

Margarita Mateo Palmer*
(Instituto Superior de Arte de Cuba)

De las pequeñas cosas en *La caja está cerrada* de Antón Arrufat

Primera versión recibida: julio 11 de 2006;
versión final aceptada: septiembre 6 de 2006

Resumen

En este trabajo se estudia *La caja está cerrada* (1984), la primera novela del escritor cubano Antón Arrufat, a partir de la significación simbólica de algunos objetos que adquieren particular relieve en el texto. Las claves semánticas ofrecidas por éstos permiten el análisis de aspectos fundamentales de la obra como el peculiar proceso de aprendizaje por el que atraviesa el protagonista.

Palabras clave: narrativa cubana, Antón Arrufat, objetos simbólicos, novela de aprendizaje

Abstract

Of the small objects in La caja está cerrada by Antón Arrufat

*Profesora Titular del Instituto Superior de Arte de Cuba. Doctora en Ciencias Literarias (1992). Miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua y correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua. Este trabajo forma parte de un libro en proceso de redacción sobre la obra del escritor cubano Antón Arrufat. El libro, a su vez, es resultado de una investigación sobre la obra de este autor que incluye el análisis de sus cuentos, novelas y ensayos. E-mail: amateo@cubarte.cult.cu

dos en la novela son los retratos del abuelo, el viejo Ibarra, quien logró la fortuna y prosperidad de los suyos. Figura patriarcal, representa en el texto el mundo de los antepasados del adolescente, el tiempo de los orígenes, la etapa fundacional de la historia familiar. Estas fotos marcan la relación de Gregorio con sus ancestros, con la figura mítica de un ayer, que aunque ya no exista, permanece a través de su influencia sobre el presente. La calvicie -uno de los rasgos hereditarios del abuelo presente en sus hijos Francisco, Rogelio y Felipe- es camuflada por el viejo Ibarra con su sombrero cada que vez que se va a retratar. La distancia entre la imagen representada en la foto y la real es revelada a Gregorio por su tío Rogelio al descubrir el secreto que el abuelo quiso ocultar a la posteridad.

Los retratos, por otra parte, remiten a un motivo ya señalado por otros críticos:

Pero los objetos no sólo determinan el destino de los personajes, también los sobreviven. El lugar donde la madre de Gregorio tuvo una cita con el hombre que será su marido, sigue allí, sin embargo, el amor que los impulsó a ir a aquel lugar, ya está desbaratado. El abuelo de Gregorio era calvo por eso sólo dejó fotografiarse con sombrero. Sabía que por fin vence el objeto, la fotografía... (Mihály Dés).

El segundo objeto es la reproducción, recortada en papel, de la majestuosa entrada al gran recinto donde el viejo Ibarra reinó y “en el que su familia ya no representaba nada” (55): la gran puerta del Club San Carlos, “tachonada en clavos de bronce”, que “parecía marcar mentalmente el edificio, hacerle al lugar una cruz, reconocerlo y aislarlo del resto de las construcciones del pueblo”. La puerta del San Carlos tiene una significación muy precisa que remite a la decadencia económica de una familia venida a menos, pero también, al momento en que la imagen paterna se debilita ante el hijo. Gregorio, que observa el comportamiento de su padre en el Club escondido tras unos ventanales, descubre en él una identidad oculta, en una metamorfosis que lo empequeñece: “Parecía tener miedo de cuanto lo rodeaba, muebles y seres humanos. De posársele una mosca en su guayabera reluciente se habría derrumbado como una torre demolida por un cañonazo”.

Identificada con la decepción del hijo ante la debilidad del padre, la puerta de papel representa un peldaño más en el aprendizaje del niño, que conlleva el desvanecimiento de algunos mitos de su infancia. A la vez, el objeto recortado alcanza una significación más amplia. Umbral del tránsito hacia un mundo desconocido, celador de la frontera que gobierna el límite entre dos espacios diferentes, la puerta, como símbolo de iniciación, tiene una poderosa influencia sobre Gregorio como posibilidad de tránsito hacia lo nuevo.

La enorme puerta de maderas barnizadas del colegio Dolores marca otro rito de pasaje: a partir de ahora el niño comenzará a moverse en un espacio exterior, fuera del ámbito doméstico y familiar, donde lo acecharán diferentes peligros y nuevos retos. La puerta, que tanta importancia tiene en la cultura popular de la isla por ser el sitio protegido por Elegguá, el dios del destino, ha sido privilegiada en otras novelas cubanas como *Oppiano Licario*:

This article studies *La caja está cerrada* (1984), the first novel published by the Cuban writer Antón Arrufat, based upon the symbolic meaning of some outstanding objects described in the text. The semantic keys offered by them allow the analysis of some of the fundamental aspects of this book such as the peculiar learning process of the main character.

Key Words: Cuban narrative, Antón Arrufat, symbolic objects, novel of formation

Uno

Debería llegar el momento [...] en que entendiéramos una obra, drama o novela, no solamente como un conjunto de personajes, estructura de temas disímiles conjugados y que dialogan entre ellos, sino como un conjunto también de objetos, a veces muy pequeños y al parecer sin importancia, pero que emiten un significado, lanzan chispas de sentido cuando rodean a los personajes o estos los tienen en sus manos.

