

Femina suite de R. H. Moreno-Durán: Estrategias de la escritura y complicidad del lector

TEOBALDO A. NORIEGA
Trent University

Invitado de diferentes maneras a participar en la recreación del mundo que la ficción le impone, el lector de la novela hispanoamericana contemporánea asume hoy un importante papel en el que al mismo tiempo es cómplice y elemento inherente a la estructura del relato. Si —como pretendía Morelli— lo que el iconoclasta novelista intenta es acabar con los malos hábitos del lector, no hay duda de que así como en *Rayuela*, por ejemplo, tal propósito se logra gracias a la participación activa de éste, el lector de *Juego de Damas*, *El toque de Diana*, y *Finale capriccioso con Madonna*¹ se ve forzado a adoptar una actitud semejante. A continuación intentaré aclarar algunos de los mecanismos que dan a la trilogía del novelista colombiano categoría de juegos narrativos que en todo momento exigen del lector un adecuado grado de colaboración.

1. JUEGO DE DAMAS

Dividido en tres partes principales, el texto establece la invitación al juego desde el momento inicial. La primera parte («Primero Meninas») sorprende al lector con su disposición en tres columnas paralelas, cada una con un referente específico. La de la izquierda, «Una Vida», es un recorrido cronológico alrededor de un personaje femenino, la hegeliana, vista en relación a ciertas experiencias importantes de su vida. Al final, «alta, hierática, irrefragablemente hermosa» (p. 56), se ve a la hegeliana en una fiesta. La central, «Una Idea», de aparente paralelismo

¹ El novelista colombiano Rafael Moreno-Durán (1946) ha dado el nombre *Femina Suite* a la trilogía que conforman sus novelas *Juego de Damas* (Barcelona, Seix Barral, 1977), *El toque de Diana* (Barcelona, Montesinos, 1981), y *Finale capriccioso con Madonna* (Barcelona, Montesinos, 1983). Todas nuestras citas corresponden a estas ediciones. Ha publicado posteriormente *Metropolitanas* (Barcelona, Montesinos, 1986), *Los felinos del Canciller* (Barcelona, Destino, 1987), y una segunda edición revisada de su ensayo *De la barbarie a la imaginación* (Bogotá, Tercer Mundo, 1988).

cronológico con la columna anterior, se reduce al tiempo que dura una clase de filosofía en la que mediante un picaresco juego conceptual los estudiantes transforman los términos conciencia, saber, y Absoluto en tres momentos claramente demarcados del acto masturbatorio. Una de las alumnas presentes es la hegeliana. La columna de la derecha, «Un Mundo», describe el recorrido de una manifestación estudiantil por diferentes calles de Bogotá. Utilizando tal acontecimiento como vehículo narrativo se introducen aquí importantes referencias en la historia política de Colombia y del mundo. La hegeliana, conocida en el movimiento estudiantil del país, participa en esta manifestación; ella es el elemento de que se vale el lector para fusionar los componentes del tríptico narrativo.

La segunda parte («Después Mandarinas») introduce al lector en una singular galería de personajes que asisten a una fiesta en la cual el alcohol, los alucinógenos, la discutida música de fondo, y la maledicencia colectiva son los ingredientes destacados. La anfitriona se llama Constanza Gallego, conocida también como la Niña. Esta parte está a su vez dividida en tres secciones. En la primera Jorge Arango expone la teoría de Monsalve según la cual toda mujer desarrolla su vida a lo largo de tres distintas etapas —Meninas, Mandarinas, Matriarcas— resumen de un instinto natural por prevalecer en un mundo machista. En este proceso y siguiendo la escala de valores establecida por la triple M: «la Menina es la expectativa del futuro poder, la Mandarina el presente del goce, y la Matriarca esa suave, inolvidable nostalgia...» (p. 73). En la segunda secuencia Ramoncito Socarrás habla de la contienda sexual que tuvo lugar en Colombia entre la Santa Alianza y el Pacto Andino, respuesta a una ley gubernamental de naturaleza carnalmente agresiva. Constanza recuerda momentáneamente sus días de estudiante y sus conversaciones filosóficas con el Maestro, clave que aprovecha el lector para identificarla con la Niña y con la hegeliana. La secuencia final se abre con la imagen poética que Rodrigo Camargo se forma de ella, definición tropical del hieratismo. En un intento de simultaneidad narrativa aparece otra vez una disposición paralela del texto oponiendo a la visión exterior del vuelo de Constanza la perspectiva interior del mismo².

