

Fuentes fáusticas e *Instinto de Inez*

STEVEN BOLDY

Emmanuel College-Cambridge

El director de orquesta francés Gabriel Atlan Ferrara y la soprano mexicana Inez Prada se reúnen tres veces en las páginas de *Instinto de Inez* para interpretar la cantata *La Damnation de Faust* de Héctor Berlioz. Lo hacen con perfecta simetría, en Londres, México y Londres (1940, 1949, 1967), pero su amor, consumado sólo en México, es acechado por amenazas y desencuentros apenas definidos. Tres veces, cuarenta años antes, habían hecho el amor Felipe Montero y Aura, siendo ésta primero casi una niña, después la mujer madura que “se abrirá como un altar” (Fuentes 1976: 49) y finalmente la anciana arrugada “como una ciruela cocida” (61-62). No menos prometedores e incumplidos fueron, un cuarto de siglo antes, los tres encuentros en *Terra nostra* entre el Peregrino y su proteica amante americana: la hermosa y terrible Señora de las Mariposas Izpapatl “para conocerla había nacido, aunque al conocerla muriese en vida” (Fuentes 1975: 413); la devoradora de inmundicias, Tlazolteotl, y la bruja de cara “infinitamente anciana” (471) que le regala la máscara de plumas. En los tres casos, a la simetría se aúna un escalofriante desasosiego, la sospecha de otra realidad oculta, a la vez ajena y propia.

El emblema más claro y enigmático de esta dualidad en *Instinto de Inez* es el multiforme sello de cristal que preside la obra, desde las letras místicas que intenta descifrar el Fausto de Rembrandt en la cubierta de la novela, pasando por la estatuilla de la *magna mater*, que va cobrando las formas ovoides de una matriz de cristal, hasta el sello que contempla el anciano Gabriel Atlan-Ferrara y que sañudamente hace añicos su ama de llaves. El sello es hermano del diabólico objeto encontrado en Xochimilco en *Una familia lejana* y cumple una función similar. Para

Gabriel es la sede de su memoria personal o de otra transmitida hasta él, pero también puede ser una memoria inaugural y absoluta que elimina todas las demás. Por una parte el sello es perfecto, no tanto un producto humano sino un objeto “sin fisuras”, el resultado de un “*fiat instantáneo*” (Fuentes 2000: 13). Queda, sin embargo, el temor de que su perfección ceda el lugar a algo innominable, contaminado: “como si el cristal pudiera expulsar su propia materia y manchar, indecente, la mano que lo acariciaba” (14). Su equivalente en la cantata de Berlioz es la clausura perfecta e infernal desmantelada y humanizada por la imperfección de la tesitura de la voz de Inez que canta como soprano un papel de mezzo: “Inez y Gabriel eran los verdaderos demonios que al impedir que el *Fausto* se cerrara, lo hacían comunicable, amoroso y hasta digno... Derrotaban a Mefistófeles” (81). Asimismo, la clausura formal, la esclerosis que amenaza el texto de Fuentes, se deslía ante un pavoroso mundo de reencarnaciones, de palimpsestos textuales y vitales.

El laberinto de muertes y resurrecciones, tiene por lema la frase recurrente “yo vuelvo a ser”, eco lejano de las palabras de Consuelo a Felipe Montero: “[Aura] Volverá, Felipe, la traeremos juntos.” Pronunciarla puede señalar y abrir profundos abismos intertextuales. Citando al Fausto de Berlioz que se dirige a la naturaleza, Fuentes escribe: “sólo tú das tregua a mi tedio sin fin, tú renuevas mi fuerza y yo vuelvo a vivir” (89). Pero el francés original del libreto de Berlioz, “et je crois vivre enfin”,¹ ha pasado por el filtro de la lengua italiana de *La Traviata* de Verdi, que el autor cita unas páginas antes: “Ma io ritorno a vivere” (77). Fuentes reelabora aquí unas frases suyas de 1982 escritas a propósito de *Aura* y referidas a una actuación de Maria Callas en *La Traviata* donde la cantante logra conjugar vida y muerte, juventud y vejez, principio y fin.² Callas canta con voz de vieja las últimas palabras de Violetta al hablar de volver a la vida, y “sólo entonces la muerte [...] derrota a la vejez y la locura con la exclamación de la juventud: *Oh gioia! Oh alegría*”. En *Instinto de Inez*, Fuentes atribuye esta actuación a Inez Prada; el final de la ópera de Verdi recoge a su vez el espeluznante principio necrofilico de la novela de Dumas hijo, donde Armand Duval abre la tumba de Marguerite Gautier: “Inez Prada anunciaba el inicio de la historia al representar el final de la historia” (77).

¹ Hector Berlioz, *La Damnation de Faust*, escena 16.

