

«LA RAZÓN DE LA SINRAZÓN»: CONFIGURACIONES DE LA LOCURA EN LA SOMBRA

Margarita O'Byrne Curtis

La sombra, que inicia junto con *La Fontana de Oro* la carrera literaria de Benito Pérez Galdós, es particularmente útil como introducción a un estudio de lo que se ha llamado recientemente la «locura narrativa», puesto que dramatiza claramente la tensión que se crea entre lo que el texto *dice* y lo que el texto *hace*. El diálogo que se establece entre los dos personajes principales, el narrador y el doctor Anselmo, ejemplifica las dos fuerzas contrarias que, según M. Bajtín, coexisten en todo código verbal: «De cada enunciado se puede hacer un análisis completo y amplio, descubriéndolo como unidad contradictoria, tensa, de dos tendencias opuestas de la vida lingüística»¹. Si el narrador representa aquello que él llama la fuerza «centrípeta», aquella que tiende hacia el significado, hacia la «centralización y unificación verboideológica», éste último, el loco del relato, desempeña la función inversa, la «centrífuga» —la que predomina en todo discurso novelesco— desestabilizando, dispersando, parodiando ese intento de «homogeneización», o de significación unívoca². Si aquél se constituye como el portavoz de la autoridad, el orden y la norma, éste se identifica más bien con la subversión, la confusión y la diferencia. O, si se matiza un poco más esta dicotomía, utilizando las categorías postuladas por Shoshana Felman, el narrador encarna aquí la tendencia hacia «la narrativa», que ella define como «el deseo de nombrar veridicamente», mientras que el loco Anselmo manifiesta la tendencia hacia «el discurso» o, como dice Felman, «la exploración del juego del lenguaje en y por sí mismo»³. Mientras que el narrador, entonces, encarna la función mimética del lenguaje, el loco enfatiza más bien la autoreferencialidad del mismo.

¹ M. BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*, trads. Elena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra (Madrid, Taurus, 1989), pág. 90.

² BAJTÍN, págs. 90-91.

³ Shoshana FELMAN, *Writing and Madness*, trad. Martha Noel (Ithaca, Cornell University Press, 1985) págs. 98 y 110. «...two general tendencies of the novel: the tendency toward narrative, toward representation; and the tendency toward discourse, toward the exploration of the play of language in and for itself.» La traducción es mía

La sombra, en cuanto a su hábil representación de esta pugna o juego entre el enunciado explícito («statement») del narrador y la desestabilización del mismo en el texto («performance»), puede considerarse una obra emblemática —una especie de *mise en abîme*— de toda la producción narrativa de Galdós relacionada al tema de la locura. Este mismo fenómeno, que más tarde alcanzará dimensiones mucho más complejas, puede observarse aquí en su versión más concisa y directa. El narrador ingenuo de este relato, auténtico «ilustrado» en su valoración de la lógica y la claridad, con un ansia de monosemia que lo impulsa a despreciar todo fruto de la imaginación, se enfrenta aquí con un «loco rematado», que ejerce un verdadero hechizo sobre esa misma voz que intenta marginarlo y desprestigiarlo. Es precisamente el doctor Anselmo, con su «prodigiosa facultad imaginativa», el que subvierte el mensaje explícito del relato —la insignificancia de unos sucesos «inverosímiles» narrados por este «absurdo personaje»— al despertar una fantasía igualmente exuberante en ese narrador que intenta negarla, reprimirla o trivializarla a toda costa.