Mucho más extensa, la última parte («Y así sucesivamente») tiene tres secciones: «Megara», «Tisifona», y «Alecto», a lo largo de las cuales el lector sigue el desarrollo de la Fiesta Loba en casa de la Niña y conoce los otros detalles que dan cuerpo al relato. Mientras recoge colillas y vasos sucios abandonados por todas partes, Constanza parece hacer el inventario: «mi casa ahora no es más que la imagen lamentable de un teatro desmantelado donde se ha efectuado esa larga batalla que, entre otras cosas, todos, partícipes y testigos, tuvimos el honor de perder de comienzo a fin, válgame Dios». (p. 347); con ella quedan su marido y la enana. La Niña revive finalmente su triste experiencia de aquella noche con Alejandro Sotelo, en un apartamento clandestino, la ardiente entrega y posterior ac-

² Esta incursión en la experiencia de Constanza corresponde a la perspectiva del narrador básico, cuya voz escuchamos. Otro ejemplo de paralelismo textual ocurre en pp. 398-401 cuando la Niña, mientras escucha las noticias sobre el guión que prepara Monsalve, piensa en lo que debería ser la materia de ese proyecto. Diferente al caso anterior, aquí la perspectiva pertenece al personaje.

cidente del que se siente culpable. Para su propia satisfacción Alcira Olarte descubre que la Niña también es humana, que tiene su punto débil, que no es invencible. Parangonando la actitud de un contrincante frente al tablero de juego, la enana será la encargada de llevar a cabo el movimiento final.

Lo anterior, obligado resumen de un amplio y complejo proceso narrativo apenas insinuado aquí, da una idea de los muchos hilos que el lector está llamado a unir en su condición de participante invitado. Esta actitud –evidente a partir del tríptico inicial– se manifestará aún más al penetrar él en el corpus novelístico y descubrir que el «Verbi Gratia» no solamente es introducción sino obligatorio punto de referencia a todo el relato. Como meticuloso detective entregado a la tarea de aclarar sospechas e identificar datos, tendrá que volver una y otra vez a esas primeras páginas para controlar la información recibida. Así, por ejemplo, al leer en p. 182 la referencia autobiográfica de la Niña sobre «esa infancia suya de muñeca única, disputada, manchada de mugre y orines, y casi sin tripas», volverá a p. 16 donde se dan los detalles del día en que su gato, Barrabás, acabó con Pupi; cuando en p. 370 la Niña le dice a Alcira «¿Sabías que nací de pie?», el lector justificará la pregunta regresando a la referencia hecha por el mismo personaje en p. 13: «Sietemesina: lo primero que vino al mundo no fue mi cabeza, sino el pie izquierdo»; cuando en p. 391, nuevamente hablando con Alcira, la Niña le confiesa lo mucho que en su primera juventud significó para ella la vida de Mata Hari, saltará de inmediato a p. 30 para conocer allí los datos de ese encuentro inicial a través de los libros entre la hegeliana y la bailarina javanesa; para entender por qué en p. 400 la enana, hablando sobre Monsalve con la Niña, le pregunta: «¿Qué opinas tú de las hazañas de tu añorado machucante?», el lector deberá recordar que en febrero de 1968 la hegeliana había conocido a Monsalve (p. 46), y que el dato completo sobre el apartamento cedido por unos amigos (p. 48) lo aclarará muy bien Alcira en p. 254 al referirse al día en que Monsalve y la Niña hicieron el amor por primera vez. Son estas correspondencias a cargo del lector las que le permiten establecer una auténtica identificación entre la hegeliana, la Niña, y Constanza Gallego, personaje-eje del relato, para concluir finalmente que la fiesta en la cual se le ve a ella «El sábado anterior al miércoles de ceniza» (p. 56) es precisamente la Fiesta Loba organizada en su casa, y que la insinuación de uno de los allí presentes al decir: «Qué le vamos a hacer, querida. A lo mejor también a ella se la tragó La Selva...» (p. 58) no es una referencia poética a la obra de José Eustasio Rivera³, sino al hecho concreto de que Constanza se encuentre con otras damas en el baño hablando del graffitti que alguien ha escrito sobre el espejo, y de muchas cosas más.

A esta actitud del lector se añade el dinamismo que a su vez impone el texto, caracterizado por una disposición de aligerado movimiento en el que se desplazan constantemente las diferentes voces o perspectivas. Contrario a lo sugerido por el propio autor al referirse a su propósito⁴, no se trata aquí de un narrador

³ El epílogo de *La Vorágine* (1924) se refiere al telegrama que el Cónsul dirige al Sr. Ministro comunicándole el trágico final de los protagonistas. Cuando el personaje de Moreno-Durán hace su insinuación el lector (alerta e informado) recuerda la afirmación final del telegrama: «¡Los devoró la selva!». Hay, pues, un juego de inevitable referencia.

«neutro» sino de distintos narradores que van creando un juego de relaciones internas en el cual está llamado a participar el lector:

1948

Julio 21. Bajo el Signo de Cáncer. A las tres de la madrugada nace la hegeliana en Palmira señorial. Su nacimiento es prematuro. Sietemesina: *lo primero que vino al mundo no fue mi cabeza, sino el pie izquierdo. Parto difícil. Mamá no podrá tener más hijos.* La hegeliana será, pues la última de su nombre, de su condición y de su estirpe. (p. 13).

