CLAUDIA ALBARRÁN*

Los hilos de la rueca

*El dinamismo positivo de la verticalidad
es tan claro que podemos enunciar
este aforismo:*

El que no asciende, cae.
Gaston Bachelard

A pesar de que *La rueca de aire* fue publicada en 1930 (primero aparecen fragmentos en *Contemporáneos*, enero de 1930, y luego se publica completa en Impresora Mundial, México, 1930) y de que recibió el comentario de José Gorostiza¹ y de Benjamín Jarnés,² la primera noticia contemporánea que tenemos de la obra de José Martínez Sotomayor (1895-1980) nos llega gracias a la curiosidad de Alberto Ruy Sánchez quien, en una de sus visitas a diferentes bibliotecas, encontró —después de más de cincuenta años de haber sido publicada por primera y única vez— *La rueca de aire*. A partir de este re-descubrimiento, la novela ha sido editada por Premia (colección "La matraca", México, 1986) y, un año más tarde, EOSA la incluyó en los dos tomos que reúnen casi toda la obra de Martínez Sotomayor y que llevan por título *Trama de vientos*.

En el prólogo que abre las páginas de estos volúmenes, Alberto Ruy Sánchez incluye, entre otras cosas, una larga lista de puestos

* El Colegio de México.

¹ José Gorostiza, "Morfología de *La rueca de aire*", *Contemporáneos*, junio 1930, No. 25, pp. 240-248.

² Benjamín Jarnés, "Prosa poética" (fragmento), *Escala*, octubre 1930, No. 1, p. 282.

políticos que recorren la vida de Martínez Sotomayor y que explican —de alguna manera— el desconocimiento que hasta ahora se ha tenido de su labor literaria. En opinión de Ruy Sánchez, este desconocimiento de la obra también está determinado por la dificultad del género de *La rueda de aire* (prosa poética "no valuada en la bolsa de valores literarios") y por la traición que Martínez Sotomayor ejerce sobre sí mismo en las obras que siguen a sus tres primeros libros.³

La rueda de aire, primera novela de Martínez Sotomayor, se inscribe —aunque tardíamente, ya que el primer "ejercicio" de este tipo es *La llama fría*, de Owen (1925)— en el ambiente nebuloso y etéreo que rodea a *Margarita de niebla* (Torres Bodet, 1927), *Novela como nube* (Owen, 1928), *Dama de Corazones* (Villaurrutia, escrita entre 1925 y 1926, y publicada en 1928) y *Return Ticket* (Novo, 1928). Guillermo Sheridan comenta que la aparición de estas novelas y la coincidencia de fechas "no es arbitraria, pues en ese año [1925] aparece en España, en la *Revista de Occidente*, el libro en contra del cual, en cierta medida, la narrativa de los Contemporáneos es una reacción: *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. El libro habría de causar enormes polémicas en España y en América."⁴

Es cierto que el ensayo de Ortega y Gasset despierta en los Contemporáneos (sobre todo en Cuesta) una serie de críticas —algunas más agudas que otras— en las que no sólo se cuestionan las "arbitrarias" afirmaciones del filósofo español sino que —a través de estas críticas— se fortalecen también las propias posturas de los Contemporáneos respecto a su labor artística. Pero es cierto también que en *Ideas sobre la novela*⁵ de Ortega y Gasset, publicado en 1926, encontramos ciertas claves para analizar las "técnicas narrativas" que subyacen a la narrativa vanguardista, como son, por ejemplo, la rebelión permanente contra las normas tradicionales de la novela decimonónica, la ausencia de tema o aventuras, establecer el

³ Los tres libros que siguen a *La rueda de aire*, son: *Leñitud* (1933), *Locura* (1939) y *El reino azul* (1952) en José Martínez Sotomayor, *Trama de vientos*, v. 1, EOSA, México, 1987 (Colección Biblioteca).

