

"En noviembre llega el Arzobispo":

LA NOVELA DE UNA AGONIA

LUIS ROSALES*

El jurado calificador del Séptimo Concurso Nacional de Novela, en Colombia, concedió el premio ESSO 1967 a la obra presentada por Héctor Rojas Herazo: novelista, poeta, pintor y hombre a no poder más, como dijo Quevedo casi profetizándole. La novela, con un título bastante inusual: *En noviembre llega el Arzobispo*, tuvo éxito inmediato y notoria influencia. Pronto se hizo notar: traspasó las fronteras y en diciembre de 1972 fue traducida al alemán y publicada en Stuttgart por la editorial Verlags. Pasados nueve años, la editorial Espasa-Calpe la publica en Madrid. Tal es la historia de este libro que ha llegado a nosotros, galardonado, traducido, retrasado y ya con bien lograda magistralidad.

Agradecemos su publicación. Es un libro importante y difícil de comentar. Hay que hacerlo con tiento y sin premura, dándole tiempo al tiempo. Dejándome llevar de mis inclinaciones más naturales, creo mejor comentarla que analizarla. Así pues, comencemos diciendo que *En noviembre llega el Arzobispo* es una obra compleja y sencillísima, espontánea y experimental, apasionada, sorprendente,

* Escritor y poeta español. Sobresaliente crítico en el mundo de habla hispánica. Autor de varios libros.

original y originaria. Para empezar por algo, comenzaremos por el último punto. Lo originario es siempre misterioso y esta novela tiene misterio y oriundez. Llega a nosotros desde Colombia, enraizada en su tierra y sus costumbres, pero llega también desde más lejos: casi desde el arranque de lo humano. El miedo es el tejido que constituye al hombre, y esta novela se funda sobre el miedo. Un miedo visceral, paralizante, que enlaza y organiza el mundo novelesco y afecta por igual a la conducta de los personajes y a la vida del pueblo. El miedo es lo único que hay entre todas estas sombras, y les sirve de puente, y las integra, pero también las despersonaliza, hasta crear esa atmósfera colectiva que configura al pueblo de Cedrón como protagonista de la obra. En realidad, todos los personajes -apuntamos algunos solamente: Gerardo y Leonor, Auristela y Delfina, Juan Pichurria e Iriarte, Etelevina y Esteban, y Vitelia- se encuentran enmarcados por la figura pánica de Leocadio Mendieta, y sólo pueden identificarse por su función y su fusión en el conjunto. Hay que partir de una seguridad, y ésta lo es, si no queremos extraviarnos.

El miedo como argumento

Lo primero que se destaca en la novela es que en ella no se describe el conjunto de las historias individuales que ocurren en un pueblo: Cedrón. Trata, por el contrario, de relatar la historia de ese pueblo considerado como protagonista; quiero decir, como un todo viviente, capacitado para comer y respirar, para aterrorizarse, preguntar y morir. En virtud de este planteamiento, los personajes pasan a ser algo así como vísceras o colmillos de esta gran bestia que es el pueblo,¹ por lo cual la novela tiene un tema central, sólo un tema obsesivo: describir cómo vive ese pueblo dominado por el demonio. Por eso la ciudad está enduendada, se siente en ella la

1. "Quiso gritar aquello ante un súbito tribunal compuesto por el loco y la señora Etelevina. Gritarlo bien alto, apagando la tristeza, el terror, la vesania apretada en los techos de paja abanicados por los árboles. Sintió el pueblo y tuvo miedo de vivir en él, de ser una partícula más -tal vez uno de sus colmillos o una cerda de su cabellera- de aquel monstruo terrible. . ." (Pág. 251).

presencia del demonio que recorre sus calles y resuella en sus patios, se esconde en los baúles y tinajas y endiabla las conciencias. A causa de este enduendamiento, la realidad se encuentra en entredicho como si sólo consistiera en una vasta fantasmalidad que no puede fijarse en un entorno permanente y fiable. Existe, pues, una simbiosis entre el pueblo y la satánica voluntad del poder de Leocadio Mendieta.

Para orientar la atención del lector hay que poner en relación ambos factores. Si el pueblo se convierte en protagonista es justamente porque se encuentra unificado por el odio y el miedo hacia el cacique. A causa de esta relación entre el miedo como argumento y el pueblo de Cedrón como protagonista colectivo, la novela no sigue un argumento lineal, parece fragmentarse e interrumpirse continuamente, y nos da la impresión de que vuelve a nacer en cada página.² La impresión es ya extraña, pero se aumenta nuestra extrañeza cuando nos damos cuenta de que estamos leyendo una novela que avanza sin crecer. Más bien sucede lo contrario: se va embebiendo y enjutando a medida que avanza - es la novela de una agonía -, y este aparente contrasentido tiene una causa lógica, pues tanto el mundo propio de la novela como el mundo que viven sus personajes se encuentran en la misma situación. Quien tiene miedo no crece, quien tiene miedo se achica, por lo cual estos seres se cierran en sí mismos y viven devanándose en una permanente y parálitica regresión. Igual ocurre a los capítulos de la novela, que no parecen continuarse unos en otros -no son capítulos propiamente, sino fragmentos-, y al cerrarse en sí mismos una y otra vez, parece

2. "En la misma disposición del texto encontramos un procedimiento narrativo que hace más intensa esta tensión represora, no ya a nivel del comportamiento de los personajes, sino de la estructura: la fragmentación. La ruptura continua incide en la expresión totalizante de todo el texto. Cada nuevo fragmento nos lleva a contemplar otra escena, otros personajes, otro incidente. El lector confuso y casi extraviado, no encuentra una referencia o un término final que lo guíe entre ese bosque de elementos que se enlazan en una relación metanímica casi siempre distante. Sólo después de una lectura detenida puede llegar a detectarse que el verdadero enlace de estos elementos no impone un orden itinerario narrativo, sino una relación que se comunica soterradamente". Aleyda Roldán de Micolta, Universidad del Valle, Colombia. Monografía de grado.

que estrangulan la narración. En realidad, no la estrangulan, ya que la acción es discontinua pero complementaria. Así pues, el miedo apretadizo y silencioso donde se ahorcan estas vidas, se subraya con el ritmo espasmódico de la acción, que se suspende y, por así decirlo, se vacía con las continuas pausas de un ritmo sincopado. Especialmente en la primera mitad, el argumento se interrumpe como si se pasmara, ya que, en efecto, el miedo causa pasmo, y Rojas Herazo maneja este recurso con gran habilidad para intensificar la sensación que quiere dar a los lectores: la sensación de miedo que pesa sobre el pueblo.

Esta es la ley de la novela: el miedo al despotismo, el miedo hacia el cacique: un viejo moribundo que domina por la inercia en Cedrón. Así pues, igual que el miedo rompe la conexión de la conducta, la novela del miedo está construida de una manera discontinua, pero con una discontinuidad ocasionada por el pasmo y la parálisis vital que afecta a todos los personajes. No lo olvidemos: la extrañeza que puede ocasionarnos su primera lectura tiene carácter necesario, y obedece a un procedimiento técnico que intensifica la sensación de miedo que llena la novela: un miedo casi físico, un miedo semoviente. Si Rojas Herazo descompone la narración en cuadros inconexos pero complementarios, es para subrayar la despiadada sensación de terror y dominio que pesa sobre el pueblo. Añádese que la precariedad de los elementos que rodean a los habitantes de Cedrón -techos de paja, paredes de estiércol de vaca, pisos de tierra apisonada- aumentan su indefensión y hacen la muerte más inmediata y manoseable.