La función del doctor Anselmo, «hombre destartado y de poco seso»⁴ cuya obsesión por la fidelidad conyugal de su esposa motiva toda una serie de acontecimientos fantásticos, que le cuenta con lujo de detalles al narrador —y que constituye el relato «metadieético»⁵— consiste precisamente en socavar las observaciones y comentarios explícitos de ese narrador que busca siempre, «un rayo de lógica en (sus) cavilaciones» (206). Y es que, si éste último delata una fe absoluta en la capacidad del lenguaje para representar la realidad plenamente y es víctima de la «ilusión referencial» de la novela —es decir, si la considera un mero reflejo del mundo exterior—, la lección del *Quijote* no ha pasado desapercibida para el doctor Anselmo, el primer loco galdosiano. Como ha señalado Michel Foucault, «La verdad de Don Quijote no está en la relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas»⁶. A diferencia de ese narrador que busca incesantemente una identidad entre las extravagancias narradas por el loco y la realidad, que encarna lo que Felman ha llamado la «pretensión realista» —«hacer que otros crean que el lenguaje 'expresa' algo que no es en sí mismo un signo sino una realidad...

⁴ Benito PÉREZ GALDOS, «La Sombra» en *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1989), Vol. I, pág. 198. Todas las citas posteriores por esta edición.

⁵ El término es de G. GENETTE. *Narrative Discourse* (Ithaca, Cornell University Press, 1980), pág. 228.

⁶ Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost (Madrid, Siglo XXI Editores, 1988) 18.ª ed., pág. 55; «*Don Quijote* es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias jugar a jugar al infinito con los signos y las similitudes; porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura; porque la semejanza entra allí en una época que es para ella la de la sinrazón y de la imaginación», pág. 55. Ver la breve sección titulada «Don Quijote», págs. 53-56.

pre-existente y fuera del lenguaje»—⁷ Anselmo, el «mentecato», es perfectamente consciente de la falta de correspondencia entre las palabras y las cosas, maneja una concepción del lenguaje plenamente moderna. Reconoce que éste, lejos de proporcionar una representación fiel del mundo, es un instrumento tan difuso e insuficiente como la «sombra» indefinida y ambigua del relato; y que la novela, como señala Felman, lejos de «reproducir un espacio exterior a sí misma», es una «experiencia que produce su propio espacio»⁸.

El retrato que elabora el narrador de su protagonista, el doctor Anselmo, se conforma en sus aspectos esenciales, a una imagen totalmente convencional e incluso caricaturesca de la locura: «Era un viejo mal conservado, flaco y como enfermizo» (197), que «desde su primera edad» había manifestado «gran violencia de sentimientos, desbarajuste en la imaginación, mucha veleidad en su conducta, y alternativas de marasmo y actividad...» (198). Comparte con su predecesor cervantino más ilustre, la pasión por los libros y particularmente por aquellos que relatan «las fabulosas empresas de la caballería andante» (197). Todo esto, como en el caso de Don Quijote, a exclusión de cualquier otra actividad y en detrimento de su salud: «comía poco, bebía menos y dormía, en las pocas horas que le dejaba libre la fantasía, con bastante desasosiego, y soñando siempre tanto como cuando estaba despierto»⁹.

Tanto su aspecto físico, la extravagancia de su vestido, la miseria y desorden de su vivienda, como esos gestos o rasgos peculiares que lo caracterizan (hablar consigo mismo, por ejemplo), además de las ocupaciones «incomprensibles» a las que se dedica sin orden ni mesura, todo esto contribuye a forjar esa «opinión de loco rematado de que gozaba entre todos los que le conocían» (194). Las reacciones que suscita son, además, igualmente convencionales. El doctor Anselmo se configura, ya sea como blanco de burlas, como un simple objeto de entretenimiento, o, en el peor de los casos, como un ser totalmente insignificante y despreciable: «desdeñábanle los más... le miraban con desdén y hasta con repugnancia» (194).

Esta imagen degradada del «loco» ejemplifica claramente esa «relación de tensión irreductible entre las producciones —palabras, acciones, gestos, modos de ser en el mundo— de un individuo y los criterios de inteligibilidad de un grupo (familiar, profesional, social, cultural)» que Monique Plaza ha señalado como la definición más convincente de la locu-

⁷ FELMAN, pág. 110. «Making others believe that language "expresses" something that is not itself a sign but a reality already there, pre-existing and outside of language, a reality the signifier would only mirror and "represent"».

⁸ FELMAN, pág. 110. «the novel gives up the temptation to reproduce a space exterior to it in order to become an experience that produces its own space».