⁴ Guillermo Sheridan, *Monólogos en espiral*, Instituto Nacional de Bellas Artes CULTURA-SEP, México, 1982, pp. 8-9.

⁵ José Ortega y Gasset, "Ideas sobre la novela" en *La deshumanización del arte*, Editorial Porrúa, México, 1986.

mínimo de acción, y la ausencia de un personaje sólido y completamente caracterizado. Todas estas "técnicas" están presentes tanto en la prosa de los Contemporáneos como en el texto de Martínez Sotomayor. Sin embargo, profundizar en esto —como diría Gorostiza— no es el "objeto de estas páginas y lo abandono, por consiguiente, apenas enunciado", ya que si bien aún hace falta un análisis comparativo entre las *Ideas sobre la novela* y la creación novelística de los miembros del grupo, resulta mucho más urgente entrar de lleno en el análisis de *La rueca de aire*.

Decíamos que el texto de Martínez Sotomayor comparte la nebulosidad que recorre las obras en prosa de los miembros del grupo, aunque de esta afinidad narrativa no debe deducirse que el autor que ahora nos ocupa tuviera —antes de publicar su relato— una estrecha relación con el grupo de los Contemporáneos; es la novela y los comentarios que produce en uno de los miembros (Gorostiza), los que le dan a Martínez Sotomayor la categoría de hermano menor:

No es preciso adelantar mucho en la lectura de su libro —*La rueca de aire*— para reconocer en él la distinción de pensamiento que lo hermana con los espíritus más avanzados de la joven generación, aunque, hermano menor, al fin, asomen con más frecuencia a su prosa los titubeos de quien principia a recorrer el campo sombrío de la literatura.⁶

Es a partir de esta "relación fraternal" que Martínez Sotomayor ingresa por segunda vez (la primera, ya lo dijimos, fue cuando se publicaron fragmentos de su texto) a la revista *Contemporáneos* y, a través de ella, *La rueca de aire* recibe de Gorostiza y Jarnés una serie de comentarios que —incluso actualmente— constituyen las únicas opiniones realmente críticas que se han dado sobre ella.

De los comentarios de Gorostiza cabe destacar la idea de que el relato de Martínez Sotomayor no obedece —como los "ejercicios" narrativos de los Contemporáneos— a una poética o a una filosofía personal del arte y, en esa medida, *La rueca de aire* se distancia por completo de la pretensión de ser un manifiesto para constituirse en

⁶ José Gorostiza, art. cit., p. 240.

la expresión más inocente ("¿Sabe Martínez Sotomayor —me ocurre pensar— lo que es *La rueda de aire*?", se pregunta Gorostiza) de la relación directa entre el artista y la naturaleza, que Gorostiza define en términos de "actitud clásica".⁷ Pero aclaremos: para Gorostiza "actitud clásica" significa alejarse por completo de la visión pintoresca que ofrecen algunos artistas (pintores, escritores) sobre México, implica renunciar a esos cuadros en los que se pintan las costumbres y la indumentaria mexicanas y que no son más que un *souvenir* para los turistas:

En donde el clásico, por abstracción ve un 'árbol', el romántico ve, por restricción, un 'huevo'. Busca el clásico la originalidad mexicana en el paisaje, por lo que más tiene de generalidad, mientras el romántico la busca en las costumbres y en la indumentaria —es decir, sólo en el lenguaje— por lo que tienen éstos de particular y restringido. Así, frente a una poesía eglógica de cepa clásica, se establece una poesía narrativa de inspiración popular... Las escuelas de vanguardia, con su horror a la vida, ¿qué representan si no una busca de lo clásico perdido?⁸

Por otra parte, en su "Morfología de *La rueda de aire*",⁹ Gorostiza señala la diferencia que —en mi opinión— es clave para abordar la novela de Martínez Sotomayor; esto es, la desemejanza entre el cuento, en el que se "exponen acontecimientos" y que se caracteriza por la "extensión"; y la novela, que no narra los hechos sino que los "analiza" y, por lo tanto, es un relato "en intensidad":

Consciente de esta diferencia, la novela actual no expone: entra desde el primer momento al análisis de ese hecho que el lector ignora, pero que el autor desdeña, sin embargo, referir, porque lo conoce tan íntimamente que puede reproducirlo ante el primero con la precisión de un experimento científico.¹⁰

⁷ *Ibid.*, p. 243.

