones.

A partir de Bajtin y su teoría del *cronotopo*, tiempo y espacio se entremezclan; el espacio no significa ausencia de tiempo, sino lo contrario. Los cambios que “sufré” la casa, el paso del tiempo —estructura sólida-estructura frágil—, con todos los elementos propios de cada estado, expresan claramente el proceso temporal. En las novelas, las descripciones de los espacios tienen connotaciones simbólicas que permiten al lector conocer rasgos de personas, animales y objetos que ocupan naturalmente “su lugar”; el espacio no es seleccionado arbitrariamente, sino que constituye un metalenguaje que se manifiesta por medio de ellos:

Y ¿acaso no he comentado la presteza con que el sinfín de objetos, muebles y pinturas de toda índole que los camiones fueron descargando en el patio, ocuparon sus sitios, como si a ellos regresasen, o como si los flamantes dueños y sus antecesores los hubieran ido adquiriendo, durante ciento cincuenta años,

para que un día llegasen al puerto ideal de la quinta inexistente o incógnita? (1994, p. 58).

En el ejemplo siguiente, se descubre perfectamente cómo los objetos (joyas), el espacio (palcos) y el tiempo expresado en las distintas generaciones y las distintas épocas, —la época victoriana de la segunda mitad del siglo XIX, y el *art nouveau*, de fines del siglo XIX y principios del siglo XX—, forman una unidad y comunican:

En un período en que, siguiendo el ejemplo de la Emperatriz Eugenia, se usaron las alhajas recargadas, Clara llamó la atención por la suntuosidad de las suyas. Nada le daba abasto. Su palco fulguraba cuando ella aparecía. Según Clara, el palco de María Luisa, primero en la Ópera y luego en el Colón, nunca pudo compararse con el suyo. En verdad, en tiempos de María Luisa los gustos se habían afinado, se habían refinado, y las generaciones no eran comparables; el lujo burgués, medio espeso, había sido sustituido por otro más sutil; el *art nouveau* indicó la primacía de una especie de broma, de una elegante posibilidad de autoburla de la propia opulencia, después de la densidad victoriana que excluía todo lo que no tuviera una pesadez fundamental (1994, pp. 65 y 86).

Rápidamente, el lector atento descubre ese contenido semántico que posee el espacio, contenido que se reitera de manera permanente y que servirá para definir personajes, anticipar acciones, revelar lo temporal. Todo se hace más evidente; la reiteración antes mencionada genera una especie de “sobrentendido, de inferencia”. Cuando comienzan las frecuentes y minuciosas descripciones, el lector puede anticiparse y saber qué componentes de la estructura narrativa va a encontrar: el espacio se instala en su memoria, y en esa huella solo caben determinados elementos de la narración: en el elegante comedor de los primeros tiempos jamás podrían aparecer las ratas y los gatos de la segunda época. Entonces, el lector se prepara para “presenciar” un momento de refinamiento único: no hay ningún detalle librado al azar, pues todo es exquisito y selecto.

También los adjetivos con que se describe el sombrero de María Luisa, por ejemplo, aportan información, pues la descripción explícita dos épocas, dos personajes, dos realidades sociales diferentes:

Pero quien dio la nota original fue Dolly, que rescató de uno de los baúles del altillo un enorme, increíble, maravilloso, fabuloso sombrero que había sido de María Luisa treinta años atrás, en 1906; un sensacional, dramático sombrero de terciopelo oscuro, [...] sobre el cual chorreaban las plumas, también negras, encrespadas las unas encima de las otras en majestuoso oleaje; un sombrero que exigía un peinado [...] que descubriera las orejas y la nuca, en lugar de la llovida melena de Dolly, y reclamaba un vestido de encajes blancos de esos cuyo ruedo

se arrastraba, susurrante, por el piso [...], en vez del trajecito cortón que la muchacha andariega y chistadora de Lavalle, de Esmeralda y de Tucumán produjo para el caso (1998, p. 261).