⁹ Pág. 197. Además de estos paralelos tan evidentes con Don Quijote, puede señalarse la selección del nombre Anselmo para su protagonista, como otro eco cervantino. En uno de los relatos intercalados de la Primera Parte del *Quijote*, Anselmo es «El curioso impertinente» que padece la misma locura de celos que su descendiente galdosiano.

ra¹⁰. En el caso de *La sombra*, se hace particularmente explícita al ser reiterada, a lo largo del relato, por el mismo Anselmo. El reconoce y enfatiza su «diferencia» al referirle al narrador todos los pormenores de su «enfermedad», de su «aberración», que consiste en una imaginación exaltada, que le atormenta sin cesar:

Yo no sé por qué vine al mundo con esta monstruosidad; yo no soy un hombre, o, más bien dicho, soy como esos hombres repugnantes y deformes que andan por ahí mostrando miembros inverosímiles... Soy muy desgraciado, el más desgraciado de los hombres (200).

Es evidente, sin embargo, que esta caracterización esencialmente negativa no es del todo convincente, incluso para el propio narrador, quien se queda admirado de que Anselmo pueda expresar tan claramente «el deplorable estado de su cabeza» (200), y quien reconoce, desde la página inicial de la obra, la naturaleza radicalmente ambigua, la resistencia de este personaje a una clasificación absoluta: «no es empresa llana hacer una exacta calificación de aquel hombre, poniéndole entre los más grandes o señalándole un lugar junto a los mayores mentecatos nacidos de madre» (194). Si por un lado la opinión sobre su enajenación, como dice el texto, «era general, unánime y arraigada» (194), por otro, no dejan de mencionarse sus «rasgos de genio» y «sus momentos de buen sentido y elocuencia» (194). Y es precisamente esta mezcla que constituye su carácter, esta ambivalencia que el doctor Anselmo suscita en todo momento, la que desafía las «facultades intelectuales» del narrador, y la que simultáneamente, le atrae y le desconcierta. En última instancia, es la que motiva el relato mismo del narrador, que en su nivel más básico puede leerse como una búsqueda incesante —pero abocada al fracaso— de una explicación lógica y reductiva de este personaje y de sus «grandes simplezas».

Esta desazón ante el carácter enigmático de su protagonista y ante la inverosimilitud de su «curiosa narración», se manifiesta en los intentos constantes de corregir o contrarrestar sus propias concesiones al interés y placer que le proporciona el relato del loco. En múltiples pasajes se entremezclan estos elogios, con críticas o notas de reserva. Estos revelan una tensión entre la fascinación que «las extrañas ideas» ejercen so-

¹⁰ Monique PLAZA, *Ecriture et folle* (Paris, Presses Universitaires de France, 1986), págs. 9-10. La traducción es mía. Incluyo a continuación la cita completa: «La folie.. je la pose comme un rapport de tension irréductible entre les productions (paroles, actes, gestes, modes d'être au monde) d'un individu et les critères d'intelligibilité d'un groupe (familial, professionnel, social, culturel) ... L'irréductibilité se marque d'abord sous la forme d'un écart radical, d'un fossé incombable, qui se crée entre les individus impliqués: le processus d'opposition se personnalise donc à l'extrême. Cet antagonisme se concrétise ensuite dans une dyssymétrie absolue: l'un des protagonistes est perçu par l'autre comme porteur d'une étrangeté intolérable, il devient objet du jugement et du rejet. Le rapport de tension atteint alors son intensité maximale: aucun partage n'est possible, le diagnostic de folie se constitue».

bre él y su actitud condescendiente o su irritación ante esta figura que no se deja apresar en un molde categórico, ante esas extravagancias que no se prestan a una interpretación razonable:

Los que iban a oírle contar sus historias no carecían de *gusto*, porque estas eran un tejido asombroso de hechos inverosímiles, pero de gran *interés*, hechos amenizados por pintorescas digresiones y que, *tratados y escritos por pluma un poco diestra, tal vez serían leídos con placer*¹¹.