Ahora bien, esta técnica que da de lado al hilo argumental para atender a las motivaciones psicológicas que fragmentan el ritmo narrativo, es tan inusitada que puede confundir a los lectores apresurados. Dios los tenga en su gloria. Decía con gran acierto, y con gracejo, Alejo Carpentier que con todas las novelas importantes de nuestro tiempo ha ocurrido lo mismo: el lector ha empezado diciendo: pero ¿esto no es una novela! Ojo al juego que va el resto. La novela de nuestro tiempo se parece muy poco a la novela

tradicional. Tenemos que leerla participando en su creación.³ Así pues, acerquémonos a ella entornando los ojos para centrar nuestra atención en cada línea. Hay que leerla sorbo a sorbo, gozar de su lectura paladeándola, pues *En noviembre llega el Arzobispo* es una novela de fruición no de emoción. Nada se pierde con ello, pues lo que no va en lágrimas va en suspiros, y la delicia artística que hay en todas sus páginas, es un valor más perdurable que la emoción sentimental. Ganamos en el cambio.

Cada libro tiene su propia perspectiva

Creo preciso atender de manera distinta a la lectura de diferentes novelas. Para entender hay que atender. Pondremos un ejemplo que, a lo mejor, aclara lo que digo, y a lo peor, enturbia lo que pienso. Cuado miramos un paisaje, - no importa cuál - la visión nos hace comprender dos cosas evidentes: la distancia que las cosas mantienen entre sí nos da su dimensión de realidad - esto es, nos dice lo que son - y la distancia organiza su perspectiva - esto es, la relación que tiene con nosotros -. Gracias a verlas separadas, podemos distinguirlas; gracias a distinguirlas, podemos conocerlas. Así, pues, las distancias, las humildes distancias, son las que dan sentido a la experiencia humana y establecen la justa relación de convivencia con el mundo que nos rodea:

"Para ver,
hay que mirar
y hay que saber"

Hay que saber, entre otras cosas, que como cada país tiene su propio aire, cada persona tiene una intimidad que es su distancia propia. Nadie la debe traspasar. Siempre que se traspasa se quebranta la convivencia. Pues bien, igual ocurre con los libros. Acortar la

3. La participación del público en la creación de la obra artística es una de las condiciones más importantes del arte contemporáneo.

distancia que constituye su verdadera perspectiva es irrespetuoso y deformante. Por tanto, hay que atender a cada libro de manera distinta. Atender es vivir. Para hacer más intensa y más viva la lectura, es necesario que leamos desde esa perspectiva que nos permite satisfacer, al mismo tiempo, nuestra curiosidad, nuestro interés y nuestra emoción. Pero también hay que satisfacer otros anhelos,⁴ que en este caso son los que nos atañen: la estimación, que es un respeto sin entusiasmo, un respeto en frío; la admiración, que es un respeto ardiendo.

Insisto en este punto, que considero capital. Las personas y las obras de arte pueden ser contempladas desde diversas perspectivas, mas la apropiada será aquella que convierta nuestra contemplación en convivencia. Conocer es tener. Conocimiento es posesión, y posesión implica convivencia. Pues bien, sólo se puede conocer una novela, sólo podremos convivirla, cuando nos situemos ante ella desde su perspectiva apropiadora. A quien madruga, Dios le ayuda. Si no queremos desnaturalizar la lectura de un libro, no se debe leer al buen tuntún. Cada novela tiene un ritmo expresivo distinto, un ritmo modulado, y a él nos debemos adaptar. Si se logra esta adaptación, el libro y el lector tendrán el mismo ritmo respiratorio. Se unirán respirando. Pero además hay que tener en cuenta que la novela tiene un sistema de expresión implícito -su estructura- y otro sistema de expresión explícito -su lenguaje- y es preciso atender con el mismo rigor a ambos sistemas.

Consignados los hechos, debemos resumirlos. Cada novela tiene su propia perspectiva: la perspectiva desde la cual nos descubre su intimidad y nos parece que al leerla ingresamos a ella. La lectura de un libro sólo se debe hacer desde la perspectiva apropiada donde se nos revele su identidad. Esto no admite dudas, desde luego, pero no es fácil de realizar, y para realizarlo sólo existe una regla: paciencia y barajar. La paciencia es humilde. Tratemos de encontrar,

4. Como dice Góngora: "Otro instrumento es quien tira de los sentidos mejores".

pacientemente, las perspectivas que nos permitan descubrir la
 armazón de esta obra.

Los niveles sustentadores de la novela

Dejando a un lado lo anecdótico - puesto que esta novela carece propiamente de argumento -, tendríamos que atender a otras instancias: el nivel del lenguaje, el nivel del estilo, el nivel de la temporalidad, el nivel psicológico y el nivel funcional o estructural. Estos son los niveles sustentadores de cualquier novela. Como disponemos de poco espacio, vamos a hablar únicamente de los primeros. Merecen destacarse, ya que tienen en esta obra un tratamiento muy personal. Empecemos por el lenguaje -a tal señor, tal honor- y comencemos por decir que esta novela está tan bien escrita, que tanto los escritores como los lectores pueden gozarla por igual. Todos aprenderemos algo en ella. Ante todo es preciso degustar sus palabras y, por así decirlo, conocerlas por el olor. Parece que nos dejan su regusto en la lengua, y forman un lenguaje muy prieto en el cual los modismos colombianos⁵ aparecen de vez en cuando como un rastro. Son palabras que huelen, palabras con raíces, y se mueven apenas las miramos, un poco nada más, lo suficiente para que se desprenda tierra de ellas. Me atrevería a decir que en el olor comienza su comunicación con los lectores, y hay que entenderlas sensorialmente. Vienen desde muy lejos, sudorosas, desnudas, corporales y parturientas, como si no estuvieran escritas todavía. Casi las veis llegar al libro, y como son palabras en camino, tendréis que ventearlas desde lejos, desde antes de entenderlas, para poder asimilarlas. Se ve que vienen de la ciudad, pero llevan el campo a cuestas, y llegan a nosotros desde su mismo origen. Unas fueron escritas para habitarlas, y otras para gritarlas, pero todas hacen camino de ida y vuelta. Sin embargo, no nos equivoquemos.⁶

5. Citaremos algunas de ellas: surumbática, gamonal, gandia, cosiánfira, ñata y algunas voces que, como crica, son españolas, pero inusuales.

6. Quiero decir: no nos equivoquemos demasiado, ya que nadie puede dejar de equivocarse un poco.

después de dar la vuelta al mundo volverán a nacer y a cumplir su función, como herramientas de trabajo que se ajustan con tres golpes de tuerca. Su precisión es un milagro, y algo más: un asombro. Estas palabras no dicen lo que quieren, dicen únicamente lo que deben decir. Tienen también rincones de humor agrio, de humor sarcástico y seminal en los que se recogen con igual pulcritud la podredumbre y la alegría. Rincones con palabras fermentadas y palabras en fiesta, rincones con palabras primigenias y rituales, vocativas y rogativas, que alguna vez parece que recobran una vida anterior, una vida ancestral, y cuando la recobran suelen desconocernos, porque llevan las entrañas al aire: por eso huelen tanto. Se están desplazando todavía, y no pueden leerse, y no pueden tocarse con los ojos, si no queremos desnaturalizarlas: aún llevan sobre el cuerpo la grasa puerperal.