En este caso («Verbi Gratia» inicial, primer bloque de la columna de la izquierda) hemos indicado en cursiva la voz en primera persona de la hegeliana, cuya perspectiva corta bruscamente el discurso del narrador inicial, enmarcándose en éste. Si pensamos en la situación central del relato (una fiesta con muchas personas), y nos imaginamos a los participantes formando pequeños grupos (siempre habrá alguien hablando, recordando, contando una historia), en la medida en que en determinado momento esos personajes asumen responsabilidad de su propio discurso se convierten a su vez en voces responsables de la narración. El dinamismo del texto resulta así de un montaje verbal que fusiona mecánicamente las diferentes voces y perspectivas con el añadido de pequeñas cajas chinas narrativas, en un estructurado ejercicio de amplificación que al superar los posibles límites iniciales entrega al lector una imagen mucho más completa del mundo narrado.

Ni la manifestación política por las calles de Bogotá ni la fiesta en casa de Constanza son interminables, ambas en efecto duran apenas unas horas. Es evidente, sin embargo, que los mecanismos empleados por la escritura amplían sorprendentemente los límites de estas situaciones, y así como la manifestación se transforma en un recorrido histórico por la vida de un pueblo, la fiesta —antesala de un carnaval cercano— se convierte a su vez en alegoría de un mundo donde el individuo es solo pieza de ataque que las circunstancias mueven sobre un inmenso tablero. A las peripecias de una estructura narrativa de abundantes recur-

⁴ «La aliteración y el juego verbal, la paráfrasis y la búsqueda de dobles sentidos, la amplificación de los valores semánticos y la demarcación del ámbito idóneo para un *un narrador neutro* fueron algunos de los propósitos que definieron desde el comienzo mis relaciones con la novela», R. H. MORENO DURAN, «Fragmentos de *La augusta sílaba*», *Revista Iberoamericana*, 128-129 (1984), 866.

sos⁵, el texto le depara todavía una coartada más al lector. Ocurre durante la conversación final entre Alcira y la Niña cuando, hablando de Monsalve, la enana le dice a ésta que el Intrépido ha estado trabajando durante cuatro años en una novela cuyo tema son las mujeres, añadiendo: «me advirtió que aunque cogiéramos juicio y nos regeneráramos, ya nos había metido a todas nosotras en su libro» (p. 400). Así son las cosas, el lector concluye que la novela a que alude Alcira es precisamente el texto que él ha estado leyendo; tour de force que convierte a Monsalve en autor de la historia, y a los personajes en comparsas con conocimiento de su propia ficción. Es entonces cuando el lector comprende hasta qué punto él también ha participado.

2. EL TOQUE DE DIANA

Obligado injustamente a un temprano retiro, el Mayor Augusto Jota Aranda decide vengarse de las Fuerzas Armadas y del mundo encerrándose en su cuarto al que convierte en imbatible fortaleza. Para consolarse se dedica quijotesca mente a la febril relectura de sus estrategias clásicas, paradigmas de una gloria de cuartel que le ha sido negada, rescatada poéticamente mientras evita el tedio. De esa evasión lo saca Catalina, su mujer, con quien a diario sostiene las más encarnizadas batallas. Pero sin duda el mejor alivio a sus siete meses de encierro lo descubre el Mayor en el balcón de enfrente donde su imaginación de sátiro delirante convierte a una de sus humildes vecinas en Diana, la hembra de sus sueños, su visión salvadora. Mientras Augusto Jota fantasea, Catalina Asensi sobrelleva su propia desdicha con las emociones que le proporcionan su marido, su boutique, y Juvenal, su amante de turno. El relato queda así dividido en dos planos que se van alternando: plano A = habitación-bunker del Mayor, y plano B = habitación-amoroso de Catalina y Juvenal. A la presencia de estos niveles se ajusta un modo narrativo que alterna el estilo indirecto, determinado por un narrador omnisciente que constantemente penetra la interioridad de los personajes, con el diálogo o discurso Catalina/Juvenal a lo largo de su último encuentro. Conviene anotar que la dominante presencia del narrador se revela también en este segundo plano mediante una continuada serie de anotaciones al margen; notas a pie de página que si por una parte amplían la evaluación del personaje-Catalina, por otra aclaran la relación cervantina que como base de la ficción se establece entre narrador-lector-mundo.

Si la experiencia del lector en *Juego de Damas* queda determinada por una tarea detectivesca que al final le permite atar los diferentes hilos de la fábula dispersos en el relato total, en *El toque de Diana* su participación es más espontánea y amena debido al hecho de que el lenguaje se convierte en verdadero protagonista del juego narrativo. Este juego se basa principalmente en una buena dosis de humor que le sirve al texto para parodiar la imagen del mundo que in-

⁵ Aparte de los mecanismos anotados aquí conviene añadir que la complicidad del lector se logra también mediante frecuentes guiños del narrador, parodias a canciones, a la poesía popular y culta, e incluso a la letra de himnos patrios. Son parte del juego total; nuestro interés es resaltar solamente los recursos más relevantes.

tenta transmitir, y la complicidad del lector se logra con un discurso que no es parco en sugerencias. Si pensamos en los protagonistas de la historia, por ejemplo, está claro que en las raíces mismas de su relación hay un trasfondo de humor lingüístico claramente expresado. El Mayor y su mujer, en efecto, son expertos conocedores del latín al que llegaron por razones non sanctas:

la inclinación del Mayor por el latín comenzó cuando... descubrió que la vieja sentencia *Semen retentus venenum est* (vulgo: si no fornicas te pudres) encerraba una razón tan convincente que lo obligó a matricularse en secreto en un curso sobre la dulce y ágil lengua a la que tanto partido le sacaron Bruto y Escipión. Catalina, por su parte... optó también por hacerse socia del idioma de Popea y Mesalina cuando, con sospechosa frecuencia, sorprendía a las madres, a espaldas del confesor, celebrando con picardía algún certero epigrama de Catulo o Juvenal o cuando recitaban verdades como la que dice que *Non est peccatum mortale, /modo vir ejaculetor in vas naturale*, frase tan expresiva que hasta las niñas de primera comunión entienden (p. 18).