Esta oscilación constante del narrador entre una innegable curiosidad y una actitud de desprecio persiste hasta las últimas páginas del relato. En éstas, el narrador intenta una vez más exorcizar ese hechizo que las fantasías del loco ejercen sobre él, para darle una conclusión clara, un «orden lógico (al) cuento» (231). Con este fin, Anselmo, intuyendo la ingenuidad de su interlocutor (el narrador), le proporciona toda una serie de datos sobre su vida, que le permiten a éste formular varias interpretaciones racionales de las experiencias «raras e incomprensibles» que lo han mantenido en vilo a lo largo del relato. La aparición de la sombra, podría por ejemplo, reducirse a una reacción intensa de celos, o como explica Anselmo detalladamente, a un «mal de familia», o incluso a una enfermedad orgánica, a una «dislocación encefálica» (229). Pero todas estas posibles explicaciones de su demencia —presentadas, paradójicamente, por el loco de una manera tan lúcida— y tan ansiosamente confirmadas por el narrador, pierden su efecto y revelan su insuficiencia pocas líneas después. El narrador, violentando de nuevo su rigidez y se-

¹¹ Pág. 199. Incluyo otros ejemplos a continuación:

—«Daba a su relato tales visos de cosa fantástica, que *no era posible creerlo...*» (198):

—«El doctor Anselmo empezó a hablar, refiriendo su extraño suceso con prolijidad *encantadora*: no perdonaba recurso alguno de *elocuencia*, describía los sitios del modo más minucioso y tan alvivo que *seducía su lenguaje*. *Había, sin embargo, cierta vaguedad y confusión* en el relato y *era preciso acostumbrarse a su peculiar estilo... divagaba* de aquí para allí, entremezclaba la relación... con apreciaciones que tenían a veces pasmosa *originalidad* y a veces una candidez cercana a la *estulticia...* al agregar a su cuento mil *mentiras y exageraciones*, había producido una pequeña *obra de arte* (201).»

—«Confieso que la narración del doctor Anselmo me iba interesando un poco, por pura *curiosidad*, se entiende, pues *no podía ver en ella realidad ni verosimilitud*. Había, sin embargo, *cierta dosis de sentido* en el fondo de todos aquellos *desatinos...* Si el doctor inventó aquello, fuerza es confesar que *no carecía de algún intrínquilis su invención*; si, por el contrario, creía real lo que contaba, indudablemente era *uno de los mayores iluminados que han visto los tiempos*. *Deseoso de saber* en qué había parado aquel duelo extraordinario, *le incité a seguir...*» (215) —«Considerando lo que padecía el *infeliz* al traer a la memoria su *insana idea*, no me atreví a hacerle mil observaciones que sobre el caso se me ocurrían, *reflexiones que hubieran entibiado mucho el entusiasmo y fe con que refería tales locuras...*» (219).

—«Su curiosa narración, a fuerza de extravagante, me había inspirado algún *interés*» (220).

—«Yo no quise hacerle más preguntas, y después de saludarle me retiré, porque, a pesar del *interés* que él quería imprimir a su narración, yo tenía un *sueño* que no podía vencer sin dificultad» (231; Las cursivas son mías).

riedad características, no puede dejar de hacer una pregunta más. Y es que, su curiosidad por el destino final de esa sombra fantástica, no le permite concluir tan lógica o fácilmente. Antes, necesita averiguar si, por fin, «la figura de París (la sombra) había vuelto a presentarse en el lienzo como parecía natural» (231). Inmediatamente después, intenta enmascarar por última vez, su fascinación por el relato de Anselmo: —«Pensé subir a que me sacara de dudas, satisfaciendo mi curiosidad; pero no había andado dos escalones cuando me ocurrió que el caso no merecía la pena, porque a mí no me importa mucho saberlo, ni al lector tampoco»— (231), pero ya es demasiado tarde. Las palabras del narrador, a este nivel, han sido totalmente desprestigiadas por la simple existencia, por la presencia misma del relato.