Quisiera dar varios ejemplos que pongan de relieve la singularidad, la precisión, la fiesta verbal y la fuerza expresiva de su estilo. Al comenzar una riña de gallos escribe esto:

Primero fueron dos arcos en vuelo. Pasaban uno encima de otro, sin tocarse, sobrados de energía y ferocidad, soltando unas cuantas plumas. Después un ruido como de mano aplastada contra una almohada (pág.89).

No cabe describir con más exactitud la suavidad de ese ruido de la cuchilla que se adentra en la carne: un ruido como de mano aplastándose contra la almohada. Recordemos también la entrevisión del saludo del boticario:

El señor Gámara, encorvado bajo su paraguas floreado, se acercaba lentamente. Pareció acumular todas sus facciones para disparar el saludo. No saludó, sin embargo (pág. 78).

Piense el lector en la concisión, en la riqueza de sugerencias que tienen estas líneas. El boticario, encorvado y difuso bajo el paraguas floreado, se acerca lentamente por la calle. Se tropieza con Rodolfo Mendieta, que marcha a la gallera. Al acaso lo mira y al acaso lo quiere saludar. Se le nota la intención en el rostro, pues sus facciones se acumulan preparadas para el disparo del saludo. Pero

de pronto se arrepiante, pues el rostro se le queda vacío, y Rodolfo Mendieta se queda sin saludo. En rigor no ha pasado nada. Sólo que el rostro del boticario se ha contraído hasta quedarse hueco: es como un cheque en blanco. Y esto es todo: el saludo se ha convertido en sumidero. Los aciertos de Rojas Herazo son frecuentes, pero éste es magistral. Bastan dos líneas para que conozcamos la sórdida y avariciosa timidez del personaje. La instantánea verbal equivale a una biografía.

En cada página hay este mismo tipo de resplandor verbal. Veámos otra descripción en donde las palabras y los hombres visten el mismo disfraz y parece que están jugando el mismo juego:

El César estaba abotagado por el aburrimiento y el calor. Hizo un ademán confuso, señalando el mar con su cetro punteado por estrellitas de papel. Uno de sus ojos, contrario al rostro casi apagado por el párpado, nadaba con lentitud de molusco en su órbita anaranjada (pag. 345).

En un pueblo tiranizado los borrachos se disfrazan de césares para liberarse. Naturalmente, no lo consiguen porque no cambian de libertad: la disfrazan también. La disfrazan tan bien, que el César tiene un ojo que está apagado por el párpado, y otro que está apagándose en el miedo, y por ello se mueve como un molusco dentro de un mar de sangre.

Ahora pasemos la hoja. Veamos una escena con trascendencia, pero sin importancia:⁷ la escena en la que Brígida Lambis y su madre comentan la agonía de Leonardo Mendieta. Es la primera vez que esta agonía aparece en la obra, y hace su aparición en un diálogo inusitado. A la voz informante contesta el cuerpo de la madre con un retorrijón. Mientras la joven da la noticia que todo el mundo quiere oír, se descompone el cuerpo de la vieja, y su respuesta se reduce a un pedo:

Brígida levantó la estampilla de las ánimas y sopló, inclinada, la superficie

7. Este tipo de escenas nimias, enjutas y expresivas son muy frecuentes en la obra. Es una novela cuya lectura requiere mucha atención.

del baúl. Colocó nuevamente la estampa y encendió la lamparita de gas. La vieja reinició la masticación. Masticaba y tosía a intervalos, frunciendo el hocico como un conejo preguntó:

¿Qué dijiste?

Brígida -amarilla, con su traje de fondo blanco con negras ramitas llena de polvo-ladeó el rostro hacia la madre. Repitió con resignación:

- Que hoy comienza el rezo para que se mejore Leocadio Mendieta. El bulto coronado de moñitos traqueteó sobre el lienzo. Dijo:

¿Cuándo murió?

-No ha muerto- fue la despacible aclaración.

La vieja, removiéndose bajo los trapos, aflojó una ventosidad larga y aguda, como si dos hombres, cogiéndolo por las puntas, hubiesen rasgado el lienzo de su propia cama.

-No hiede- afirmó con ofensiva inocencia. Y siguió masticando.

Brígida se restregó las narices y salió del cuarto escupiendo. Se sacudió algunas virutas con tela de araña de la falda y miró a través de la ventana. . . la calle arenosa. . . El fastidio, como otro de los vapores del día, ascendió con olor de ropa quemada por una plancha, hasta convertirse en un pensamiento: "Odio este pueblo". Y después, con entera lucidez: "Si viviera en otro pueblo, también lo odiaría" (pág. 62).

Todas las situaciones se describen con igual minuciosidad. Generalmente son situaciones cotidianas, sin el menor relieve, escritas con pormenorizada exactitud. Se nota que el autor se aprieta el cinturón para poner las cosas en su sitio. No quiere abrillantarlas: quiere darles su acento propio, y en este acento percibimos un cierto vaho de primitividad. Creo que en este vaho radica la fuerza de su estilo, y al mismo tiempo su concreción, ya que lo primitivo se ahinca pero no se extiende. Y por este ahincamiento, cualquier escena de la obra se asemeja a una cueva donde transcurre una vida tribal en un espacio reducido. Cada escena tiene un diseño abigarrado. Así pues, a esa vaharada de calor que ya hemos visto que se desprende del lenguaje, se une la angustia pueblerina y doméstica de estas escenas, para hacer más intensa la primitividad de la novela. Por

cualquier parte se va a Roma y todos los procedimientos técnicos que comentamos nos llevan a la misma finalidad. Como los personajes se retraen y el ahincamiento los ahonda, sólo pueden vivir de una manera regresiva, y en esta regresión se funda el estatismo de la novela. La consecuencia es clara: en un pueblo dominado por el terror, sólo se ve el conjunto: sobre las almas muertas quedan las casas desoladas; entre las casas desoladas, tan sólo queda el aire. Un aire desgonzado que lo domina y lo unifica todo:

En el pueblo, en este preciso instante, todo es tiempo espeso, espeso existir. El designio y el habitante fluyen al unísono. Arde la flor en su tiesto, el enfermo abre sus brazos y sus piernas en el lecho, recibiendo a la muerte (pág. 45).

En Cedrón todas las cosas son actuantes y fantasmales. Los retratos dialogan con las distintas generaciones. Siguen ahondándose en los ojos. Reclaman sus derechos. Cada fragmento de la obra, por pequeño que sea, es un mundo completo, una heredad, y a causa de ello, el estilo es cambiante - se adapta al ritmo de las escenas, pasando continuamente de un ritmo narrativo a uno descriptivo -, las relaciones afectivas suelen entrecruzarse unas con otras - tienen carácter tribal - y la acción regresiva, es lo mismo que un clavo: sólo avanza adentrándose.