² “Cómo escribí algunos de mis libros”, en *Sábado*. Suplemento de *Uno más Uno*. (9 de octubre de 1982), 1–3.

El tema del retorno se liga insistentemente, pero de una manera enigmática y difícil, al nacimiento de la lengua y del canto, al paso de la necesidad al deseo. Se aborda tanto en el mundo musical de Gabriel e Inez como en el mundo prehistórico de ne-el y a-nel, que es su reverso y fantasma. Gabriel explica magistralmente la tesis a la orquesta mexicana al ensayar el *Fausto*: “Vamos a repetir que el primer lenguaje de gestos y gritos se manifiesta apenas aparece una pasión que nos devuelve al estado en que nos encontrábamos al necesitarla” (90). Una variación de la frase aparece en tres ocasiones clave en el mundo prehistórico: el reencuentro con el hermano incestuoso, la expulsión de la cueva-hogar, la decapitación del padre primigenio: “Temes que has regresado al estado en que te encontrabas cuando por primera vez tuviste que gritar así” (112). La lengua es memoria, “una inversión del tiempo” (91), pero también el acceso a una zona oscura, prohibida, de horror: “habrán hecho algo terrible, algo prohibido [...] han trastocado los tiempos, le han abierto un campo prohibido *a lo que ya vivieron antes*” (66). Fuentes parece postular para el individuo y para la cultura un momento o varios momentos arquetípicos de carencia, exilio, transgresión que serían inherentes al lenguaje o por lo menos al lenguaje artístico.

Este momento sería el del anhelo y la nostalgia fáusticos. En la obra de Berlioz es el imposible deseo que “Mefistófeles y Fausto le ofrecen a la mujer como los frutos intocables de Tántalo” (80). Gabriel inflige la misma herida a Inez al hablarle del joven rubio en la foto, el hermano y el opuesto de Gabriel: “Le guardaba rencor. Atlan Ferrara había sembrado en ella la imagen de lo inalcanzable. Un hombre que ella, desde ahora, desearía y que nunca podría conocer. [...] Una tierra perdida. Una tierra prohibida” (56).³

La estructura simétrica y limpiamente desdoblada de *Instinto de Inez* sirve de trampolín y trampantojo para una complejidad y una perplejidad que acaso la redimen. Tiene nueve capítulos, cinco de los cuales aluden a cuatro interpretaciones de la obra de Berlioz. El uno y el ocho transcurren en 1999 en Salzburgo; en la primera versión el

³ Es el mismo rencor que siente Harriet Winslow hacia Tomás Arroyo: “Me estás ofreciendo lo que yo nunca puedo ser” (Fuentes 1985: 187). El mefistofélico Herr Urs en *Cambio de piel*, avatar del diablo de Thomas Mann, y el diabólico “Heredia” de *Una familia lejana* también proponen visiones de una unidad absoluta que carcomen e infectan la vida de los personajes.

concierto es un homenaje al director de orquesta nonagenario, mientras que en la segunda es el mismo Atlan-Ferrara quien dirige la obra. El dos, el cuatro y el seis narran sus interpretaciones de *La Damnation de Faust* con Inez Prada, así que tenemos la secuencia especular: Salzburgo, Londres, México, Londres, Salzburgo. A la vez esta secuencia se refleja en los capítulos impares, 3, 5, 7, y 9, que cuentan la historia de una pareja de trogloditas, a-nel y ne-el. Las numerosas correspondencias entre los dos hilos narrativos y sus personajes van intrigando al lector hasta que la imbricación parece ser total y el círculo se cierra cuando en 1967 ne-el aparece desnudo en el escenario de Covent Garden y se lleva para siempre a a-nel / Margarita / Inez.

Obras como *Aura* ya habían explorado el esquema en el que los personajes de una época reencarnan en otra: el general Llorente y Consuelo, Felipe Montero y Aura, con el intertexto histórico del emperador Maximiliano y Carlota de trasfondo. Ahora, esta nueva estructura especular, tan formalmente elaborada, recuerda más bien cuentos como “El Sur” de Borges, o la técnica de Julio Cortázar en “Anillo de Moebius” o “La noche boca arriba” donde un indígena mexicano en la “guerra florida” es también un motorista en París, una estructura retomada en 1994 por Ignacio Solares en *Nen, la inútil*.