Antón Arrufat: *La noche del Aguafiestas*

Guardar un objeto en una caja significa la realización -consciente o no- de un breve ritual que invoca un afán de trascendencia. Lo guardado se inmoviliza, es sustraído del flujo de lo contingente para permanecer protegido y oculto de la mirada de otros. Vedado el contacto con el mundo exterior, alcanza el objeto una dimensión diferente. Ya no está instalado en la dinámica de la vida con sus inesperados flujos y reflujos, ya no forma parte de la urdimbre de relaciones que van marcando el ritmo de la existencia, sino está suspendido en un suave retiro que lo aleja de las coordenadas espaciales comunes. Aislado, protegido, separado del trasiego cotidiano, permanece el objeto desvinculado de los contactos que le dieron sentido a su existir para hallar, en el espacio íntimo y secreto a que ha sido confinado, su propia esencia en diálogo reiterado consigo mismo.

En las páginas finales de *La caja está cerrada*, Gregorio, el protagonista, aparece realizando un extraño ritual que sobrecoge a la madre, que lo observa escondida detrás de una cortina:

Completamente desnudo y despierto, su hijo se hallaba de rodillas en la cama, rodeado por una multitud de objetos regados en las sábanas, y los contemplaba silencioso. Alzaba uno hasta sus ojos, lo observaba por un instante y volvía a colocarlo en la cama. Sentándose sobre los talones cogió otro objeto -a Regina le pareció una cinta- y se lo pasó por su sexo varias veces (2002a, 601-602).

Estos objetos, cuidadosamente seleccionados y colocados en una caja de vidrio, poseen una historia propia, vinculada al proceso de aprendizaje y transformaciones que sufre el protagonista. Símbolos de su tránsito hacia una madurez y un conocimiento superiores, podrían hablar por sí mismos, emitiendo significados, lanzando "chispas de sentido" (2002b,54). Los primeros objetos de la caja de vidrio menciona-

Bisagra entre el espacio abierto y el cerrado, la puerta cobra un fácil animismo, organiza su lenguaje durante el día o la noche y hace que los espectadores o visitantes acaten sus designios, interpretando en forma correcta sus señales, o declarándose en rebeldía con un toque insensato... (Lima, Lezama, 17).

Las puertas hablan a Gregorio en un lenguaje oculto que él sabe descifrar. Escondese detrás de una puerta cerrada puede ser “la oportunidad de descubrir (...) cosas ocultas a los ojos ajenos” (79). Dos puertas dominan la infancia de Gregorio: la de la fiambreira y la del cuarto de desahogo, donde se añeja el pru. Abrirlas significa transgredir las prohibiciones maternas y arriesgarse en una aventura de desacato del orden establecido. Mas lo que se halla detrás de esas puertas incentivan el deseo infantil y lo llaman con una fuerza superior al afán de obediencia. El encanto de lo prohibido, la aventura de penetrar un espacio que le ha sido vedado, la seducción del llamado de lo desconocido pueden ser también asociadas con la figura de la puerta oculta en la caja.

Trofeo de una victoria que parecería no serlo, la bibijagua muerta -el tercer objeto- es recogida del patio de doña Carmela en circunstancias adversas para el protagonista. La hija de la vecina, ya mujer, ha ido descalificando a Gregorio a través de un breve diálogo en el que establece claramente su superioridad. Zaida libra una sutil batalla en el plano del saber para disminuir al muchacho poniendo en evidencia sus limitaciones y la diferencia de edad. Un sentido de superioridad que no está relacionado con la bonanza económica de su familia -aunque este elemento sí pesa duramente en el ánimo de Gregorio- la impele a burlarse de su ingenuidad -incapaz de percatarse de un chiste de su madre- y de su ignorancia. Con una sonrisa irónica, en tono provocador, “ácido y agresivo”, va estableciendo su ventaja sobre Gregorio para, finalmente, consumir su desprecio con un gesto:

Ella no volvió a mirarlo. Aplastó minuciosamente una bibijagua con la punta de su zapatilla y dijo mientras se encaminaba al baño rascándose la oreja:

—Y no sabía el nombre de esos bichos.

La puerta del baño se cerró tras ella (104).

Nuevamente una puerta cerrada se presenta como un reto, como “la promesa de algo ignorado, el deseo de franquearla, cierto temor de hacerlo” (106) y de nuevo triunfa el afán de explorar lo desconocido y dar paso a la aventura. La rama seca recogida en la tierra y en la que se había apoyado para realizar una serie de pequeñas acciones que le devolvieron la confianza en sí mismo¹, se yergue como un símbolo de victoria cuando Zaida, inesperadamente, le muestra su desnudez:

¹ Gregorio, luego de “emperrarse”, comienza a golpear el bajante de la casa con la rama seca, se burla de la criada que lleva la jofaina con una jarra al baño, golpea las columnas y los barrotes de una ventana de la casa, y de un salto alcanza los tientos colgados de las vigas por alambres. Según el narrador: “Aquel pequeño triunfo, después de su desconcierto ante la conducta de Zaida, le dio cierta satisfacción” (106).