Sin embargo, es preciso decir que frente al estatismo de la acción existe un elemento dinamizador que es el idioma. El idioma poderoso y conciso de Rojas Herazo es como un empujón que mueve las palabras y las hace adquirir en cada instante velocidades diferentes. Un lenguaje que le permite atravesar la costra de su inmovilidad narrativa; un lenguaje con un ritmo de tensiones y humores muy distintos, y a veces muy crueles; un lenguaje que agiliza esta obra, cuyas situaciones siempre están estratificadas, y cuyos personajes siempre se encuentran confinados. "Maldito pueblo, te odio, te odio con todo lo que soy, pero de aquí no me sacan ni muerto". El odio es una cárcel y determina la parálisis narrativa, pero todas sus situaciones centellean con ese resplandor verbal tan propio del autor. Siempre hay algún detalle que nos causa alegría y nos produce *repelús*.

Por ejemplo: a Cleotilde la llaman "vieja surumbática", y esta expresión es como un ataúd donde queda enterrada. Un lenguaje señor rige este libro y constituye su primogenitura, pero no es un lenguaje abstracto: está lleno de cosas, y este abarrotamiento obedece a una técnica. Lo mismo que los árboles no dejan ver el bosque, el abarrotamiento visual no deja ver el horizonte. Así, pues, esta llenazón, esta abundancia, este aventajamiento concedido a las cosas contribuye también a que la sucesión del hilo narrativo se desvanezca o debilite.⁸ Lo que el autor trata de conseguir con tal procedimiento no es difícil de adivinar. Sabe que la abundancia es reiterativa y la utiliza para subrayar la monotonía que tienen estas cosas en estas vidas, para llevarnos a su origen -al origen de la monotonía- y encontrar las palabras que puedan resumirla.

En todo mundo primitivo las palabras tienen carácter mágico, aunque en esta novela, *En noviembre llega el Arzobispo* las palabras son mágicas y viven por sí mismas, pero también son mudas. No sugieren, presentan. No dicen nada, miran. Son palabras que ven. Casi carecen de sonido. No interpretan. No andan. No se pueden mover de un sitio a otro. No las empujan las ideas: están atornilladas a las cosas.

Para leer a Rojas Herazo es necesario despojarse de toda caracterización abstracta sobre la vida sensible o sensitiva y regresar a la vivencia elemental, a la sensación táctil de un mundo físico de sonido y de olores recreado por un lenguaje que busca captar el deseo primitivo de aprehensión.⁹

Esto parece incuestionable, pero nosotros, en este caso, querríamos distinguir entre lo elemental y lo primitivo, ya que lo elemental puede tener denotaciones negativas. Lo primitivo, lo primigenio y lo vernáculo constituyen esa baharada que se siente en el rostro con la lectura de la novela, esa espesura terrenal con arzobispo y compañía. Un vaho que nos circunda entre sus páginas, donde todas las cosas tienen sexo. Apenas comenzada su lectura, un

8. Ya aludimos a ello. Véase nota 2.

9. Aleyda Roldán de Micolta, *op. cit.*, pág. 1.

aire genital lo llena todo. Entre las cosas más diversas se establecen afinidades que actúan con una suerte de poder. El poder se convierte en llamada y la llamada en convocación. Así se cierra el ciclo. Las cosas están vivas, nos llaman, nos atraen y adquieren formas corporales. Quiero decir que, además de sus formas, las cosas tienen gestos donde se nos revela su pasado -un gesto siempre es una historia- y constituyen algo así como la fijación de su imagen en un espejo. Estas palabras sexuadas, estas palabras de gesto corporal, nos influyen, nos traban, fijan nuestra atención, y en fin de cuentas son estas fijaciones las que mueven, o parecen mover, este mundo de sombras. El sexo es convergente, concéntrico, genérico, y en la literatura, como en la vida, termina por anonimizar a las personas. En resumen, en este mundo de seres oscurecidos y borrosos, toda las cosas tienen poderes, pertenecen a un sexo generalizado y constituyen una embriaguez.

Estilo y ritmo

Una novela tan prieta, tan compleja y tan nueva -lo sigue siendo en nuestros días- no se debiera comentar de prisa, pero tengo que hacerlo. Hemos hablado del lenguaje de manera sumaria, y ahora quisiera hablar sumariamente del estilo. Sólo expondré con brevedad algunas de sus características más destacadas. Pueden no ser las principales, pero no importa. No las valoro: las comento. No las enjuicio: las describo. Me basta que el lector concentre su atención en ellas. Hay que empezar por algo. Da lo mismo.

Ya en sus primeras páginas podemos advertir que el estilo es cambiante. Se pliega a cada situación. Es un estilo funcional que siempre está ligado a su función como el músculo mueve el hueso. Vimos anteriormente que la acción novelesca es discontinua; ahora vamos a ver que los cambios de estilo no son bruscos, pero son inequívocos, y están tipificados. Cuando relata historias, el estilo es fluido; cuando describe situaciones, el estilo es más concentrado, y las palabras cobran un espesor, a veces tan compacto, como pueden

ser inolvidables pero también impenetrables.¹⁰ Ya Cervantes decía que hay dos clases de cuentos: aquellos cuyo valor consiste en lo que se cuenta y aquellos cuyo valor consiste en la manera de contactarlo. Lo dijo para siempre, y sus palabras siguen teniendo validez. Ya no se pueden olvidar. Quien las olvida, se equivoca. En rigor, lo que Cervantes nos enseña es que el estilo está sujeto a un ritmo, y que la narración y la descripción tienen cauces y ritmos diferentes. La narración cuenta una historia, y una historia sólo puede escribirse con estilo dinámico, sucesivo y fluido. La descripción no se atiene a una historia, sino a una situación, y sólo puede hacerse deteniendo la mano, con un estilo visual, lento y desmenuzado. No hay otros modos de novelar, y en esta obra están unidos funcionalmente para completarse. Pues bien: esta entreveración¹¹ entre lo narrativo y lo descriptivo es uno de los méritos de su estilo. Quede apuntado simplemente, y ahora conviene subrayar otra característica que considero de interés. El estilo de Rojas Herazo es un estilo presencial¹². No describe la realidad, ni interpreta los hechos: los presenta, tiene un poder extraordinario de *presentización*. Su mundo es instantáneo, pero no pasajero, y en él todo lo vemos con el mismo relieve. Tiene carácter cinematográfico y corresponde a una visión en movimiento, en la que sólo percibimos el cambio, mas no la sucesión entre una escena y otra.

Aquí radica su evidencia: es un estilo que hace patente el mundo y nada más. No cuenta nada, mira. Su peculiaridad consiste en que tanto el autor como el lector miran el mundo con los mismos ojos. La novela está haciéndose continuamente. Su creación es un hecho constante y natural. Tiene una vida propia, y este vivir, esta

10. Pretendo sugerir a los lectores que el estilo de Rojas Herazo se encuentra literalmente abarrotado y nunca queda en él espacio libre. No cabe nada más, es una selva impenetrable.

11. Igual podría decirse esta *entreveración*. La *entreveración* se refiere a las cosas y la *entreveración* a las acciones. No quiero destacar ninguna de ellas, pero no quiero confundirlas y por esta razón las pongo en nota simplemente.