Se ha señalado en los capítulos precedentes el constante juego de oposiciones y se han identificado las clases de palabras que las manifiestan. Este concepto de oposición se adecua también al espacio ficcional, y en las novelas se evidencia un sistema de polaridades que exponen una compleja realidad sociocultural:

- verticalidad-horizontalidad,
- cerrado-abierto,
- adentro-afuera,
- izquierda-derecha,
- adelante-atrás,
- cerca-lejos.

La verticalidad señala las jerarquías y sus alcances. En *Cecil*, la verticalidad se expresa de manera menos contundente que en *La casa*; está más relacionada con el prestigio del Escritor y su familia, con su cultura, con el reconocimiento de las personas que lo visitan, con sus actividades en Cruz Chica, actividades que, de modo simple y sereno, descubren al hombre y al artista.

En los ejemplos que se transcriben, el espacio manifiesta jerarquías, y también las otras polaridades espaciales: cercanía-lejanía mediante los adverbios *allí* y *allá* y *adentro-afuera*:

Prefero ir a pie hasta allá, con el Escritor. Ciño mi paso a su ritmo y a la población nos largamos. Se me ocurre que debemos quedar muy bien juntos: él con el saco de cuero [...], el sombrero de tweed o de paja; yo, luciendo el collar de piedras verdes, engastadas en cuero rojo, que me trajo de Madrid (1994, p. 82).

Aparte de estas tres personas, en la casa principal viven la pizpireta mucama y Humberto. Este último es, para mi amo, algo así como una segunda mano derecha. Lo segunda, y en las noches de invierno, cuando los fuegos arden, sopla afuera el viento y los carolinos remedan el rumor del mar, suele conversar con él largamente, sobre la vida, sus ilusiones y sus desilusiones. [...] La servidumbre se completa con los que residen en una casita cercana. Hay allí un cantor guitarrero que organiza payadas con su hijo de ocho años, ganador de premios locales. Hay un hombre silencioso, que entiende de todo, de arar, de cultivar, de electricidad, de albañilería, de carpintería, y no sabe leer (1994, pp. 87 y 88).

En cambio, en *La casa*, la verticalidad sufre permanentes inversiones, movimiento que también se observa en las otras polaridades.

Al modificarse el sentido natural de la verticalidad, sobre todo aquel que refleja el orden moral, surge el otro eje, el de la horizontalidad igualadora: todos son iguales. Esto también se relaciona con el tema de la máscara, pues “solo aparentemente” son distintos:

En el balcón principal estaban el senador, Clara y sus hijos. Había invitados en torno. En la puerta de calle y detrás de las rejas del escritorio se apretaban las mucamas, los mucamos de librea, el negro Simón, la gente que nunca aparecía por allí, que vivía en las azoteas o subterráneamente, pero a quien el senador había autorizado a mirar la fiesta (1998, p. 18).

... mientras Benjamín escapaba por la escalera de servicio, escapaba hacia su dormitorio. Allí comía con ella, al lado de la cama, pues desde la partida de María Luisa mi equilibrio se había roto, y era factible que uno de los señores comiera en el cuarto de la ex mucama de su madre... (1998, p. 179).

Esperaron a que bajara del primer piso, macerada por los estériles abrazos de Benjamín... (1998, p. 196).

... ¡qué bajo habían caído mis moradores con sus estratagemas!, ¡qué asco me daba ese juego rapaz que exigía para subsistir, que Rosa fuera amante de Benjamín y de Leandro simultáneamente y que Leandro lo fuera de Rosa y de Zulema; el juego de las mentiras, de los hurtos, de los encubrimientos y de las traiciones (1998, p. 200).

Los cambios espaciales, además, generan movimiento y, por ende, una nueva organización de personajes y de objetos: toda la estructura semántica del texto cambia.