Gregorio no apartaba los ojos, la rama en la mano. Era la primera mujer que veía bañarse, y esa mujer era Zaida, la de la piel de cobre, invitación al tacto. // De súbito ella se incorporó con lentitud premeditada: sus pechos aparecieron fuera del agua, untados de espuma. Encarnados, radiantes se destacaron los pezones. Gregorio retrocedió un paso y apretó la rama, alzándola como un cirio (107).

La escena culminará cuando la muchacha, súbitamente, le ordene que se vaya: “Como en el patio, se había vuelto autoritaria y equívoca” (107), pero ya habrá establecido con su gesto seductor una relación hacia Gregorio muy diferente de su rechazo anterior. Gregorio, sin embargo, no se lleva consigo al marcharse un pedazo de la rama que sería símbolo de su victoria, pequeño trofeo de la sutil batalla que se ha librado, sino que recoge el insecto aplastado, signo del momento en que parecía irreversible su fracaso en el lance con una mujer.

No obstante, hacia el final de la novela vuelve a producirse un encuentro entre los dos personajes. Las circunstancias han cambiado. Ahora Gregorio, que ha crecido -incluso es confundido por las criadas con Samito- puede responder de otro modo al juego erótico que vuelve a provocar la muchacha. Por otra parte, en una dimensión que remite directamente al plano del saber, Gregorio, que ha tenido la oportunidad de compartir con Lucio su destrucción de los bibijagueros, puede expresar, irónicamente: “Tengo que decirle que ya sé muchas cosas acerca de las bibijaguas” (590). No es causal que después de este encuentro en el que -ahora sí- Gregorio ha triunfado, una de las criadas afirme, mientras le ofrece su primera taza de café: “Antes te llevé dulces, un refresco. Boberías de señoritas. Ya tú eres un hombre. Tómate un café espeso y fuerte” (597). Es con esta escena que la dimensión simbólica de la bibijagua alcanza un significado cabal, cerrando un ciclo que había permanecido inconcluso cuando el objeto -recuerdo de una derrota- fue guardado en la caja.

Los próximos objetos que se incorporan a la caja de vidrio representan tres acercamientos diferentes a una experiencia fundamental en el crecimiento espiritual del niño: el conocimiento de la muerte. Ya Verity Smith ha señalado cómo el tropo de la muerte es básico en la novela y “se extiende a la visión del momento de la historia cubana sobre la que reflexiona Antón Arrufat” (1990, 1095). Llama la atención, sin embargo, que en su análisis no mencione estas tres experiencias que tan profundas resonancias tienen en el protagonista.

El primer objeto que irradia sentido es la flor entregada a Gregorio por una extraña señora que lo confunde con su hijo muerto. La mujer se presenta súbitamente, con sus manos de uñas fatídicas, como una aparición. Es este uno de los pasajes más inquietantes de la novela y funciona, desde el punto de vista de la diégesis, como una anticipación del conocimiento directo de la muerte que tendrá Gregorio poco después. En efecto, la conducta equívoca de este personaje, su familiaridad con el mundo de ultratumba, el diálogo morboso que sostiene, crean un ambiente enrarecido que es roto por el tío cuando se baja del tranvía antes de llegar a su parada. Debe advertirse

que la flor que la señora deposita en el bolsillo de la camisa del niño ha estado previamente colocada sobre la tumba de su hijo difunto, lo cual acentúa la idea del contacto con la muerte y el afán inconsciente de la madre por igualar al vivo con el muerto en una retorcida asociación que hace exclamar al tío, con una entonación desconocida: “Tú no morirás, Gregorio” (158). El sobrino, sin embargo, insiste en conservar la flor -con olor a muerto, según el tío- que guardará la memoria de esta extraña experiencia relacionada con el culto a la muerte que estará anticipando otro conocimiento posterior.

Poco después llegará éste a través de la vivencia real de la muerte cuando fallece Clodomira, la esposa de don Lucio. La muerte en este momento será asociada con la imagen contemplada por Gregorio en un libro de la escuela donde ésta aparece “a caballo, con una guadaña y una ave entre los huesos de la mano” (92):

El caballo de la muerte surgió en el río. Se detuvo en la orilla olfateando, un espumajo en la boca. La muerte tenía el ave negra en el índice, en el cuello la cinta morada. // Las cintas y las crines flotaban.// El caballo de la muerte galopaba en busca de Clodomira. Sus cascos resonaron en el pavimento de la calle. Don Lucio, dejando de mecerse, escrutó en el aire. Parecía haber oído los cascos del caballo. // Soltó el ave la muerte: entró en un aleteo por la puerta de don Lucio (192).

La escena que se desarrolla a partir de entonces tiene una intensidad dramática notable. Son evidentes en este fragmento las habilidades teatrales de Antón Arrufat. La personificación de la muerte, el apego desesperado de Clodomira a la vida, la dimensión de ceremonia ritual que adquiere el pasaje a partir de los actos de los personajes y la ampulosidad de los diálogos son algunos de los elementos que le confieren un valor relacionado con el espectáculo. Gregorio, estremecido por la escena que acaba de observar, sabe que ha sido testigo de una experiencia que dejará profundas huellas en él: “Por primera vez había visto morir. Junto a la hoja del libro llevaba una flor marchita de la tiara de Clodomira. Guardaría ambas reliquias en su caja de vidrio” (199).