12. También podría haber dicho que es un estilo presencializador y hubiera sido más exacto; pero ¿qué vale más: la sugerencia o la exactitud?

respiración, es lo que propiamente la constituye. Nos da continuamente la impresión de que no puede volver la vista atrás. En efecto, no puede hacerlo: la novela se desmemoria de todo lo pasado para seguir haciéndose a sí misma. No hay referencia alguna al autor omnisciente, al autor que maneja los hilos del tinglado, según dicen los profesores, que son los arqueólogos de la literatura. La novela se empieza a organizar de nuevo en cada situación. Carece de trastienda y en todos sus momentos el lector y el autor están viendo lo mismo: el terreno que acota la lectura, y lo están viendo al producirse. La lectura es un *fiat*. Un acto de creación, y esto es un hecho insólito. Nos enfrentamos por vez primera a un mundo novelesco que carece de intencionalidad y cuya acción sigue naciendo en cada página. No existe nada previo a lo que se está leyendo, ni otro horizonte que la letra escrita. Los ojos que la miran son su ley, y a causa de ello todos los elementos que constituyen una situación están presentes en ella.¹³ Sin embargo, nadie piensa en Buttor y la novela objetiva francesa. En la obra de Buttor, todas las cosas se representan de una manera intelectual, de una manera que ya está interpretada previamente. Aquí no se interpreta nada y el mundo se actualiza ante nosotros de modo sensual y sensorial. Lo que vemos se está creando con los ojos, y el autor no pretende entenderlo, sino situarlo. Así, pues este estilo no es objetivo, sino objetual¹⁴ y todo en él está *instantaneizado*. Las emociones, los animales, las cosas y los hombres se narran mutuamente, se condicen. Tienen igual prestancia. Todos valen lo mismo, y esta abundancia de personajes escasamente diferenciados,¹⁵ subraya, una vez más, esa espesa monotonía de la vida del pueblo.

-
13. Los objetos son puramente presenciales porque carecen de intencionalidad. No se proyecta sobre ellos motivación alguna.
 14. Lo objetivo se refiere a la actitud del autor ante el mundo; lo objetual se refiere a la situación de los objetos ante el autor.
 15. Aún se subraya más su despersonalización por el carácter típico y tópico de todos ellos: Leocadio Mendieta (el cacique), Alandete (el médico), Gámara (el boticario), Auristela (la beata), Escardó (el cura) y, naturalmente, el sacristán, el alcalde, los guardias municipales, los comerciantes y, en fin, como dice Zorrilla: "Moza, chicos y canalla".

Decíamos que el estilo de Rojas Herazo es un estilo presencial, y por este carácter la narración no es sucesiva, sino simultánea. Todo lo sucedido alguna vez sigue presente, ya convertido en odio, y está en el corazón amordazándolo. Cuanto recuerdan los personajes no mueve su conducta, pero presiona su actitud, y el pasado se fija volviendo a acontecer. Así lo nuevo nunca ocurre, ya que la nueva imagen se sobrepone a la anterior y no la borra, pero la desgasta. Lo nuevo no es un arranque, es un desgaste. A causa de ello, los habitantes de Cedrón viven de modo parecido, y únicamente el miedo los desgasta. Únicamente el miedo les permite vivir. No pueden emprender una nueva vida, no pueden renovarse, no pueden ni siquiera repetirse; sólo viven disminuyéndose. Quiero decir que están viviendo los mismos hechos, pero los viven hacia atrás, en un presente que los lleva de la cuna a la tumba. Caminan sin moverse¹⁶ y se retrasan sin vivir. Los habitantes de Cedrón siguen viviendo sin crecer, de una manera resumida -sin interioridad ni intimidad- que constituye a cada personaje como si ya estuviera muerto y constituye a cada muerto como si todavía siguiera siendo un niño. En fin, todos son instantáneos; carecen de futuro; sólo llegan a ser lo que están siendo.

Considero que uno de sus hallazgos más interesantes es el estilo de tiempo suprimido. Nada puede cambiar en ella, ya que cualquiera de los actos que realizan los personajes lleva implícita toda su historia, toda su participación en la novela, de una manera plana y sin relieve, de una manera hueca, como si en vez de ser una biografía de cada cual, fuese más bien una necrología. Etelvina y Estebán, Rosa Angelina y Leocadio Mendieta, sólo siguen viviendo lo que les atormenta, y todos ellos han creado su propio infierno. Como en la *Puerta cerrada* de Sartre, viven continuamente lo que han vivido ya. Ahora bien: ni en el infierno, ni en Cedrón, es posible

16. Recuérdese a Quevedo:

"Como el que divertido el mar navega, y sin moverse vuela con el viento, y antes que piense en acercarse llega".

elegir, y estas criaturas que recorren sus calles, viven únicamente para poder arrepentirse de vivir. Todas están arrepentidas, y muchas de ellas - por ejemplo, Auristela - se arrepienten de algo que no han llegado a hacer. Tienen una existencia paralizada, plana y sin acuse de recibo. Para decirlo en una sola frase: viven de cuerpo presente.

El estilo tiene un ritmo cambiante. Cambia de medios de expresión, cambia de intensidad afectiva, cambia de humor y cambia de velocidad. Los cambios del estilo obedecen a funciones distintas, que unas veces dan fuerza a la expresión, otras destacan las situaciones relevantes y otras mantienen la cohesión de la obra.¹⁷ A consecuencia de estos cambios, las escenas son variadas, minuciosas, independientes, pero creo que se pueden tipificar y reducirse a tres modos fundamentales: las escenas que resumen historias,¹⁸ las escenas que relatan sucesos¹⁹ y las escenas que describen el pueblo.²⁰ Estos

-
17. Los enlaces que mantienen la cohesión de la obra son de carácter estilístico, no de carácter lógico. No siempre se vislumbra, pues todo está relacionado en ella de manera sublime. La narración va por dentro.
18. Reseño las escenas que relatan la historia de los personajes importantes. Son las más largas de la novela. Historias resumidas que se entrecruzan entre sí, donde el signo de la desgracia siempre está referido al cacique. Las cito por su orden de aparición: historia de Leonor y Gerardo (pág. 31); historia de Leocadio Mendieta, aparición en el pueblo y primeras andanzas (pág. 51); aventura de Celia, la mujer que sigue haciendo vida conyugal con el retrato de su marido (pág. 68); historia de Rodolfo, el hijo del cacique, que es capaz de sacarle los ojos a su padre para después chuparse el dedo (pág. 77); historia de don Arsenio, santo en primera persona, santo bendito y carajeadado que hace el bien a lo bruto, y es capaz de matar a un caballo a palos para quitarle un dolor (pág. 97); historia de Auristela, la beata que no sabe si Leocadio Mendieta se la ha tirado ante el altar y se pasa la vida recordando lo que no sabe si ha ocurrido (pág. 118); historia del padre Escardó, que busca a Dios como puede y no lo encuentra más que hablando al prójimo (pág. 124); historia de Finol (pág. 150); historia de Vitela, misteriosa e importantísima, que avanza entre las páginas de la novela, majestuosamente libertina, con un navio empavesado con los cadáveres de sus maridos, engañados, denunciados y asesinados, y de la cual dimana todo el terror de la novela (pág. 167); y, finalmente, la historia de Rosa Angelina, que pone un poco de miel estúpida y un poco incestuosa en los labios de Leocadio Mendieta (pág. 209).
19. Naturalmente, los sucesos son la clave de la novela. Por ejemplo, la matanza de Cirineo Olanecigga, que se profetiza en las páginas 222 y 226; el suicidio de Esteban, el hijo del cacique, que termina ahorcándose y queda como un Cristo sobre la cabecera del lecho de su madre (el hecho se predice en la página 166); la aparición del caballo de madera, que empieza siendo un jolgorio de carnaval y termina siendo un espanto (págs. 124, 188 y 217); la escena de los perros que se comen delante del cacique el feto de sus amores con su hija, y otras escenas de espantosas.
20. Son sumamente numerosas, apuntemos únicamente algunas (págs. 45, 92, 97, etcétera).

tres escenarios son los muros de carga de la novela. Como la variedad de las escenas es asombrosa, para ordenarlas a su gusto, y a veces para ordenarlas desordenándolas, Rojas Herazo no ha dividido su novela en capítulos, sino en fragmentos, a veces pequeñísimos.²¹ Esta fragmentación es un procedimiento técnico que permite que las escenas se sucedan de manera cinematográfica, ya que los cambios son visuales y continuos. Así, pues, además del relato subyacente, la novela está constituida por varias series de instantáneas que presentan la vida de Cedrón como un paisaje donde cada habitante es sólo un accidente del terreno.