De los dos, Catalina es sin duda quien con más frecuencia echa mano de la lengua de los Césares; lo cual no resultaría tan cómico si al lado de sus clásicas sentencias no soltara suficientes tacos, rápidos desplazamientos que van del «*Capita coniurationis percussi sunt*» (p. 17) al «Me cago en tu leche y en las divinas potestades» (p. 41) con que en algún momento arenga a su marido. Si bien su rebuscado estilo la lleva a crear singulares neologismos (e. g. al decirle a su amante «Pórtate bien, cariño, y no seas tan cabronauta», p. 27, por no llamarlo cabrón), o en general a usar ciertos eufemismos que transforman su habla en discurso barroco (e. g. «voy a cambiarle de agua al colibrí», p. 33, por no decir voy a orinar; o «la encontró haciendo señores», p. 141, por no decir la encontró fornicando), su comicidad resalta al recordar y aplicar viejos refranes al estilo de «para ser puta y no ganar nada más vale ser mujer honrada» (p. 26), síntesis de la profundidad de su cultura. No se salva Augusto Jota de esta fascinación familiar por los entretenimientos verbales. También él acude a los latinismos, utiliza un léxico rebuscado, o parodia en su discurso el de un posible hablante extraviado en el tiempo («Ha más de siete meses que estoy enfermo de, enfermedad tan contraria a la còpula quanto se sabe y es notorio... Hacer agora vida maritable con muger es un abrirme notoriamente la sepultura», p. 190), remedo de un estilo anacrónico cuya pesadez refleja el carácter monótono y apático con que el personaje se enfrenta en estos momentos a la vida.

Pero los casos sobresalientes de parodias están a cargo de Monsalve, el narrador innominado, si bien explícitamente anunciado por Elcira al final de *Juego de Damas*⁶. Uno de ellos guarda relación con la cortada del pastel en la boda del Mayor y Catalina, ceremonia que en este caso queda descrita como parangón de un desproporcionado acto de violencia, metáfora de advertencia a

⁶ Al final de *Juego de Damas*, hablando con la Niña sobre el futuro proyecto de Monsalve, Alcira le dice: «Creo que se trata de la historia de un militar que se acuesta hoy y se levanta a los siete meses, o algo por el estilo. De todas formas yo tengo mis razones para pensar que detrás de esa cortina duerme el marido de Catalina Asensi» (pp. 400-401). *El toque de Diana* es esa historia.

las fuerzas antagónicas que se desarrollarán en el nuevo matrimonio. Aunque algo extenso, conviene leer atentamente el texto para apreciarlo en toda su hilaridad:

Ahora bien, no satisfecha con hacerles devorar a los congregados su desmesurada, lela, boquiabierta admiración, la novia dejó ver de repente el expresivo cuchillo que llevaba escondido a sus espaldas. Rota la flema, el pánico in crescendo y desatada por fin la estupefacción, los grupitos se dispersaron y más de uno... sí, más de uno perdió la cabeza al extremo que varios oficiales se abalanzaron sobre el novio, demudado y terroso, ceniciento el mísero, instándolo a que hiciera uso de su arma de dotación, pero Augusto Jota juró caer —entonces como ahora tránquilo y olímpico, gallardo en su ejemplar pasividad, aunque con las botas puestas. Un prelado amigo de la novia dijo entonces aquello que nadie olvidó ni siquiera en los instantes menos oprobiosos de la común alarma *Alios salvos fecit, seipsum non potest salvum facere*, que traducido al vernáculo quiere decir palabra más, palabra menos Ahora sí se jodió este infeliz, pues siempre salvó a los otros y hay que ver que cuando le toca el turno de salvarse a sí mismo prefiere que le corten tranquilamente las pelotas... Medea rediviva e irreconciliable, prosiguió la novia su avance, hizo una pausa y luego calibró en forma extraña el estupor de sus invitados, casi a punto de acuchillarlos, uno a uno, enajenada aunque bellísima y casi rafaelesca, armada Catalina con espada en la diestra —la víctima siempre a la izquierda—, fiel evocación del testimonio más caro del amante, paso y gesto que ahí voy yo. Transcurridos los instantes de la fría revista retomó su camino sin vacilación ni duda y, tras su entrada victoriosa en la zona de candela del novio, repartió la más abierta de sus sonrisas mientras triunfal y gozosa, en medio de la total expectativa de contertulios y eventuales deudos, se dirigió a la mesita del centro, inequívoca ara de sacrificios, frente a la cual, y luego de soltar por un instante a su hombre, empuñó con sus dos manos el irreprochable cuchillo, apoyó la punta casi en el centro mismo de la frente, cerró los ojos en respetuosa actitud de rezo y, de pronto, certera y exacta, descargó una violenta puñalada sobre la piel blanca y delicada del ponqué, probable deformación aborígen de ese plumcake que, en tierra de la novia, llaman tarta nupcial. (pp. 60-62)