La tercera experiencia relacionada con la muerte tiene lugar poco después cuando Gregorio, subido a un ventanal, atisba la conducta delirante del viudo, sus muestras de dolor, su vana lucha por vencer lo inexorable, su afán por recibir alguna señal desde el mundo de lo invisible cuando invoca a su esposa a través del contacto con sus pertenencias. La gravedad de la escena, que también adquiere visos teatrales -la voz de don Lucio resuena como si se “prolongara en la sala de un teatro” (366)- es asumida por Gregorio como una prueba por la que debe atravesar: “La muerte no era asunto de niños. Por eso también se quedaba subido en el ventanal: para ser un hombre y mezclarse en asuntos de mayores. Al asistir como testigo a una de las consecuencias de la muerte, crecía, se hacía hombre” (372). El pedazo de hilo recogido por Gregorio rememora esta experiencia, pero, sobre todo, el momento en que él y Samito, como un exorcismo, afirman la vitalidad de la juventud y su apego por la vida al burlarse de don Lucio y de su regodeo en torno a la muerte.

La tríada de objetos conservados (anticipación, conocimiento y burla de la muerte) representan el tránsito hacia una etapa de mayor madurez en la vida del protagonista, parte indispensable de su crecimiento como ser humano. Es posible advertir, en la elaboración formal de estos tres episodios que, aunque separados, ellos guardan una estrecha unidad, no solamente por la impronta teatral que los caracteriza, sino por el apego paródico a motivos de la literatura romántica decimonónica y de su peculiar tratamiento del tema de la muerte.

La cinta azul que envuelve los pasquines de Tato Albuerne llevados por Rogelio a casa de Gregorio es un objeto de difícil interpretación. Por una parte, remite a la campaña electoral en la cual participa el tío y, vinculada a ésta, a una ceremonia muy peculiar en la que participa también su sobrino. Para analizar el sentido de este objeto debe tenerse en cuenta que la figura de Rogelio llena, sin dudas, un vacío que el padre, ausente y retraído, deja en la formación de su hijo. La caracterización de este personaje es una de las de mayor relieve en *La caja está cerrada* y cumple, desde el punto de vista de la trayectoria espiritual del protagonista, la función de guía o maestro, que conducirá por momentos a éste a través del laberinto de sus experiencias. La intensa relación que se establece entre ellos a partir del afecto, de la singular simpatía del tío, de su ingeniosidad, de las complicidades y juegos que crea con el sobrino, le otorgan un papel destacado en el proceso de maduración del mismo. Recuérdese, por ejemplo, la escena del juego al tejo cuando el tío es capaz de adivinar las inquietudes de Gregorio y de ofrecerle, inesperadamente, sus consejos. Otras facetas de la vida del personaje, ya estudiadas por otros críticos, serán captadas por el lector, pero no por la mirada del adolescente que se acerca a esta figura masculina con profunda admiración.

El breve ritual que realiza el tío al poner al niño de rodillas y consagrarlo como caballero de la orden tatista blandiendo como espada el rollo con los pasquines de Tato Albuerne, más que vincular al niño con la campaña política del alcalde, es una expresión del tipo de relación lúdica que existe entre ellos. Josefa Hernández Azaret ha advertido en esta escena una profunda ironía: “Si pensamos en el carácter solemne de esta ceremonia (...) y la relacionamos con la naturaleza del politiquero, veremos cuánto de irónico y hasta de bufonesco tiene el personaje en la situación que deviene burla hacia la política” (26). Desde la perspectiva del niño, sin embargo, y no desde la del lector que conoce otras facetas de las angustias y frustraciones del tío, la ceremonia trasciende como muestra de la relación lúdica y enriquecedora entre ambos.

Recuérdese cómo, entre las enseñanzas que ha asimilado Gregorio de esa figura de resonancias míticas en que se ha convertido el abuelo, está el rechazo a la política de la época:

Vaya, abuelo, usted debió esperar a que su nieto naciera. Usted me llevaría en su coche de caballos al teatro para ver a Esperanza Iris, usted, con su bastón de manatí y la leontina. Llevaríamos la flauta. Tocaría el rondó para que la mexicana

bailara. En su dedo meñique, abuelo, el sortijón de diamante. Cuidado, se acerca un político. Sin pena, abuelo: tírese un peo (68).

La cinta, entonces, como objeto significativo, parece estar asociada con la figura del tío, con su vitalidad y sentido del humor, con las enseñanzas que va transmitiendo cotidianamente a su sobrino en una relación de maestro a discípulo, y no con la figura del concejal.

Centro de una disputa familiar que tendrá hondas repercusiones, el radio es uno de los objetos cuya presencia se hace sentir con mayor fuerza desde los inicios de *La caja está cerrada*, cuando el niño escucha en la voz de un narrador las aventuras de “Alí Babá y los cuarenta ladrones”. Este aparato, aún novedoso para la época, lo pone en contacto con el mundo extraordinario de la ficción. Su presencia en el hogar marca un momento de iniciación en la dimensión mágica del arte de la palabra, en el que madre e hijo, en perfecta complicidad y comunión espiritual, experimentan un súbito cambio que los transporta a otros espacios:

Pronto se quedaron los dos muy atentos: el locutor describía el lugar y la figura de los tipos de la novela, y hasta mencionó el color de los ojos. El locutor lo conocía todo. Si eran buenos o malos. Oyeron crujir unos zapatos y rallar un fósforo. Los personajes estaban tan cerca que les pareció que podían tomar parte en su conversación, y sus mentes completaban lo que le faltaba decir al locutor. En ellas se formaba la habitación o el paisaje (511).