El adentro-interior feliz, cálido, al abrigo del frío exterior, cambia cuando comienza el derrumbe y, entonces, adquiere significado negativo:

Entonces yo podía dormir también, sintiendo el calor delicioso de las chimeneas [...] que se iban apagando poco a poco. Afuera, rondaba el frío, gruñendo. [...] Y yo dormía, por fin, olvidada de todo, como una gran gata feliz. (1998, p. 15).

Vieja, revieja... Sesenta y ocho años... ¡Qué frío hace! (1998, p. 15).

La Casa que debiera haber sido refugio natural de todos será, con el correr del tiempo, casi un enemigo para muchos de sus moradores: los dolorosos acontecimientos que en ella ocurren hacen que sea ignorada y hasta detestada por ellos. Esta casa-museo, casa-apariencia, casa sin vínculos afectivos no es un verdadero hogar: las madres están ausentes; los hijos, muertos, encerrados, abandonados o son considerados casi objetos que embellecen el espacio frívolo.

Frente al mundo exterior, la Casa se repliega, se reconcentra en sí misma y se aparta. En ese espacio se presenta una nueva polaridad: derecha-izquierda:

No he tenido más visión, en mi panorama restringido, que la que me suministraron la casa de enfrente, sobre Florida, por cuyo escaparate han desfilado los azares de la moda masculina de los últimos treinta años; la casa de atrás, la que da sobre mi jardín, de la cual no veo más que la cuadriculada espalda, y que a partir de 1935, cuando la mitad del jardín se vendió, se me acercó más todavía con nuevas construcciones, hasta rozarme sofocándome; la del costado izquierdo [...] derribada hace medio siglo, y que me abochorna con su implacable letrero de neón subrayador de mi ruina; y la que se afirma sobre la medianera derecha, anodina, con su pequeño negocio de la planta baja, que cambia de manos sin enriquecer a nadie (1998, p. 127).

La Casa está cercada. Los grupos prepositivos *de enfrente* y *de atrás* se suman a *del costado izquierdo* y *sobre la medianera derecha*: delimitan la “prisión” y la restricción.

Algunas palabras y sintagmas señalan la oposición y muestran cuán doloroso es su estado, cuánto lo sufre pero, al mismo tiempo, exhiben restos de vana soberbia (lo que queda de su época de esplendor): *panorama restringido*, *ruina*, *la mitad del jardín se vendió*, *cuadriculada espalda*, *nuevas construcciones*, *sofocándome*, *me abochornan*, *implacable letrero de neón*, *anodina*, *sin enriquecer a nadie*.

Ahogada, la Casa se refugia en los recuerdos:

Una ola del humano río que fluye por Florida, se detuvo ante mí, arremolinándose alrededor del hueco de la puerta, y me acordé de antes, del tiempo en que la gente se paraba allí para espiar el majestuoso descenso de María Luisa hacia el cupé que la llevaría al Colón... (1998, p. 128).

Los hombres viven encerrados en su mundo material; entonces se observa que el espacio físico y el psíquico se unen: la locura, las pasiones —intramuros y extramuros—, los egoísmos, la avaricia, las drogas. Precisamente en *Cecil*, el autor deja oír su queja ante la ceguera del hombre, de quien dice que está hecho de una materia coriácea que dificulta su percepción.

Quizás por ello, el hombre, parte de los ríos humanos que corren y fluyen sin cesar en la ciudad, derriba expresiones arquitectónicas que constituyen su identidad y las reemplaza por salas de juego, oficinas y espacios anodinos:

Evoca los frescos exóticos, mal pintados y sensacionales que ¡ay! destruyeron en el mejor hotel del pueblo, cuando allá se acomodaron por fin las salas de ruleta (1998, p. 75).

... todo un ejército de robots ávido por apoderarse de la tierra sobre la cual me asiento y por modelar en ella un nuevo rostro seco y frío, una máscara (1998, p. 214).