⁸ Jose Gorostiza, "Cauces de la poesía mexicana" en *Prosa*, Universidad de Guanajuato, México, 1969, pp. 194-195.

⁹ José Gorostiza, "Morfología de *La rueda de aire*", art. cit., p. 245.

Sin duda, el título de la novela de Martínez Sotomayor evidencia —de una manera simbólica— el elemento que da unidad al texto: la rueca de aire. Es a través de la rueca, ese instrumento que sirve para hilar una tela compuesta por diversas hebras, a partir de la cual se van tramando, tejiendo, confundiendo esa serie de hilos, de voces, de imágenes que constituyen el mundo interior de Anita. Y es que, así como la rueca hace posible la factura de la tela —tramado de hilos y de aire— la imaginación de Anita irá tejiendo las hebras, uniendo las imágenes, las palabras que constituyen la novela misma. La clave de esta relación aparece ya de una manera explícita en el texto:

La muchacha devana los estambres. Le parece que hace poco hacía lo mismo: iba arrollando las imaginaciones.¹¹

Al mismo tiempo que en un plano real Anita ayuda a su tía a ovillar los hilos, en el plano imaginario realiza la operación inversa: desovilla las hebras de su fantasía para tejer con ellas su propia historia hecha de aire, de recuerdos, de ilusiones futuras, de todo ese material subjetivo que es ella y que se irá construyendo a lo largo del texto.

La imaginación de Anita es, pues, el impulso que, al crearla a ella, crea también a la novela como discurso imaginario. Así como en la rueca el movimiento y el ritmo provienen de los golpes del pedal, en la imaginación de la adolescente ese impulso nacerá del ritmo de las percepciones, del encadenamiento de imágenes, de la asociación y distorsión de los objetos que constituyen la realidad, del proceso metafórico que se despliega a lo largo de la novela.

Si en Anita hay un deseo permanente por abandonarse a ese mundo imaginario para salir de los estrechos límites que la vida

¹⁰ Alberto Ruy Sánchez, en su prólogo a *Trama de vientos*, ob. cit., v. 1, pp. 27-28, llama a *La rueca de aire*, "prosa de intensidades" y, de acuerdo con Klossowski, afirma que este tipo de prosa "avanza más por medio de imágenes que surgen y se suceden como en un oleaje y no como ideas o anécdotas que se encadenan a lo largo de la historia que leemos".

¹¹ Las citas que se hacen del texto remiten a la edición de *Trama de vientos*, ob. cit., v. 1, y, en adelante, el número que aparece entre paréntesis indica la página de donde se tomó la cita. El fragmento citado corresponde a la p. 63.

provinciana de Villacruz le impone, para escapar de ese espacio de calcomanía que "la plana filosofía de su padre le da a la realidad" (57), en la novela hay también una voluntad de no ser novela, de escapar a esa noción tradicional determinada por un argumento, por una estructura cerrada que la ahoga:

Anita se ha puesto nerviosamente de pie. Lo reconoce: ella también es fuerza de ascensión. La recóndita voluntad que la impulsa tiene ya dirección: la hélice. ¿A dónde? ¡Qué importa! Subir, elevarse, desarraigar. Agotar el impulso, realizar la fuerza. ¿Hacia dónde? ¡Desarraigar! Sur o norte, por el camino del viento. Oriente o poniente, el de la vida. Distancia, amplitud. Superponer los cristales cóncavos de la distancia rayados de velocidad y lograr la anchurosa perspectiva, múltiple y menuda. Escala: uno al millón. Hélice. Su inercia de ahora. Apenas si se ha conservado distinta y enhiesta haciendo girar violentamente su espíritu sobre sí mismo, como en un trompo en movimiento. El juego de ideas, divertido, inútil, veloz. Latente y clavada, la fuerza centrífuga, una flecha en la panoplia. (60)