Pondré un ejemplo de estas alteraciones que intensifican el estilo expresivo. En este caso el orden temporal es lo que se trastueca, para lograr, por el contraste emocional entre las dos escenas, un resultado difícilmente superable. Cuando Leocadio Mendieta va a morir, y ya con el acompañamiento de la muerte en los ojos, revela su ternura en esta escena incomprensiblemente suya, incomprensiblemente mansa, en la que se despidе de su mujer:

-Todo hombre, ¿me oyes?, es inocente.

-Sí, lo sé -corroboró ella. . .

-¿Sabes por qué. . .? Porque ningún hombre es responsable de lo que le ocurre. Por eso nos equivocamos.

Se oyó la absorta, la patética interrogación:

-¿Se equivocan?

-Sí, nos equivocamos, en todo nos equivocamos -repitió monótonamente, trascordando las sílabas finales. . .

El anciano, escudriñando con la mirada el aguamanil, pareció implorarle al blanco jarro de loza:

-¿Quieres hacerme un favor?

-¿Cuál?

Entonces él se ladeó todavía más y, mirándola como si estuviera colgado de un abismo, extendió la mano y, hundiéndole brutalmente las uñas en

21. Véase el fragmento que comienza "por la parte trasera de la casa de doña Clarisa. . ." (pág. 124). Es el más pequeño, apenas diecisiete líneas.

la carne del brazo, se aferró a ella con todo su ser y dijo (exigió) en un silbido:

-Llámame por mi nombre.

Ella se sacudió toda entera. Algo de bestia a quien obligan a descender velozmente por un sendero tortuoso y desconocido había en su jadeo, en sus hombros torcidos por un dolor secreto.

-No, eso no, señor Mendieta.

-¿Por qué?- dijo él mientras, encogiendo la pierna derecha, trataba de sentarse al borde de la cama.

-Porque no puedo.

Ahora había acabado de sentarse. Quedó con las piernas colgantes, el pelo en desorden y el pecho agitado por el esfuerzo.

Pareció que todo, absolutamente todo (aún la fiera distancia que durante tantos años había mantenido incomunicados a aquellos dos seres bajo un mismo techo) fuera a anularse de repente. Dijo sin orgullo, con displicencia.

-En eso parece que consistió la cosa: en no haber sabido tutearme. Es fácil el asunto, ¿verdad? (págs. 236-238).

La escena de la muerte de Leocadio Mendieta es inolvidable. Siento no comentar todas las situaciones que la componen, desde el monólogo interior en que Leocadio comprende que va a morir porque empieza a sentirse vencido, hasta la despedida final de la mujer que le dio tantos hijos sin atreverse a mirarle a los ojos. La incomunicación de todos esos años de sufrimiento sin respuesta y de distancia acumulada, la cifra el moribundo en que Etlvina no le llegara nunca a tutear. Así de fácil fue la cosa. La ingente desventura y la agonía de los protagonistas ha dependido de un tuteo. La observación es un acierto, desde luego, pues en este detalle, y únicamente en él, se puede resumir la vida del cacique -la vida familiar, naturalmente-. Es un acierto y algo más: un ajuste de cuentas a la hora de morir.²²

22. El ajuste de cuentas que responde a su vida conyugal, cuando Mendieta compra a su esposa para montarla, como se compra y se monta una yegua.

Ahora veamos el contraste. El cuadro más intenso de la novela viene a continuación,²³ casi inmediatamente, por una de las numerosas alteraciones del orden temporal. Si en la escena anterior se nos da a conocer, por vez primera y única, la ternura de Leocadio Mendieta, en ésta vamos a conocer su poder de extorsión y de dureza personal. La profetizan unas palabras dichas por Eduviges a su comadre²⁴. "Lo horrible es que cuando nos llega la hora no nos sirve ni la oración de los tres clavos". Al mulato Cirineo le cortan la cabeza de un solo tajo, en la plaza del ayuntamiento, con la sana intención de que Mendieta pueda acostarse con su viuda sin más preocupaciones que las propias del caso. A quien le llega la hora es, por lo tanto, a su viuda, a la que da el cacique la noticia de su viudez, para violarla y extorsionarla juntamente. Es una escena cuya lectura deja la boca bañada en sangre. ¡Tiene un espanto tan concentrado y arbitrario! El cacique, que parecía picotear a la viuda con sus besos, dice a la víctima estas palabras como argumento persuasivo: "No te me hagas la distraída, negra bandida. . . Recuerda que para hacer esta vaina he tenido que matar a dos hombres."²⁵ Tras la lectura de esta escena nos vuelve a la memoria la oración de Eduviges: "Lo horrible llega a su hora", y a la negra viuda del decapitado Cirineo no la puede salvar de ser violada ni la oración de los tres clavos.

El tiempo como valor estético

En noviembre llega el arzobispo es una novela de experimentación y su protagonista es el lenguaje. En ella se incorporan técnicas conocidas, y se descubren técnicas nuevas, pero no pretendemos hacer un catálogo de novedades. Baste decir algunas: por ejemplo

23. A continuación de la escena que acabamos de transcribir: la escena de la muerte del cacique.

24. No sabemos el nombre de este personaje, sino su relación familiar con Eduviges. En numerosas ocasiones ocurre igual: ignoramos los nombres de los seres que bullen y viven como pueden. Esta repetición es un procedimiento técnico para indicarnos el carácter tribal y conjuntivo que une a los personajes entre sí.

25. Véase página 249.

que el lenguaje se convierte en acción, el miedo colectivo en argumento, y el estilo en presencialidad. Y como estamos terminando este prólogo y ya escribimos al humo de las velas, sólo vamos a comentar cómo utiliza el tiempo Rojas Herazo para dar más relieve a la acción.²⁶

Ante todo, preciso es repetir que su novela tiene un estilo presencial, un estilo de tiempo suprimido. La narración no es sucesiva, sino simultánea y los hechos suelen trabarse de modo circular. En numerosas ocasiones se establece la conexión entre los hechos con una técnica anticipadora. En fin, como la temporalidad tiene enfoques distintos, y estos enfoques dan lugar a muy diversas consecuencias, vamos a comentar algunas de ellas.

Si suprimes el tiempo, no hay nada últimamente diferenciador entre los vivos y los muertos. Pues bien: en esta obra los vivos y los muertos se confunden; en esta obra no basta suicidarse para morir, ni basta odiar para estar vivo. Con bastante frecuencia suelen intercambiarse sus papeles: los vivos se corrompen, los muertos montan a caballo. Los habitantes de Cedrón son personajes residuales, personajes restantes que no se atreven a respirar, ya que el miedo tiene en sus vidas el lugar que debiera tener el odio. Y como el odio es tan duradero, los vivos y los muertos se están pudriendo juntos, y en sus distintos modos de realidad sólo persiste lo que ha quedado de ellos. No son hombres, son restos. Es como si la muerte fuera el molde donde todos se ahorman.