Es decir, si en un nivel explícito, el narrador aspira a presentar al doctor Anselmo como un ser esencialmente «vulgar» e insignificante, si sus observaciones directas se limitan por la mayor parte a una ridiculización del loco y de sus ideas descabelladas, en el nivel estructural, su discurso le traiciona. El simple hecho de constituirlo como protagonista, de escuchar su relato hasta el final —a pesar de todas sus protestas, no pierde una sola palabra de la «retahila» del loco—, de prodigarle descripciones tan minuciosas y excesivas como las que el loco, a su vez, utiliza en la narración sobre su propio pasado, y de adoptar sus técnicas narrativas, todo esto delata un interés obsesivo que desmiente esos comentarios peyorativos que interrumpen la narración con tanta frecuencia y que intentan constituirse en el discurso dominante y normativo.

En realidad, el control que el narrador ejerce sobre su relato es meramente nominal. En el intercambio que se da entre estos dos personajes a lo largo del texto, por ejemplo, es invariablemente el loco quien guía la conversación a su antojo, el que selecciona y ordena los hechos a su manera, el que impone el ritmo al relato. Manipulador experto de las técnicas narrativas —como reconoce el mismo narrador en varias instancias— logra en toda ocasión captar la atención y demostrar, de paso, el poder performativo¹² de sus palabras sobre ese interlocutor tan supuestamente desinteresado.

Maliciosamente retarda los datos importantes y deja al narrador más de una vez en un suspenso poco tolerable:

Anselmo: «Esto que acabo de contar explicaré un poco mi sorpresa, mi terror, cuando una noche entré en casa y ví...

—Pero ¿qué? —pregunté deseando saber lo que vió el doctor alucinado.

—Para que usted se haga cargo de esto *debo ponerle en antecedentes...*

—¿Qué vió usted, hombre? Sepamos —dije *con impaciencia*.

—Vé, vé... (206, cursivas mías)

¹² «By 'performative' I mean the power of a narrative to make something happen, as opposed to its power to give, or appear to give, knowledge.» J. Hillis MILLER, «Narrative» en *Critical Terms for Literary Study*. eds. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (Chicago, The University of Chicago Press, 1990), pág. 78.

Y en este preciso momento tiene lugar «una detonación» (206) que interrumpe el relato en su punto culminante. El narrador cuerdo, con su curiosidad mal disimulada, es entonces, el que paradójicamente impulsa ese mismo relato que critica a un nivel consciente: «Ya me pesaba haber provocado la enfadosa relación del doctor, en la cual no encontraba interés alguno. Digresiones, extravagancias: a esto se reducía todo. Me resigné, sin embargo, a escuchar» (205). A pesar de estas frecuentes referencias a su aburrimiento y a su descalificación de la narración del loco Anselmo como una simple «alucinación», sus incesantes preguntas —y el hecho de que continúa escuchando— revelan más bien su efecto alucinador, su poder seductivo y establecen así una continuidad donde el narrador sólo postulaba una discontinuidad.

Por otro lado, aunque el narrador intenta restarle importancia al doctor Anselmo, reiterando el carácter tan común, «tan del día y de por acá» de su personaje, lo que hace en el texto, sin embargo, es enfatizar sus idiosincrasias, explayarse sobre sus rasgos más extravagantes. La apertura del relato se caracteriza, particularmente, por esta constante oscilación o contradicción entre lo que constituye el objeto de su relato, los rasgos novelescos, extravagantes de su personaje y sus comentarios explícitos al respecto: «era hombre tan poco romántico... que nadie fijará en él la atención» (197). La intensidad y el cuidado que dedica a la creación de su personaje, no compaginan con esa supuesta indiferencia. Sus referencias iniciales al «endiablado caserón» del doctor Anselmo, por ejemplo, enfatizan su carácter irreal, maravilloso y fuera de lo común (194-195).