Junto a su función epifánica, la parodia anterior aporta su correspondiente añadido de humor ante un lector que no desconoce el ceremonial característico de una boda ad *usum militari*. De índole diferente, con el sano propósito de burlarse «de una literatura entonces en boga en el litoral y que hacía de la desmesura una ley» (p. 196), aparece otro acertado caso de parodia: la Plaga de la Machaca (pp. 196-207) donde, aprovechando rabelaisianamente en su escritura los recuerdos del Mayor, Monsalve narra los detalles de una experiencia neo-macondina que después de poner las cosas literalmente patas arriba sumió al país en el más angustioso embarazo.

Diversificado y omnipresente resulta así el humor de un texto frente al cual el lector asume una gratificante complicidad. Como cuando Catalina, asombrada por la salida y pronto regreso de su esposo, pregunta: «¿A dónde te largaste, /desgraciado, y me dejaste con gemido?» (p. 14), en un hurto cómico al «Canto Espi-

ritual» de San Juan de la Cruz⁷. Humor negro, como en el caso del «comisario de policía al que llamaban La Esfinge porque mataba a todos los que no podían o no querían contestar a sus preguntas» (p. 54). Humor irónico, como en el *Paralelo de las Fuerzas Vivas* (pp. 171-174), jocosa comparación entre los militantes y las mujeres. Humor por sugerencias semánticas, como cuando el narrador llama al militar en retiro «Mayor aeropagita» (p.191), no precisamente porque su cultura hiciera pensar en los areopagitas o jueces del Areópago ateniense, sino más bien por la pajita, paja o masturbación que practicaba el mayor momentos antes cuando lo sorprendiera su mujer quien alarmada exclamaba: «¿Por qué la habrá dado a mi hombre por ahí? ¿Se habrá vuelto partidario en cosas del amor del Do-it-yourself?» (p. 189). Humor, en fin, basado en una carnavalización total del lenguaje con lo que la novela busca someter al lector más a una experiencia verbal que a una experiencia de mundo⁸. Tampoco ha olvidado él las anotaciones de Augusto Jota sobre la historia que febrilmente lee (pp. 151-227-257), frases subrayadas por el Mayor en la creación de su *Catalineida*, imágenes-espejo de un mecanismo semejante que el narrador de *El toque de diana* lleva a cabo con las trece notas a pie de página relacionadas con Catalina Asensi: la ficción dentro de la cual existe el Mayor. Pero el lector comprende que estructuralmente se trata de un juego más dentro del múltiple juego de la escritura, y así lo acepta.

3. FINALE CAPRICCIOSO CON MADONNA

Enrique Moncaleno Liévano, habitante de una casa señorial prácticamente en ruinas, se ha enterado de que su tío está a punto de subastar lo que queda del patrimonio familiar y, dispuesto a defender sus intereses, decide cruzar la distancia hasta entonces insalvable entre su territorio y el piso de arriba habitado por su sexagenario pariente. Pero esta empresa aparentemente simple se transformará, por virtud de la ficción, en una alegórica aventura: el viaje de un hombre que desde la semiobscuridad de su propio laberinto –su vida proustianamente rescatada– ascenderá finalmente en busca de la redención, al encuentro con ese Paraíso que le tenía reservado su destino. El relato está enmarcado así por dos niveles espacio-temporales que a manera de vasos comunicantes se complementan en la estructuración de la aventura del héroe: el nivel presente (desplazamiento del personaje al segundo piso, posterior encuentro con Justus y la amante de éste), y el nivel evocado.

El viaje queda anunciado al iniciarse la primera parte del relato («Ménades»), cuando se dispone a atravesar «ese recinto intermedio, plagado de estancias, y donde más que todo su infancia y la memoria agitada de la familia dormían un no del todo apacible sueño» (p. 11). Antes de abrir la puerta recorre con la mirada su propio territorio, esa parte de la casa conocida como la Cabeza de la Te

⁷ El paratexto es «¿Adónde te escondiste, /Amado, y me dexaste con gemido? Como el ciervo Huyste/aviéndome herido;/salí tras ti clamando y eras ydo.», donde el Alma=Esposa expresa sus ansias ante el ausente Esposo=Verbo Hijo de Dios.