La supresión del tiempo²⁷ en una obra literaria tiene muy variadas consecuencias. La que ahora viene a cuento señalar es que los muertos pueden seguir permaneciendo en nuestro mundo. No se pueden marchar. No tienen tiempo para marcharse. Sólo se

26. Acabamos de poner un ejemplo de la intensificación del estilo por el trastrueque temporal de la acción: la violación de la viuda de Cirineo Olasenaga. Ahora vamos a subrayar otros aspectos de este mismo recurso técnico.

27. La supresión del tiempo, naturalmente, no es más que un procedimiento estilístico.

diferencian de los vivos en que parecen incorruptibles²⁸ - es como si estuvieran retrasados -, pero, además, suelen aparecer de cuando en cuando, y sólo están a nuestro lado cuando son necesarios. ¡Benditos sean los muertos que pueden conducirse de este modo! En la novela de Rojas Herazo siguen estando en activo, y viven por su cuenta, y siempre están en víspera de mando. Por estas aptitudes se diferencian poco de los vivos: ambos están *instantaneizados* entre la vida y la muerte, y ambos son simultáneos. Su simultaneidad es concurrente en la misma persona; cuanto más importantes, más permanentes son, por lo cual los protagonistas pueden ser a la vez vivos y muertos.²⁹

El protagonista es Leocadio Mendieta, y ahora vamos a conocer la historia de sus metamorfosis póstumas. Para lograrlo, basta hacer simplemente un esbozo de sus distintos estados de muerto. Para empezar por el principio, recordemos la escena del velorio. Quien ha muerto es Leocadio Mendieta. Leocadio es el cacique de Cedrón y es el hombre que llena la novela: la está llenando aún después de muerto. Entre los asistentes al velorio que le acompañan para tratar de digerir su cadáver, cada cual a su modo, se encuentran el general Limógenes, muy espectacular, "erguido y desastrosamente digno", y Emilianito González, un pobre inválido que apenas puede sostener el equilibrio entre su cuerpo y sus palabras. Los pobres ya sabéis que no se yerguen, y sus cuerpos, en el velorio, están horizontales en el aire, como si se encontraran acompañando previamente al muerto:

-Y a usted, general. . . ¿no le duele que estas mujeres no sepan llorar a un muerto tan bonito?

El anciano abandonando con extrema cautela su trinchera de cejas flotantes, aventuró un despectivo:

-¿A qué se refiere usted?

-¡Pues al muerto. A Leocadio Mendieta! -precisó la voz embriagada-. Tan

28. Alguien podrá decir que son incorruptibles, como todos los muertos literarios. Así es. Pero estos muertos son distintos: no se corrompen en ningún sentido y están siempre fijados en la misma actitud o en el mismo recuerdo.

29. Otro de los muertos que vuelve a aparecer de cuando en cuando es el descabezado Emigdio Cirineo. Reaparece como jugando con los niños.

bonito y tan mal llorado. Sí, tan mal llorado -remató con fastidiosa insistencia-

El general, ante la sorpresa de sus dos amigos, se aventuró en descampado.

- No veo en que otra forma puedan llorarlo - dijo con acento de amonestación, seguro, con la entereza de quien encañona un arma frente a un intruso.

Emilianito se explicó con un énfasis aplastante:

-¡Llorarlo duro, a gritos!: para eso es un muerto: para gozarlo llorando (página 356).

En esta escena los lectores han visto que, confinado entre la admiración, el estupor y el miedo, el cacique sigue creciendo después de muerto. Cuantos asisten al velorio le temen y le admiran, pues le están viendo quieto y muerto, pero *efigiado*.

Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil,
viva moneda que nunca
se volverá a repetir.³⁰

Sin embargo, no hay nada en ella que nos pueda extrañar. Es una escena realista. El cadáver de Leocadio Mendieta se encuentra aderezado para el velorio, pero se encuentra allí, cuanto más quieto, más presente. Sigue inspirando miedo a cuantos le rodean, y el miedo es bien sabido que lucha siempre a favor de sus enemigos. Y por esta razón, que es suficiente, el muerto sigue mandando. Así pues, en su primer estado de muerte no hay nada sobrenatural, pues Leocadio Mendieta es un cadáver simplemente, y se encuentra donde tiene que estar: en la cámara mortuoria.

Ahora sigamos con el cuento de las metamorfosis póstumas del muerto. Cada vez se adelgazan más. Como verá el lector, llegan a ser sumamente ingeniosas y sutiles. La escena que compendia, a

30. Federico García Lorca, Romancero Gitano.

mi modo de ver, el sentido de la novela es la escena de carnaval que sucede a la muerte del cacique. Es una escena corta, simbólica, modélica e impiadosa. Para los habitantes de Cedrón, el carnaval y la muerte de Leocadio Mendieta tienen el mismo sentido: les permite proyectar su vida como quieran, puesto que ya no tienen inhibición alguna. Aquí radica el aspecto ejemplar de esta escena, y su aspecto impiadoso es que los personajes sólo utilicen la libertad para disfrazarse. Es lo que suele ocurrir. No hay bien que con mal no venga. Lo que el autor quiere indicarnos es que ha cambiado todo, y en este nuevo carnaval nadie debe tener inhibiciones. Sin embargo, justo es decir que no debieran tenerlas, pero las tienen: por eso se disfrazan. Alguien que tiene vocación de vuelo se disfraza de pájaro. Alguien que tiene vocación de oso, da unos saltos palurdos y anda al son de una música que ya ha dejado de sonar - sin el ritmo del mando sus pasos se desatan y no se juntan -. Una mujer vestida de payaso remueve sus caderas tan colosales, que da la sensación de que cobija a un hipopótamo bajo su falda.³¹ Un lobo aulla levantando el jopo. Un ángel disidente y un paralelepípedo van dando bendiciones con un toque de ala. Y como un odio mal regido se suele transformar en admiración, alguien ha convertido la muerte del cacique en carnaval, y se disfraza de Leocadio Mendieta. Y esto es todo. Al fin y al cabo, unos están disfrazados de vivos, otros están disfrazados de muertos, y todo sigue igual. El cacique ha resucitado y avanza hasta llegar al centro del salón, entre las máscaras heterogéneas, con su pérfil de halcón y su mirada escudriñadora. Su disfraz es perfecto y en torno suyo se suscitan dudas, hasta que la costumbre, la obediencia y el miedo se juntan en el ánimo de todos cuando el enmascarado manda con voz tajante:

-Tóquenme flores negras.

Al iniciarse la música, el ángel hace batir sus alas y consigue con un pequeño toque, que la máscara se desprenda del rostro del cacique, y entonces todos retroceden:

31. Un payaso con faldas no es cosa que se vea todos los días, pero estamos en carnaval.

- ¡Es el loco Valentín!

-Pero ¿es posible?

El loco los miraba, las pupilas encendidas y la risa torcida, como si lo hubieran acabado de desnudar.