Por otra parte, el mundo de los objetos permite reconocer las vinculaciones que se dan en el espacio interno —físico y psíquico—: los objetos “hablan” de sus señores, de sus acciones; los juzgan, participan de todo lo que ocurre en la casa y, de acuerdo con ello, ocupan su lugar.

Cuando el espacio interior cerrado se abre, deja ver el alma destrozada de la protagonista. Los obreros, los brutos que con sus hierros y con la indiferencia propia de la ignorancia, la descarnan lentamente, y la Casa, ante la muerte, como un enfermo condenado, se reduce a piel y huesos y deja ver, entonces, su esqueleto. Se presenta así la oposición vida-muerte.

Como muchos de ellos, está sola, maloliente y avergonzada ante la inevitable exhibición de la intimidad:

Voy entregando mi pobre cuerpo martirizado por los verdugos y mi pobre alma que huye de mí con mis relatos, cada uno de los cuales se lleva algo mío y me deja más vacía (1998, p. 153).

Llueve... llueve... Estoy calada hasta los huesos, hasta mis pobres huesos de hierro y de ladrillo (1998, p. 64).

¡Qué vergüenza más atroz esa de la intimidad arrojada a la calle, a la faz de todos! (1998, p. 34).

Estoy sola. Un frío malvado, armado de cien cuchillitos, me atraviesa ahora que carezco de puertas y de persianas, ahora que desarman los vitraux de la claraboya del hall y el olor que me impregna se levanta como el aliento de un moribundo (1998, p. 32).

En la calle Florida un río humano discurría con breves islotes en torno de los conversadores detenidos (1998, p. 134).

Hoy tuve que sufrir la ejecución de la Esfinges cariátides. Los verdugos, con sus picos de hierro, me parecieron buitres. Les picotearon vorazmente los desnudos pechos de mujer, les picotearon los cuerpos de león de ceñidos flancos, rompiéndoselos, despedazándoselos, arrancándoles trozos que caían a la calle detrás de la empalizada (1998, p. 85).

Algunos paseantes se detenían a mirarme, intrigados por mis balcones cerrados, por la mugre que en mis ventanas se endurecía... (1998, p. 284).

Para concluir, los ejemplos anteriores muestran que, como tema, el espacio evoluciona dentro del texto, como se observa en la Casa, y también fuera de él, en otros textos. La primera evolución, la más directa, está dada entre las casas de las dos novelas analizadas. En la casa serrana el tiempo transcurre feliz, sin sobresaltos, y el espacio manifiesta sosiego. En toda la obra de Mujica Lainez, los “pluriespacios” —siempre asociados con percepciones visuales, olfativas y auditivas— son determinantes y muy connotativos.

Entre las dos casas existe una gran diferencia (nueva oposición): en una *se destruye* un aparente reino basado en la falta de amor, y en la otra *se construye* un refugio espiritual: en *El Paraíso* reina la armonía y la serenidad, y la vida transcurre feliz, sin sobresaltos. Nada es casual: todo lo expuesto y ejemplificado sustenta la idea que estos temas y sus expresiones son centro y eje de la narrativa de Manuel Mujica Lainez.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (2004). *El placer del texto y lección inaugural*. (1.^a reimp.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cruse, A. (1990). Lenguaje, significado y sentido: Semántica. En *Una enciclopedia del lenguaje* (pp.139-173). Londres: Routledge.
- Leocata, F. (2003). *Persona, Lenguaje, Realidad*. Buenos Aires: Educa.
- Mujica Lainez, M. (1978a). *Glosas castellanas (1936)*. En *Obras Completas* (Vol. I, p.41). Buenos Aires: Sudamericana.
- Mujica Lainez, M. (1978b). *Glosas castellanas (1936)*. En *Obras Completas* (Vol. I, p.65.). Buenos Aires: Sudamericana.
- Mujica Lainez, M. (1998). *La casa*. (15.^a ed.). Buenos Aires: Sudamericana.
- Mujica Lainez, M. (1994). *Cecil*. Buenos Aires: Planeta.
- Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.