⁸ Para un elaborado análisis sobre las limitaciones miméticas del lenguaje para adecuadamente transmitir una imagen de mundo véase, por ejemplo, F. MARTINEZ BONATI, *La estructura de la obra literaria* (Barcelona, Seix Barral, 1972).

donde ha vivido los últimos cuatro años, y esto lo lleva a pensar en Irene Almonacid, su ex-mujer, y en Myriam León Toledo, su última amante. La repentina presencia de Claudia, su pequeña hija, sirve de puente de regreso al presente de la historia, y el sonido de la música que oye («La flauta mágica» de Mozart) le revela su actitud de voyeur-espía, intrigado por lo que ocurre en la segunda planta entre el viejo sátiro y su dama. Recordando a su vez la apoteósica orgía vivida por él y sus dos Ménades durante algunos días, Enrique abre por fin la puerta y queda ante el pasillo que va de la Cabeza de la Te a las habitaciones abandonadas, comenzando así su verdadero periplo. Cumplido su viaje por el semiobscurito laberinto, «Contempló a continuación el chorro de luz proveniente del techo y a través de él vio un cosmos infinito de polvo dorado y se sintió en paz con sus recuerdos» (p. 132). Allí está la nueva escalera en forma de caracol por la que saldrá de su Infierno, y mientras escucha las notas de «La flauta mágica» (también Tamino ha superado parte de sus pruebas) culmina su ascenso con tres rituales golpes a los que acude una sensual voz femenina que generosamente le abre la puerta. Cuando se inicia la segunda parte («Carnal y Laudatoria») Enrique se encuentra ya en la habitación de arriba donde su tío Justus se divierte en sesión gratificante con Laura, conocida también como Madonna. Como ocurre en la parte anterior del relato, el deseo totalizador del discurso pone en práctica nuevamente el constante procedimiento mecánico de la analepsis⁹, retrospecciones narrativas con las que el texto conforma una imagen de mundo más completa, reconstruyendo así la historia de una época y una familia cuyos retazos están a punto de desaparecer con el edicto publicado por *El Tiempo*.

La alegoría sugerida por la fábula queda puntualizada en la segunda parte por la propia perspectiva de Madonna, personaje-testigo, a quien «no le alcanza la imaginación para hacerse una idea de un mundo de cuartos clausurados y de esos otros rincones de la casa de donde no hacía ni dos horas había surgido Junior (Enrique) como Tundal recién indultado del infierno» (p. 224). Con la posterior referencia del narrador al simbólico viaje de Enrique por una casa que «se hunde sin remedio como acaba de comprobarlo él mismo al recorrer las nueve estancias desde la Cabeza de la Te hasta el más alto Cielo» (p. 257), se fija aún más la proyección ecuménica buscada por el texto en su relación con el lector, fácilmente reconocida por éste al indagar su propio código cultural en un intento por aclarar las posibles referencias. En este caso se trata de remitirlo a la aventura dantesca cuyo Infierno está dividido en nueve galerías o círculos donde padecen su castigo los condenados; este abismo tendría su equivalente en las sucesivas habitaciones recorridas por Enrique, puntos claves de su periplo¹⁰. Si bien es cierto que la novela de Moreno-Durán no intenta parangonar toda la complejidad estructural y alegórica de la *Divina Comedia*, es evidente que al trans-

⁹ Según el concepto bastante conocido de G. Genette, la analepsis es una anacronía del discurso equivalente a la evocación de un acontecimiento en relación al presente que se narra. Aunque según él hay tres tipos de analepsis aquí usamos el término en su acepción general. Véase G. GENETTE, *Figures III* (París, Seuil, 1972).

¹⁰ Las nueve galerías o círculos del Infierno dantesco tendrían su correspondencia en las nueve habitaciones por las que pasa este personaje al dirigirse al territorio de Justus: la de Alfredo, la de Amanda, la de Sebastián, La Posada de la Tercera Felicidad, el comedor principal con su hall de los espejos, la de La Manteca, el cuarto de San Alejo, La Quintrala, y La Caries.

formar el simple desplazamiento de un personaje por su casa en aventura de héroe que busca el Paraíso perdido, multiplica los niveles semánticos del texto. Observación aplicable también a las pruebas iniciáticas de Tamino, recurrente motivo mozartiano que sirve de fondo musical al viaje del héroe¹¹, o a la idea del eterno femenino por medio del cual Enrique- Fausto intenta reconciliarse con su mundo¹². Es decir, son proyecciones de una lectura múltiple que la novela impone en su condición de obra abierta.

En la eufórica Trinidad que formará con Justus y Laura en el piso de arriba, Enrique Moncaleno —como Tamino en la ópera de Mozart— tendrá que superar «la prueba de las dos grutas, la del agua y la del fuego» (p. 321), en su caso representadas por la culminante experiencia sexual a que somete su cuerpo. Al penetrar y ser penetrado, Enrique logra unificar por fin en ese binomio Madonna-Mujer-Madre/Justus-Hombre-Padre la inquietante e irónica verdad de su destino:

A continuación Junior vio cómo Madonna, como en un friso babilonio, se abría por completo a su callada súplica y él decidió sin dilación aprovechar esos instantes de dadivosidad para hundirse entre los pliegues más íntimos, con un ansia de penado, y así, ante la barbarie púrpura y odorante, se sumergió en la madre... Y fue entonces cuando Junior, que impaciente aguarda a Laura en su marcha, siente cómo los brazos y piernas de ésta ya han conseguido inmovilizarlo por todas partes menos por su centro, corona por la que de pronto se siente abordado a mansalva. En sus postrimerías su esfínter se dilata brutalmente, arrancándole un agudo grito de dolor, apenas amortiguado por el dúo buffo que tras la superación de las pruebas saluda a los amantes, y cuando intenta saltar hacia atrás comprende por fin la razón de la fuerza constrictor de Madonna mientras cree que algo se abre paso en sus entrañas (pp. 320-321).