Al igual que Julio Cortázar cuando consideró el nacimiento del radio como uno de los grandes momentos del siglo XX que le había tocado vivir y narró esa experiencia imborrable de su infancia en Banfield, Gregorio queda maravillado ante un objeto que lo traslada a una dimensión desconocida hasta ahora por él.

El muchacho guarda en su caja un pedazo de papel y otro de la soga en que venía envuelto el radio -comprado por Regina sin consultar a su esposo-, como restos de la batalla que el padre desarrolló esa noche en torno a este aparato para afirmar su hegemonía familiar. Nuevamente los objetos desempeñan un papel protagónico en la escena que tiene lugar. Si antes se había descrito prolijamente el almuerzo dominical, ahora, ese mismo espacio en el que se desarrolló el rito familiar, se convierte en un campo de batalla donde el padre altera el signo de los objetos que ofician en ese momento de comunión de la vida doméstica:

Debajo de los ojos el mantel blanquito (...) con algunos parches disseminados por su territorio. Debajo de los ojos una explanada, el claro de un bosque. En él iba a darse la batalla. Fuentes, platos, cubiertos, servilletas dobladas formaban la artillería. (...) // En el momento escogido, repentino para ellos aunque lo esperaban, tronó agitando el tenedor en sus manos engarrotadas, el tenedor como el cetro de un rey, símbolo del poder que desobedecieron. Empezó el

cañoneo, fuego graneado. Saltaban platos en pedazos, vasos rotos, y las servilletas brincaban. Relampagueante quedó el tenedor como un sable clavado en tierra (512-513).

El poder patriarcal, amenazado, se expresa a través de una violencia que enarbola como estandarte los objetos de la armonía familiar, transformándolos en símbolos de represión. Igualmente el radio adquiere una dimensión ambigua: será un objeto invisible a los ojos del padre, tercamente ignorado por él.

Otro de los objetos está directamente relacionado con el aprendizaje sexual del adolescente, a partir de sus juegos con Lucinda, la jovencita negra recogida por sus padres. Durante varios pasajes de la novela se narra la proximidad y atracción que poco a poco va surgiendo entre los dos muchachos a través de juegos eróticos cada vez más audaces, como el de los peces: “bajo las sábanas se quitaron el resto de las ropas. Se rozaron, se hicieron caricias tímidas, incompletas, mientras nadaban. Un roce rápido, inexperto, pero que los hacía sentirse vivos, gozosos, en un ardiente júbilo encantado” (577). Ya algunos críticos han señalado cómo este juego es rememorado en el poema de Arrufat “La cama de los niños”:

Mi prima de Alto Songo
venía de vacaciones a mi casa.
Se metía en mi cama:
“Juguemos a los pececitos.”
La sábana era el mar,
rodando en nuestros cuerpos
con breves crujidos,
y silenciosa de pronto
como la niebla.
“los peces nadan desnudos,”
Me quitaba el trajecito,
y nadábamos juntos,
bajo el mar (2001, 340).

Lucinda, sin embargo, aparece descalificada en varios momentos de la novela por motivos raciales y por su condición de recogida, lo cual es una muestra de los prejuicios vigentes en una época en que aún era cercana la experiencia histórica de la esclavitud. De hecho, la relación que intenta establecer Gregorio con ella está marcada por un afán de superioridad y hegemonía. No obstante, existen para Gregorio otras connotaciones vinculadas con la historia del personaje:

— ¿Tus padres eran esclavos? —preguntó Gregorio. —Mis abuelos —ella respondió, y él miró aquella piel oscura, de ébano brillante, los pómulos marcados y se representó mentalmente a los abuelos esclavos, el barracón, el cepo, la sal y el vinagre en las heridas. El cuerpo de Lucinda adquirió para él un extraño

atractivo, casi una sugestión. Parecía ver, a través de su cuerpo, la alusión a un pasado de esclavitud, de dolores físicos y morales. No sólo era su cuerpo, el encanto de su piel, sino el recuerdo visible, palpable, del dolor de su raza. Esta doble visión que Gregorio experimentaba revestía a Lucinda de un distinto y mayor valor. No sólo descubría el cuerpo de una muchacha por primera vez, sino que esta muchacha era descendiente de esclavos. Tenía sobre ella una pátina especial, una aureola misteriosa (577).

Esta doble visión de Gregorio cuando el pasado se superpone al cuerpo real que desea en el presente, responde a un tipo de relación que es característica en la obra de Antón Arrufat. El peso inexorable de la tradición también es advertido por Rogelio cuando comenta, en un diálogo ya citado por otros críticos: “Vivimos sobre ciudades desaparecidas, sobre cráneos y medallas. Encima de los muertos, y hacemos lo que hacían los muertos” (19).

Lucinda, entonces, aunque descalificada por el entorno social en que se desenvuelve el protagonista, alcanza en la intimidad una “pátina especial, una aureola misteriosa” que acrecienta la atracción que siente por ella. De estos encuentros y desencuentros guardará testimonio el objeto: “Como recuerdo de la primera visita de Lucinda a su habitación y el inicio del juego de los pececitos, Gregorio guardó la cinta con que ella se apretaba el seno en su caja de vidrio” (577).