Después de este énfasis en la originalidad de su aposento, sorprende en el párrafo siguiente, esta frase —«El gabinete del doctor Anselmo era una habitación vulgar, de estas en que todos vivimos...» (195). Mediante esta opinión intenta disculpar o negar, inútilmente, no sólo el profuso vuelo de fantasía precedente sino el que sigue inmediatamente, donde describe un cuarto «de cuatro mal niveladas paredes y un despedazado techo... (de) muchos y grandes agujeros (donde)... no había papel ni más tapicería que la de las arañas» (195).

Un proceso igualmente contradictorio se revela en la presentación de los otros aspectos que definen al loco. En cuanto a su aspecto físico, el narrador declara que el doctor Anselmo tenía «uno de esos rostros insignificantes que no se diferencian del del vecino...», pero el retrato que pinta en seguida se aproxima más a una caricatura que a «cualquier prójimo»: «la boca (estaba) dotada de la movilidad más grande que hemos conocido... Cojeaba de un pie... la mano izquierda no era del todo expedita; tenía muy bronca y alterada la voz, y al andar... iba dando tropezones con todo el mundo» (197).

Asimismo, asegura que «el vestido no llamaba la atención», pero éste consiste nada menos que en una levita «charolada por la grasa y el roce de quince años», en un chaleco tan holgado que en él «cabían cuatro doctores», y una corbata que se distingue por su «nunca vista forma»

(197). Es más, esas costumbres que ya se han señalado más arriba, como el no comer, beber o dormir, la obsesión por el estudio, etc., son calificadas por el narrador de «una sencillez y pureza ejemplares» (197).

Estos vaivenes contradictorios del narrador, no apuntan a esa fría lógica, a ese entendimiento lúcido que considera y propone, por lo menos explícitamente, como la clave esencial de toda narración lograda. Más bien revelan hasta qué punto han sido asimilados los preceptos literarios de su «absurdo personaje». Y es que, la seducción del escéptico narrador por ese loco configurado desde un punto de vista tan despectivo, se opera en todos los niveles de la obra. En realidad, el relato del narrador no es más que una «sombra» del discurso del loco; sus palabras, un mero eco de las «mentiras» y «disparates» del doctor Anselmo. Una característica tan fundamental del narrador como su escepticismo ante las «locas imágenes» del doctor Anselmo, no es más que una versión variante de la incredulidad y desdén que éste mismo manifiesta ante las irrupciones inexplicables y fantásticas de la «sombra» de París en su propia vida. El narrador, al insistirle constantemente al doctor Anselmo que sea lógico, que se explique razonablemente, que dé pruebas aceptables de lo sucedido, no hace más que duplicar el desasosiego que el mismo Anselmo manifiesta ante lo maravilloso, ante esa «sombra... demonio... semidiós... pintura o lo que fuera» (212) que lo acecha.

Es más, ese mismo interés y asombro que el narrador concede —si bien, a regañadientes— a los sucesos inverosímiles narrados por el doctor Anselmo, son una réplica de la actitud de éste último ante las palabras de París, de aquella «sombra» tan enigmática.

El impacto del relato del loco se manifiesta aún más significativamente en el contagio de «su gran inventiva» (196). Las detalladas descripciones del físico, vestido y vivienda del doctor Anselmo, de los múltiples objetos desgastados e inservibles que allí se observan «sin concierto ni orden», son producto innegable de una fantasía y de una verbosidad tan prolija como la del «sabio» desquiciado. Ese mismo narrador que afirma tan insistentemente la necesidad de la lógica, tan supuestamente anclado en la realidad tangible, sucumbe ante esa misma imaginación que, en otras ocasiones, desacredita de una manera explícita. La mejor muestra de ello se encuentra poco después de su enumeración de los «cachivaches» que se acumulan en el aposento del loco, en un pasaje donde se concentra, a diferencia del anterior, no tanto en los objetos allí visibles, sino en las imágenes y sensaciones fantásticas que éstos le suscitan, en la vida que éstos cobran en su imaginación. Una simple revisión de los verbos seleccionados —«Parecíame ver», «creía ver», en vez de «veía»— como también la reiteración de expresiones como «cual si», «como si», etc., delatan que no se trata ya de un retrato fiel de un mundo exterior, sino más bien de la creación de un espacio personal, que cobra vida exclusivamente por medio de sus palabras.