El temor se sintió como un objeto. . . ¿Quién había ahormado el cuerpo del demente. . . con la estructura, los ademanes y hasta la ofensiva petulancia del gamonal? ¿Y quién le había impostado a su voz aquellos registros acostumbrados a herir? Todos -en un gesto reflejo, como queriendo identificarse mutuamente- se quitaron los antifaces y las máscaras. Los auténticos rostros aparecieron. . . Y el oso habló con una voz que parecía un rugido.

-"Hay que darle una lección a este idiota (Págs. 316-317).

Y se arrojaron todos sobre Valentín, le apalearon, le malhirieron y le arrojaron a la calle. El lobo se reía sin hacer más que defenderse, dejándose empujar y maltratar. Cuando se restregaba las nalgas adoloridas, apareció el jinete. Apenas una mancha de blancura en la oscuridad. Se inclinó en silencio y tendió la mano a Valentín. El idiota, con ágil salto, se acomodó en las ancas. Sus agresores le miraban estupefactos, mientras el caballo se hundía en las tinieblas. Entonces dijo el lobo aullando sordamente:

Juraría por Dios vivo que ese jinete era Leocadio Mendieta.

Esta nueva aparición del cacique, en su segundo estado de muerto, tiene carácter sobrenatural. Es un muerto en activo, un muerto que conserva sus poderes y los ejerce. Su fantasmal aparición domina en un instante la cólera del pueblo. El carnaval ha terminado, y el lector se restriega los ojos tratando de explicarse si la fiesta de máscaras era tan sólo una alucinación, o la alucinación ha sido la presencia a caballo del muerto. No sabemos a qué carta quedarnos, pero hay un hecho claro: el loco Valentín ha salvado la vida, y en fin de cuentas es su disfraz -se ha disfrazado de cacique- quien le ha salvado.

Para finalizar esta última secuencia, vamos a comentar otra de sus extrañas apariciones póstumas. Es la más singular de sus metamorfosis y la más expresiva también. Si Leocadio Mendieta había aterrorizado al pueblo yendo a caballo de casa en casa, al final de su vida, o mejor dicho, al final de su muerte, los habitantes de Cedrón le vuelven a evocar viendo un caballo. Nada tiene de extraño que el instrumento de su poder se convierta en el símbolo de su persona. Es un caballo de madera, despatarrado, apremiante y tan grande como una casa de dos pisos. Lo ve por primera vez doña Clarisa, que es viuda y tiene un nieto sobrenatural, y ve al caballo en la parte trasera de su casa, y le da tal tiritón que se le cae la bacinilla de las manos, y los orines nocturnos y viudos se le derraman por el suelo. Posteriormente, y en distinta ocasión, lo ven los niños asomados al muro de la carpintería. Lo ven y no lo creen -las patas asentadas sobre ruedas, la piel amarillenta, los dientes de serrucho y los cordeles de la crín-. El caballo es tan gigantesco que los árboles altos parece que le lamen las quijadas. Los niños sienten miedo, un miedo que les amarillea en la cara lo mismo que un barniz. "No me gusta el caballo. A mí tampoco". Para quitarse el miedo le tiran una piedra, y el caballo responde con un relincho hueco. Está vivo, está vivo y los niños -es increíble- se arrugan al correr.

Luego, pasado el tiempo, o mejor dicho, pasadas muchas páginas de la novela, Manuelita Vitola tiene el último encuentro, el encuentro profético con el caballo. Está en el escusado y no ha tenido tiempo de limpiarse el culo cuando siente un ruido de carruaje sobre piedras que atolondra el patio vecino, y se mueven los árboles con un respingo vivo, y oye el caballo que se pela los dientes y abre la boca y dice:

-Tienen que estar preparados en este pueblo para recibir con toda dignidad al arzobispo.

Pero ¡bueno! ¿Es posible que este caballito hable y dicte al pueblo su ordeno y mando, y nos pretenda *arzobispar* y *jeringar* con una voz tan ñata y tan debilitada que en modo alguno corresponde a un caballo tan grande? ¡Vamos anda! En fin: ésta es la historia de

las metamorfosis de Leocadio Mendieta. Una vez terminada su vida, el personaje se descompone, pero no acaba de morir. Su mando se apoyaba en el poder y en el terror, pero ha muerto el cacique y el miedo sigue corrompiendo al pueblo. Algo ha cambiado, sin embargo. Ahora el miedo del pueblo es un miedo distinto, es un miedo incompleto, al que siempre le falta algo. Se ha descompuesto en dos mitades. En la escena en que el fantasma de Mendieta salva la vida de Valentín, sólo ha quedado en pie el poder. En la escena en que el caballo habla para imponer su ley, sólo ha quedado el terror. Y esto quiere decir que la muerte ha dividido los resortes del mando en dos mitades incompatibles: el poder y el terror ya no pueden unirse. Y Colorín colorado, este muerto se ha acabado. Y el prólogo también. Comentaremos solamente un detalle que considero interesante para conocer la técnica del autor y su utilización del tiempo como valor estético. Creo que vale la pena. Al principio de la novela, Auristela visita a Delina -la señora Delina- y la escena termina de este modo:

Se miraron desde muy lejos. Aspirando el tiempo, la propia destrucción, en el violento aroma que llegaba del patio. Auristela, con su sonrisa de niña desamparada, escuchando el chancleto de Felicita al avanzar por el corredor, se acercó a la dueña de casa. Tuvo miedo del poder acumulado en aquel rostro. Se atrevió, sin embargo, a susurrar:

-Primita, quisiera pedirle un favor (pág. 22).

Los personajes que hablan carecen de importancia. Son aceite en los ejes de la novela. Delfina, casada con un héroe que en una escaramuza ha aligerado de su vida a todos los soldados que llevaba bajo su mando, y Auristela, que es la única persona perdonadora, refrescante y sencilla con la que nos topamos en este mundo encarnizado. La petición de Auristela a Delfina queda en el aire, incontestable. Carece de importancia. Y sin embargo, toda esta barahúnda y este espantoso manoseado y esta *pardiosería* de que he venido hablando acumulan sus páginas sobre esta petición. La novela termina así:

«¿Qué favor?» - indagó la señora Delfina, con las cejas alzadas. . . A Auristela se le aguló la boca y quiso extender la mano para iniciar de una vez el

paladeo de la golosina: un platico de dulce de mamey. Pero la actitud intrigada de la dueña de casa la obligó a formular su petición:

-Que me regale sus zapatillas de satín, primita, las que ya no se pone. . .

-Cógelas, Auristela. Están allí, debajo del escaparate.

La beata endulzó su vocecita de perro con la jalea de mamey:

-Gracias primita, que Dios y las benditas ánimas del purgatorio se lo premien y se lo devuelvan en salud -y después, mirando a la señora con sus ojos de un azul desteñado, en el fondo de los cuales titilaba una llama de menesterosa exultación, se excusó, deteniendo frente a su boca la cucharita apenas untada de dulce-. Es la única oportunidad que tengo de estrenar zapatos (págs. 362-363).

La petición de Auristela ha quedado pendiente para que el tiempo, circular, llegue de nuevo a su origen, y el principio y el fin de la novela quepan en unas zapatillas.³²

32. En diferentes ocasiones se refiere el autor a estas zapatillas; por ejemplo: "Y se dirigió, bamboleándose sobre sus zapatillas de tacones comidos y apoyándose a intervalos sobre los espaldares de los escaños" (pág. 116).