Si la única voluntad de Anita consiste en elevarse, en emprender ese viaje imaginario que no la conduce a ninguna parte, en el texto de Martínez Sotomayor encontramos ese mismo deseo de ir hacia la nada, esa voluntad de expresar el impulso, de realizarlo a través del lenguaje sin que haya necesidad de llegar a un destino; agotar el impulso creativo, aventurarse por ese mundo interior, por ese ámbito etéreo que se construye a través de un lenguaje de luz, de aire, de transparencia, de agua, sin tener que incorporar en el texto la lógica de una argumentación o la solidez de un personaje.

Como Anita, el discurso de Martínez Sotomayor sigue su movimiento por inercia, la misma inercia con que la tejedora pisa una y otra vez el pedal de la rueca, con ese ritmo lento, demasiado lento, gracias al cual logran trenzarse las distintas hebras que constituirán su tela.

"Girar violentamente" el espíritu —dice Anita—, dar vueltas como "un trompo en movimiento", arrollar los hilos de la imaginación, darles vueltas para tejer; vueltas. Así se construye la novela, me-

diante una serie continua de vueltas: encadenar largas secuencias de imágenes, de metáforas, y volver, volver para trenzar otro hilo en un perpetuo ir y venir de la realidad al ámbito imaginario, en un constante movimiento circular.

El proceso imaginario que será el hilo conductor de la novela se define a partir de la voz del narrador que describe ese extraño estado de sonambulismo que caracteriza a Anita:

...se ha quedado inmóvil frente a la mañana. Los ojos fijos, ve sin mirar. En vano el geométrico pedazo de caserío repite cansadamente su ofrenda de colores [...] La muchacha se ha ausentado. Taimada regresó por el borroso camino que va al continente sin tiempo y sin gravedad y que hacía poco visitaba. Quizás fue a completar la aventura que trunció el despertar; quizás olvidó algún recuerdo y fue a reconstruirlo. ¡El sonambulismo de los despiertos! En vigilia, a plena luz, súbito se van los sonámbulos a bucear en su vida extraordinaria, dejando—casa vacía—el cuerpo inerte; tan sólo se llevan la mirada de los ojos fijos para mirar entre la penumbra de los sueños: es la palmatoria de los otros sonámbulos, de los que se deslizan del lecho, los párpados cerrados, y recorren como almas en pena las habitaciones dormidas.(36)

Mirada ciega, estatismo e inmovilidad del cuerpo, síntomas que denuncian la entrada de Anita al mundo imaginario. Aunque en estos primeros momentos del texto no se describe el contenido de ese mundo fantástico de la adolescente, tenemos ya la presencia de la mirada como vehículo que conduce al encadenamiento metafórico y, por otra parte, se define también la actitud estática, contemplativa, de Anita quien—si bien no realiza casi ningún movimiento que implique el desplazamiento físico del cuerpo—lleva a cabo, a través de ese ámbito imaginario, un proceso de transformación a partir del cual los objetos pierden sus contornos y se confunden entre sí. La mirada "es como el hilo que engarza las cuentas policromadas de las pupilas"(69), es el sentido que permite rizar y combinar las distintas perlas del collar: cuentas del presente, del pasado y del futuro.