Por último, Gregorio guarda nuevamente en su caja, la noche final de la novela, cuando ha colocado todos sus objetos sobre la cama, la figura recortada del grillo aplastado por su padre. El objeto remite a un pasaje de los primeros capítulos cuando tiene lugar la acción de Francisco. En esa ocasión el miembro viril de Gregorio acaba de ser mostrado por su madre a los familiares que han venido de visita, en un gesto repetido varias veces en la obra. Esta ceremonia de bajarse los pantalones, según expresa Mihály Dés, revela “una de las leyes más secretas de una sociedad falócrata”. En efecto, la exagerada preocupación y orgullo por el crecimiento fálico del muchacho responde a una de las obsesiones de la cultura insular. En este miembro se simbolizan no sólo el poder generativo, la energía vital y el valor, sino atributos clave relacionados con la hombría y su culto, propios de una sociedad patriarcal. Esa misma noche el padre, con todo su poder y autoridad, aplasta a un pequeño grillo, cuyo canto le molestaba. La escena, cargada de violencia, es desaprobada por el hijo, y el rechazo tomará la forma del objeto que conserva. Es significativo que este último objeto mencionado en el texto esté asociado con normas de conducta relacionadas con lo viril, una condición recién alcanzada por Gregorio.

En efecto, paralelamente al crecimiento espiritual del niño, y determinándolo, la naturaleza ha venido realizando misteriosamente su obra secreta. Physis y gnosis, en relación indisoluble, han realizado el milagro. A estas alturas de la novela ya Gregorio ha alcanzado su virilidad, “orina dulce” (es capaz de eyacular) y su reciente descubrimiento lo ha llenado de felicidad y sano orgullo.

Llama la atención que de ese momento no guarde el adolescente ningún objeto rememorador. Por el contrario, Gregorio se afana en borrar la mancha que ha quedado en la sábana como huella de su hombría para que no la descubra su madre. La nueva experiencia aparece asociada principalmente, y a pesar de su interés por mantenerla en secreto, con la claridad, lo expansivo, el espacio abierto. El muchacho deja al aire entrar por la ventana para que seque la sábana “Vamos, viento, sopla. No decaigas” (500), se contempla desnudo en el espejo mientras el sol lo ilumina con sus rayos, y más tarde, cuando regresa de la escuela, jugará al tejo, dando rienda suelta a su alegría en el barrio.

En medio de la felicidad que lo embarga Gregorio realiza un ritual muy similar al de la caja: “Con los dedos, en la tierra de una maceta abre un agujero, y en él, como en el hueco de una oreja, pronuncia: “Soy un hombre”. Acerca la cara a la tierra: un vaho tibio sube hasta él. Tapa el agujero y echa a correr” (529). Pero ya no se trata de su caja de vidrio: la ceremonia se desarrolla al aire libre, en contacto directo con la naturaleza, lo cual establece un marcado contraste con su costumbre anterior. El sentido de cierre, de clausura de una etapa ya vencida para entrar en otra cualitativamente distinta es sugerido, entonces, no sólo por la diferencia de entornos y actitudes -la contraposición abierto/cerrado-, sino por la ausencia del objeto rememorador, como si a partir de ahora, cuando se ha alcanzado la meta anhelada, la caja estuviera cerrada para nuevos objetos y fuese otra la forma de fijación del recuerdo.

Dos

Me figuro que la historia de ciertos objetos podría servir para conocer la de un pueblo entero, la de una civilización. Quizás cuando podamos redactar la historia de un encaje o la de una comida (...) estaremos adiestrados para contar la vida de la humanidad. Cualquier cosa, mínima o pobre en apariencia, habitual o frívola, nos llevará paso a paso a los grandes asuntos.

Antón Arrufat: *De las pequeñas cosas*

Dos objetos que no están directamente relacionados con la evolución del protagonista tienen una poderosa presencia en *La caja está cerrada*: el muñeco de la mujer que ha perdido a su hijo en la guerra y el piano comprado a ella por Idelina con el afán de que su hija se convierta en una concertista famosa. Ambos están muy ligados con el destino de cada familia, y participan activamente en el nivel narrativo asumiendo importantes funciones.

Desde que Idelina llega a la casa enlutada donde está el piano comienza a establecer una relación muy estrecha con los muebles y adornos de la sala, donde ha permanecido sola:

Nada en aquel vasto salón se halla completo: figuras sin cabeza o con un brazo partido, tallos tiesos que en otro tiempo fueron ramos de rosas. Rajaduras

recorren platos, búcaros. Los muebles, faltos de alguna pieza se inclinan como navegantes. // (...) ella vigila, observa atenta. Le parece, después de un rato, que las cosas también la vigilan. De mirarlas se siente observada. Las cosas van devolviéndole los ojos puestos en cada una de ella. Si son testigos mudos, parece que romperán a hablar en cualquier instante (345).