Los amores de ne-el y a-nel abarcan varios siglos (la madre de ella es una mona o una matriarca), presencian el principio y el final del período glacial, el paso del matriarcado al patriarcado. A-nel conoce al rubio ne-el, de “color de arena” como el “hermano” de Gabriel, en una playa desde donde divisan una isla (¿Jersey?), que puede ser la misma vista por Inez desde la costa de Dorset. Con la adquisición de la lengua, que ya desde el principio tiene elementos del francés (“edé, emé”, *aider, aimer*), adquieren la memoria y el concepto del tiempo. Al llegar una glaciación a-nel y ne-el tienen que abandonar su cueva y refugiarse con su hija, con su sello de cristal, regalo del padre, al cuello, en otra comunidad en una zona templada al sur. Recobran una memoria imperfectamente compartida, y oscuramente traumática, que les revela que ya habían estado allí, que su llegada es de alguna manera un retorno. Un joven príncipe cruel, que comparte el pelo negro y los labios largos con Gabriel, mata a su hermano mayor y luego a su padre, declarando el final del matriarcado, del dominio del padre primigenio, y la expulsión de las mujeres para evitar la culpa del incesto. Ya rey, el joven moreno, su hermano, recuerda a ne-el y a a-nel que compartieron un mismo

padre, y decreta el castigo del fruto del incesto: “La descendencia del hermano y la hermana culpables no tendrá alegría carnal. Esta es la ley. La descendencia pagará la culpa de los padres” (113). Sus hombres apresan a la hija de a-nel y con una navaja de piedra le arrancan el clítoris, arrojándoselo a la cara a a-nel, quien huye o es expulsada. Si los amantes ya habían estado allí, la expulsión, la condena y la fuga pueden ser recurrentes, su memoria no tolera el horror de recordarlo todo. Inez y a-nel comparten el amor por el joven rubio, ne-el y el joven de la foto, uno inaccesible por incestuoso, el otro por ausente. Gabriel de alguna manera intuye la razón que impide su unión con Inez: “Sólo sé que algo en mí me prohibió que fueras mi mujer para siempre” (125). Al final de la obra, el odio de Ulrike, el ama de llaves del moreno y cruel Gabriel Atlan Ferrara, se explica cuando su “doloroso andar de piernas separadas” (138) la identifica con la hija de a-nel y ne-el, mutilada por el rey moreno.

La simetría de este diálogo entre las dos narrativas, extensa aunque no fácilmente perceptible en su totalidad en una primera lectura, es vuelta a descentrar por otro modelo intertextual, superpuesto al del *Fausto* de Berlioz. Cuando Inez y Gabriel se escapan de Londres hacia el mar en el MG amarillo de él, pasan cerca de un improbable circo romano, el coliseo de Casterbridge. Estamos de pronto en la geografía novelesca de Thomas Hardy, y en el mundo de su obra *The Mayor of Casterbridge* (Hardy 1997: 68-70). El personaje faustiano de Hardy, el fuerte y moreno Henchard, desesperado por su pobreza, vende no exactamente su alma sino a su mujer y a su hija por cinco guineas. Las vicisitudes de la trama de Hardy se reflejan en *Instinto de Inez*, en los cambios sufridos, estilo *Back to the Future*, por la foto de Gabriel en la que primero figura Gabriel con el “hermano” rubio, luego Gabriel solo, y finalmente el rubio con Inez vestida de Margarita.

Henchard, dieciocho años después de la venta, convertido en un próspero comerciante en trigo, emplea como capataz a un joven escocés rubio y menudo, al que quiere de una manera inexplicable. Se le ve siempre con el brazo en el hombro del otro, exactamente como en la foto. El joven escocés medra demasiado en el negocio y se pelean. Finalmente el ex-socio se hace dueño de la casa y del negocio de Henchard y se casa primero con la prometida del inglés (de la isla de Jersey) luego con su presunta hija. Esta presunta hija cuida a Henchard en sus últimos días como Ulrike a Gabriel.

Dirigida repetidamente por Gabriel Atlán, *La condenación de Fausto* “siempre era representada por primera vez”, “o acaso”, se sugiere sibilínicamente, “habría un pasado inédito en cada ocasión”. No otra cosa sucede con *Instinto de Inez*, que es a la vez palimpsesto y original, reescritura de viejos temas y clara novedad. El deseo fáustico siempre es derrotado, pero al final de la novela a-nel y ne-el vuelven a unirse por primera vez en la playa. “Ahora hay la plenitud del amor en el instante” (145), escribe Fuentes, permitiéndose el lujo de un final sentimentaloides y melodramático digno del autor del *Mayor of Casterbridge*: “Ahora cuanto pueda suceder en el porvenir deberá esperar, paciente y respetuoso, la siguiente hora de los amantes reunidos.”

BIBLIOGRAFÍA

- FUENTES, CARLOS. *Terra nostra*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
— . *Aura*. México: Era, 1976.
— . *Gringo viejo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
— . *Instinto de Inez*. México: Alfaguara, 2000.
HARDY, THOMAS, *The Mayor of Casterbridge*. Harmondsworth: Penguin, 1997.