Las referencias aludidas a la obra de Mozart, Dante, y Goethe son sólo parte de un montaje cultural mucho más amplio, asimilado orgánicamente por el texto; constituyen su polifonía o intertextualidad. No en vano el propio autor así lo ha señalado: «Sea como fuere, *Finale capriccioso con Madonna* es la novela que me brindó la posibilidad de ampliar y ventilar las preocupaciones tamáticas y formales que me propuse en 1969, y que apuntan a la reflexión sobre un único hecho común que no es otro que el de la cultura»¹³. Componente esencial en la relación narrador-mundo-lector que se establece y mantiene a lo largo de esta trilogía del novelista colombiano, la cultura es desde luego material de intercambio entre los asistentes a la fiesta en casa de la Niña (*Juego de Damas*), y lo es igual-

¹¹ El argumento de «La Flauta Mágica» («Die Zauberflöte») de W. A. MOZART se reduce a la aventura de un héroe para salvar a su amada. En el primer acto Tamino, príncipe egipcio, decide rescatar a Pamina quien ha sido secuestrada por el mago Sarastro. En el segundo acto Tamino debe superar tres pruebas: la del silencio, la del fuego, y la del agua. Tamino triunfa y con él el Sol sobre las tinieblas. Véase *La ópera. Enciclopedia del Arte Lírico* (Madrid, Aguilar, 1979), 108-111.

¹² «La Madonna de Finale es Gretchen, es Beatriz, es Laura, es Sofía, es la mujer que desde el segundo piso, es decir desde el Paraíso, salva a Fausto. Mi personaje no vende su alma al diablo por una mujer ni por el conocimiento total, que era el ideal fáustico: vende su alma al diablo, en un sentido figurado, porque tiene sed de acción». (Moreno-Durán: La literatura como orgía galante, conversación con J. SARRET, *El Café literario*, 36, 1983, 47).

¹³ R. H. MORENO DURAN, «Fragmentos de *La augusta sílaba*», *Revista Iberoamericana*, 128-129 (1984), 877.

mente en el académico mundo de Augusto Jota (*El toque de Diana*); pero en ninguna de las novelas anteriores se manifiesta tanto como en *Finale capriccioso con Madonna*. Descontadas las numerosas alusiones al judaísmo y sus libros sagrados (recordemos que Myriam León Toledo es esenia, graduada en filología hebrea, y especialista en la Torah y la Cábala), o el esoterismo de las logias masónicas, abundan en esta tercera novela las llamadas de atención a un mundo de la cultura mucho más amplio que alude a la religión, la pintura, la literatura, los mitos clásicos, la filosofía, la política, el cine, la música popular y clásica, o el simple slogan comercial en la televisión, síntesis de un discurso cuya característica mayor es su ambición totalizadora.

Las referencias a los libros sagrados se dan desprovistas de toda visión especulativa, despojadas de un sentido o valor original al servir casi siempre de ilustraciones sentenciosas a la relación carnal de Enrique con Myriam —o con ella e Irene— llegando por lo mismo algunas veces a estar cerca de la blasfemia. En general las referencias al mundo de la cultura son rápidas, explícitas o indirectas, e integradas siempre al juego de humor y parodia¹⁴ con que el texto carnaliza su propia identidad. Sólo un exhaustivo y enciclopédico sondeo permitiría un inventario completo de todas las referencias; señalemos apenas algunas. En la pintura: Rafael, Tiziano, Grau, Obregón, Cuevas, Botero, Lam, Chagall, Dominique Ingres; en la literatura: J. A. Silva, Sor Juana, Appolinaire, *Macbeth*, Bécquer, Baudelaire, Petrarca, *Don Juan*, Proust, du Bellay, Vargas Vila, *Moby Dick*, Sylvia Plath, Ronsard; mitos clásicos: Belerofonte, Pegaso, Ganimedes; la filosofía: Maimónides, Kant, Nietzsche, Schopenhauer; la política: diferentes nombres relacionados con la Guerra Civil española o con la historia política colombiana; el cine: Bogart, «Cowboy de Medianoche», Bette Davis, Carmen Miranda, «El río de las Tumbas», Jean Harlow, Rafael del Junco, Loreta Young, Albertico Limonta, Clark Gable, Cyd Charisse, Marlene Dietrich; la música popular: «Borinquén», «Ne me quitte pas», Simon y Garfunkel, Matilde Díaz, Lucho Gatica; la música clásica: Puccini, Carlos Gounod y su ópera «Fausto», Antón Dvorak; propaganda radiada: «no es el corazón lo que regula el amor sino el hígado... un hígado bien cuidado es amor asegurado» (p. 222); o el slogan: «La arruga es bella» (p. 289). La intertextualidad cumple finalmente aquí un papel amalgamador al absorber y convertir en material del relato elementos pertenecientes a las dos novelas anteriores, galería de acción y personajes que rescata la tela de araña de la ficción total, dándole a *Femina Suite* carácter de unidad.