Los objetos no sólo hablan sobre el estado de abandono, pesar y deterioro en el que están sumidas las dos hermanas, sino que introducen una nota inquietante cuando el personaje se siente observada por ellos. Al estudiar algunos cuentos de Felisberto Hernández, un narrador que otorga a los objetos una dimensión sobresaliente vinculada con los códigos de lo fantástico, afirma Rosario Ferré:

En cada uno de estos relatos el narrador se enfrenta a un objeto (...) en el cual se encuentra cifrado el “misterio”: no se sabe si el objeto tiene vida propia o si su animación responde a un “instante de locura”, que sólo ha tomado lugar en la mente del narrador. Este “instante de locura” responde, en cada uno de estos relatos, al cuestionamiento de los límites entre la materia y el espíritu (33).

En el caso del personaje de Arrufat, más que de “un instante de locura” puede hablarse de una especial capacidad de percepción que le permite descifrar las señales contenidas en las cosas, adivinar las huellas que ha dejado su contacto con los seres humanos, reconstruir su historia, leer en las piezas inanimadas los destellos de significación que semantizan el entorno. Esta relación llega a su punto culminante cuando Idelina se siente atraída por un paño negro, que confunde con la tapadera del piano, y no puede contener el impulso de averiguar qué está ocultando: “Apenas toca el paño negro, se escurre y cae al suelo. // Un tenue grito y ella retrocede. Sentado en el sofá hay un muñeco, los ojos de vidrio, el traje militar, un quepis en la cabeza, las piernas cruzadas. Calza botas de campaña” (346). En este momento dos procesos que tienden a diluir las fronteras entre las cosas y los seres humanos -personificación y cosificación- alcanzan su mayor intensidad. El muñeco, animado, representa a un ser humano convertido en objeto.

Encarnación de un muerto amado, el objeto se separa cada vez más del mundo de las cosas para relacionarse con las personas como un ser vivo. Es tan fuerte la carga simbólica que le ha sido transferida que prácticamente adquiere categoría de personaje y se integra a la vida familiar, cuando las dos hermanas se sientan a conversar en la sala. El tema del doble -presente en otras zonas de la obra de Arrufat- queda insinuado en ese pasaje donde el muñeco alcanza un protagonismo indudable a partir de las relaciones establecidas con él por los seres humanos y de los rasgos que lo caracterizan.

El otro objeto que adquiere un gran relieve en *La caja está cerrada* es el piano, que había pertenecido al muchacho muerto representado en el muñeco. La compra del Pleyel consume los ahorros de Idelina y compromete a la familia con un préstamo. La caracterización del instrumento está cuidadosamente elaborada en varios planos. Una de estas es la animación del objeto que comienza a desarrollarse desde la primera vez que Idelina lo observa:

¿Oyes? Un llamado otra vez. Ahora el piano te habla directamente, las piezas de fieltro, los martillos. Los flecos se mueven y las lamparitas doradas. El instrumento palpita, puro, más puro, suave, más suave. Una llamada, una larga llamada. Llévame contigo. ¿Oyes? Sin mí tu hija no tendrá destino (353).

Majestuoso, imponente, “sagradamente poderoso”, el piano le habla en un lenguaje suave, que seduce al personaje. No obstante, ya desde entonces se está anticipando el temor que el instrumento es capaz de producir -“Le temo a tanto resplandor” piensa Adelina-, un motivo que cobrará fuerza con posteridad.

Otro momento importante es la evaluación por escrito de la profesora de música, que corrobora su valor y establece una especie de prosapia del instrumento: “Se trata de un Pleyel cuyas cuerdas están adaptadas a las exigencias del clima tropical” afirma. Más adelante añade que “el instrumento reaccionó y se portó admirable” cuando ejecutó en él una contradanza de Saumel (394). La historia del objeto también será narrada brevemente a través de un juego imaginativo que se remonta a la época de su fabricación a principios de siglo en París. Pero el momento en que el objeto alcanza su mayor monumentalidad es cuando lo trasladan hacia la casa de Idelina. Cada tramo del camino es seguido cuidadosamente, cada detalle de sus movimientos narrados con delectación: “El Pleyel sobre la carretilla, tintineantes las lamparitas, fulgura como un hecho equivalente al deseo alcanzado”. Tan orgullosa va Idelina con su “trofeo” que Rogelio lo compara con las obras que lleva Julio César a Roma en su séquito triunfante después de la campaña de Egipto.

Todo en la casa girará en torno al Pleyel, convertido en centro de atención. Los demás muebles serán subordinados a él y el orden doméstico se alterará para reservarle el mejor sitio. Antes de entrar en la casa su presencia se hará sentir: los muebles se trasladarán de lugar, los otros objetos serán desplazados, confinados a los sitios menos relevantes, todo en función de reservar un lugar privilegiado al nuevo objeto que se va a incorporar. Desde su llegada, sin embargo, comienza a crearse un ambiente enrarecido que culmina con la explosión de violencia del padre, “hecho insólito dentro de las costumbres de la casa”. No parece casual que la disputa de Nando esté relacionada con la barba de su mujer, que ha gastado el dinero para la cura de su dolencia en la compra del Pleyel, y que el padre recrimine a su hija por este sacrificio. El piano, por otra parte, continuamente interrogará a la niña acerca de su futuro y de la posibilidad de poder realizar el sueño de su madre. Finalmente Ana Rosa expresará tajantemente su miedo al piano: cuando lo abre le parece que la va a morder: Avasallador, imponente, agresivo, el instrumento queda estrechamente vinculado con los destinos de las familias que lo han poseído. Su presencia, así como la del muñeco en la casa enlutada, interpela a los personajes estableciendo con ellos un diálogo silencioso, pero no por ello menos intenso. Conocer su historia significa entrar en contacto con grandes temas como la muerte y la frustración de un sueño largamente alimentado.