Puede señalarse incluso, una contaminación de estilo, de los giros y expresiones que el narrador adopta del relato interno del loco. Las enu-

meraciones caóticas, la proliferación de epítetos, el ritmo acelerado que caracterizan la descripción que Anselmo hace del antiguo «palacio» de su padre (por ejemplo, «La figura humana principiaba a manifestarse en las claves del arco, en los relieves triangulares de las pechinas, en los monstruos híbridos que galopaban sobre el friso, en las cabezas de sátiro, en las máscaras grotescas, cuyas bocas, contraídas por la hilaridad anacreóntica, vomitaban flores y festones») (203) son los mismos rasgos estilísticos que se manifiestan en el párrafo que el narrador le dedica al gabinete del doctor Anselmo: «El sordo rumor de la llama del hogar, el chirrido del ascua... el olor de los ácidos, la emanación de los gases, el asmático soplar del fuelle..., todo esto producía en el espectador ansia y mareo imposibles de describir» (196). El discurso del narrador —auténtica «retahila»— es entonces tan maniaco, arbitrario e interminable como la profusión de objetos sacros y profanos, dispuestos al azar, sin ningún criterio organizador, que intenta describir:

innumerables baratijas...rotos vasos...piezas del más tosco barro doméstico... ave disecada y medio podrida... armadura... roñosa...una gran sartén...un Santo Cristo...amarillo, oscuro, lustroso, rígido como una animal disecado...lugar de romería para todas las moscas del barrio...unos caracoles, conchas...dos pistolas, un rosario...una rama de coral ennegrecida por el polvo...espuelas...silla de montar...mugrientas ropas...guitarra abollada y con una sola cuerda... (195).

Aunque el palacio se configura como un espacio lujoso y extravagante y el aposento de Anselmo representa más bien un lugar degradado y repugnante, las técnicas narrativas, en ambos casos, son equivalentes. Y es que tanto el narrador «cuerdo» como el «loco» aspiran a impresionar, a seducir al interlocutor-lector con su elocuencia, con la «brillantez» y «vuelo de su fantasía», para conducirlos a su antojo por esos mundos inverosímiles que son prueba, ante todo, de su talento, de su poder creador. Ambos parecen conscientes de la premisa de que, como ha señalado Antonio García Berrio, todo «gran narrador, cuenta, juega y domina con el principio de lo "interesante"».¹³

El mayor elogio que el narrador le rinde a su personaje loco —y la mayor prueba de su reivindicación— consiste entonces en esta apropiación (incluso tal vez sería más preciso llamarlo plagio) del tema, estilo y técnicas narrativas del doctor Anselmo, tan criticados abiertamente, pero imitados, a fin de cuentas, con tanta fidelidad. Mediante la presencia del loco, el narrador, inadvertidamente, se ha liberado de la servil imitación de la realidad, del yugo del «orden lógico», y ha asimilado la lección del «sabio»: «si esto fuera como lo que pasa ordinariamente, no lo contaría» (215). Él, más que nadie, sabe que no le escucharíamos.

En última instancia, este breve relato no se justifica tanto por su de-

¹³ Antonio GARCÍA BERRIO y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *La Poética: Tradición y Modernidad* (Madrid, Editorial Síntesis, 1988), pág. 154.

sarrollo temático de las idiosincrasias y caprichos de un excéntrico divertido —según el enunciado del narrador— sino más bien por la dramatización de su propia *locura*, por su demostración de que la literatura, como ha señalado Jonathan Culler, «puede valorarse no sólo por la unidad y el significado que nos impulsa a producir» sino precisamente por su «resistencia al significado y su resistencia a la unidad»¹⁴.

¹⁴ Jonathan CULLER, *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. (Ithaca, Cornell University Press, 1985), pág. 21. «Literature can be valued for qualities other than the unity or meaning it leads one to produce; one can also value the resistance to meaning and the resistance to unity.» La traducción es mía.