Pero este no es el único guiño lúdico que le depara el texto al lector; junto a su relación con los referentes del macrocosmos aludido, *Finale capriccioso* es también un relato que se recrea en sí mismo mediante el cervantino juego de es-

¹⁴ El humor es espontáneo y puede resultar de la simple referencia a un topónimo, como en el caso del pueblito cundinamarqués llamado Chía (pp. 218-219). La parodia, mecanismo constantemente explotado, refuerza el dialoguismo buscado por el texto desacralizando al mismo tiempo el significado original de otros discursos: el «Nocturno III» de J. A. SILVA (p. 57), un poema satírico-burlesco de Sor Juana Inés de la Cruz (p. 70), la «Rima XXIV» de BECQUER (p. 43), el «Orfeo» (Canto III) de JUAN DE JAUREGUI (p. 172), el *Don Juan Tenorio* de ZORRILLA (p. 252); no salvándose en la indiscriminada expoliación ni el himno nacional de Colombia (p. 165), ni las Obras de Misericordia (p. 290).

critura que interroga a la escritura. Recién iniciado el relato se plantea claramente que la estructura del narrador es base esencial del juego ficticio:

- 1) Ella no tuvo la culpa y si todo se había ido al traste había sido en gran parte por culpa suya, ya que si hemos de ser honestos, en el fondo gran parte de la responsabilidad era de él, siempre tan seguro de sí, mayestático ante los demás pero indiferente a los errores y metidas de pata de su estúpido comportamiento.
- 2) Después de una afirmación semejante, piensa Moncaleano, cualquiera puede imaginar que el próximo es mi lapidación y deshonra en público.
- 3) ¿Qué autoridad tiene para trastocar los hechos? Ya me rendirá cuentas el maldito.
- 4) ¿Cuentas de qué? Nadie puede ser criado de dos amos y el muy cretino, a espaldas de Irene y como si el relevo fuera inevitable, había empezado a batirle plumas desde bien temprano a Myriam (p. 12).

Si examinamos atentamente este trozo podemos identificar cuatro instancias o cambios rápidos en el modo narrativo: 1) voz de un narrador básico, omnisciente, que interviene en la evaluación del objeto de su discurso, 2) desplazamiento del discurso del narrador a la propia perspectiva del personaje, en este caso Moncaleano, cuyo discurso interior se nos revela; 3) cuestionamiento del personaje a la credibilidad del narrador; 4) reacción inmediata de éste al reafirmar la validez de su juicio, derrotando nuevamente a su personaje. Y claro, esto resulta posible debido a que el personaje, objeto-significado, se lee a sí mismo y puede de esa manera enjuiciar su significante. Un enmarañado montaje que sincroniza la experiencia vivida con la labor del cronista encargado de registrarla (Monsalve) y la actitud de los personajes, completamente conscientes de su papel. Enrique, Justus y Laura son lectores de su propia historia; una capacidad de conocimiento que les permite evaluar la labor de Monsalve (pp. 22, 60, 138, 144, 148, 154, 204, 228, 237, 250), e incluso saltarse una línea o cambiar de página (pp. 270, 290, 305) según el ánimo que vaya dejando en ellos tal privilegio, y demostrando acertadamente que este relato ha sido concebido no tanto como historia sino como escritura.

Son muchas las estrategias que un novelista tiene a su alcance para jugar con la escritura amparado en su papel de demiurgo: verdades poéticas que el lector acepta como redención a los límites de su propio mundo. Por encima de toda consideración, sin embargo, el éxito de tal empresa quedará determinado por esa relación que el escritor establece a través del lenguaje con la página en blanco. En alguna ocasión R. H. Moren-Durán ha confesado que para él «La literatura es una constante fiesta, pero una fiesta de etiqueta, una *fête* galante, muy seria, eso sí, aunque de pronto, una vez apurada la copa de la sensatez, ya no hay smoking ni protocolo que valga, porque lo que se impone es una exultación total que a menudo hace pensar a algunos que se han traspasado las fronteras y que se ha caído en lo obsceno o en lo escatológico, cuando en realidad no es sino una manifestación más de las posibilidades vitalizadoras del lenguaje»¹⁵; no hay duda que *Femina Suite* garantiza plenamente esa afirmación. Si bien es cier-

¹⁵ R. H. MORENO DURAN, «La literatura como orgía galante», *El Café literario*, 36, (1983), 45.

to que mi intención no ha sido desmontar exhaustivamente el complejo aparato de esta trilogía, quiero pensar que lo anotado aquí es suficiente para mostrar el acierto de este singular novelista al asumir flaubertianamente su tarea en una orgía perpetua con la escritura. En este disciplinado y exigente goce radica la verdadera aventura de toda gran ficción, y en ella participa el regocijado lector en su papel de cómplice.