Tres

Nada tan esclarecedor como descubrir el objeto cifra
de una obra.

Antón Arrufat: *La noche del Aguafiestas*

Otros personajes de la novela están relacionados con cajas en las que coleccionan objetos: doña Carmela posee una donde guarda celosamente los vestidos de boda de sus hijas; Rogelio fue el antiguo propietario de la caja de vidrio que ahora es de Gregorio, y por último Zaida conserva un cofre de cedro labrado que a su vez contiene múltiples cajas: “cajitas de plata y bronce bruñido con tapas de nácar, jade o carey, cuadradas o redondas (...) que relucen casi inofensivas” (596). A cada caja diminuta corresponde una frase que la identifica -“La Felicidad del Amor”, “Lo que Dura el Dinero”-, pero en su interior no hay objetos: “aprieta el cierre pequeñito, la tapa esmaltada se levanta: brotan volutas de humo”. Las cosas que Zaida guarda, como ella misma aclara a Gregorio, no se ven, pero permanecen en su esencia: “Quiero desengañarte pero al mismo tiempo contribuir a tu dicha”. La enseñanza que transmite al muchacho al mostrarle sus cajas -las cosas guardadas son humo, ya no se ven, pero le pertenecen para siempre y nadie podrá arrebatárselas- parece haber sido comprendida por él y se refleja en el título de la novela.

La caja, símbolo femenino interpretado como figura de lo inconsciente y del cuerpo materno, contiene siempre un secreto: encierra y separa del mundo lo que es precioso, frágil o temible (Chevalier y Gheerbrante, 321). Como el cofre y todos los objetos cuyo carácter esencial es el de contener algo, puede ser asociado con el corazón, según explica Cirlot (114). En la novela de Arrufat este símbolo aparece profundamente relacionado también con la existencia y el aprendizaje, no sólo a través de la caja de vidrio, sino de otras asociaciones como la que establece el tío Felipe al identificar la vida con una inmensa caja de sorpresas. Esta idea remite, a su vez, al mito de Pandora: “Lo peligroso de los descubrimientos es que pueden resultar terribles, dejarte el alma helada. Hay que andarse con tiento. Cuando Pandora destapa su caja pueden saltar fuera monstruos” (529)². La caja entonces se identifica con la vida, con la suma de experiencias adversas y favorables que van tejiendo su devenir. Esta es la razón que permite a Gregorio advertir en su caja, más que una inversión del mito griego, una similitud con el mismo.

En su caja Gregorio ha ido depositando diversos objetos que guardan memorias de su infancia y del difícil tránsito hacia la adolescencia. La imagen de los antepasados, el debilitamiento de la figura paterna, el contacto con la muerte, el descubrimiento del sexo son algunas de las nociones que ellos evocan. Las pequeñas marcas o señales de su itinerario espiritual, del proceso de desarrollo -muerte y renacimiento- que ha

² Otra referencia al mito de Pandora aparece cuando Zaida afirma que ha dejado la esperanza en el fondo de su cofre.

protagonizado su cuerpo permanecerán superpuestas dentro de la caja de vidrio azul que va a cerrarse. Al igual que su tío, Gregorio ha vivido esos días superponiendo sus experiencias, aquilatando su valor y su trascendencia en la vida futura:

Es mi forma de comprender. La historia (...) es un espejo doble. Cuanto miro recuerda o asemeja a otra cosa anterior. (...) Para mí el presente está cuajado de imágenes pasadas. Vivo superponiendo. Cuando se conoce la historia creo que no se puede vivir inocentemente... (397).

En esa continua red de acontecimientos que implica la existencia, las experiencias se superponen, potenciando así su significación. El pasado deja su huella imborrable en la vida presente, condicionando el alcance de cada acción. Gregorio, que ha realizado su viaje iniciático midiendo cabalmente la trascendencia de sus actos, vuelve a guardar -superponiendo- los recuerdos en su caja antes de cerrarla. Sabe también el muchacho que lo esperan nuevas aventuras -Samito ya le ha impuesto otras metas-, y que su vida futura estará llena de retos y llamados a explorar lo desconocido, pero también siente que ha concluido un ciclo difícil, del cual ha salido airoso.

Obras citadas

- Arrufat, Antón. *La caja está cerrada*. La Habana, Letras Cubanas, 2002a.
 _____, *La noche del Aguafiestas*. La Habana, Letras Cubanas, 2002b.
 _____, *Antología personal*. Barcelona, Mondadori, 2001.
 Chevalier, Jean y Alain Gheerbrante: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.
 Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1969.
 Ferré, Rosario. *El acomodador: una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México, FCE, 1986.
 Lezama Lima, José. *Oppiano Licario*. La Habana, Arte y Literatura, 1977.
 Smith, Verita. "Memorias del país de los muertos: una lectura de *La caja está cerrada* de Antón Arrufat". *Revista Iberoamericana*. No. 152-153 (julio-diciembre, 1990): 1095.