En el presente, Anita está en lo alto de la torre; desde allí mira la Villacruz de maqueta que se extiende frente a ella:

Discretamente la muchacha acerca la mirada hacia abajo. Ángulos rectos y naranjos los del jardincillo del atrio [...] Las casas por arriba tienen un aspecto lamentable. Es el lado del descuido, de la pobre sinceridad. Se sorprende a la población como a una familia en la intimidad de la miseria. Las pardas azoteas parchadas de cal [...] Ahora va corriendo con los ojos por la calle tirada a cordel. En un santiamén llega a la oficina de papá [...] Pero decide volver al aire. Encuentra plácido y divertido moverse con tanta facilidad por el aire: ya no hay distancias, el pueblo se ha encogido [...] Otro desliz en el espacio. Ya está en la casa de Magdalena. (51-53)

Las imágenes que constituyen el discurso de Anita se encadenan a partir de dos elementos: la mirada que recorre el espacio y se detiene caprichosamente en cualquier rincón de ese vasto paisaje; y la perspectiva que le ofrece la torre; mirada y perspectiva llevan implícita la distancia que separa al objeto del sujeto que observa. Desde esa perspectiva, la adolescente no sólo domina con la mirada la hilera de casas y calles que conforman el geométrico pueblo, mira también las nubes, el cielo y los límites geográficos de Villacruz: el monte, el río, la vía del ferrocarril, los caminos.

Por un lado, el discurso de Anita se estructura a partir de la descripción fragmentaria de ese mundo observado que —gracias a la perspectiva que le ofrece la torre— le permite saltar de uno a otro sitio sin seguir ninguna ruta determinada. Por otro lado, simultáneamente a esta descripción fragmentaria del espacio, la mirada recorre la superficie del pueblo, se abstrae de este plano general y —mediante el acercamiento— se introduce por las azoteas, o bien se detiene para identificar algún sitio específico. Por último, tanto la perspectiva aérea como la mirada le permiten barajar los espacios, los perímetros de las casas, de tal forma que en su discurso lleva a cabo un proceso de transformación e indefinición de la realidad.

La mirada también es el vehículo que conduce a Anita al recuerdo:

El búcaro de Puebla en la consola, abre la boca redonda, sediento de flores. Opuesto, el tibur chino que el perro quebró; fue preciso articular los pedazos pacientemente, como se reconstruye un esqueleto con los huesos fósiles y dispersos. El rompecabezas se solucionó en parte, pues como siempre sucede, faltó un hueso, es decir, un pedazo; el agujero se oculta hacia la pared. Así la llaga bajo el jubón. (58)

Ver el tibur conduce necesariamente al recuerdo del momento en el que el perro lo rompió y la reconstrucción del jarrón se nos presenta como ese rompecabezas que habrá de armarse también desde la memoria de lo que el jarrón era antes de haber devenido trozos rotos. Por último, mirar un objeto desencadena el viaje imaginario hacia el futuro:

La mariposa de oro sobre el terciopelo del cojín la llena de valor. Sí, se peinará, se vestirá. Bajará al huerto a ver las nuevas rosas erguidas a la sombra azul de los naranjos. Correrá tras la chica del hortelano hasta tirarle de la trenza, apretada como un látigo. Luego nadará en el estanque, ahuyentando a los patos. (38-39)

Como podemos ver en estas tres citas, la referencia al momento en que sucede la acción está dada por el tiempo verbal del enunciado. En las tres, sin embargo, la mirada de Anita es el lazo de unión que desencadena el proceso imaginario.

Por lo general, el sonido (la voz o el ruido) interrumpe el proceso imaginario de Anita y la hace regresar bruscamente a la realidad presente que la rodea para, inmediatamente después, volver al ámbito fantástico en el que seguirá tejiendo su tela; Martínez Sotomayor se vale de él para ubicar el tiempo y el espacio real del relato. El sonido es, pues, —como la mirada— otro de los medios de percepción que le sirve a Anita para entrar al mundo de su subjetividad.

Reproduce Anita en el piano los días de la semana para ayudar a la memoria. Do, re, mi, fa, sol, la, si... Los reproduce en tono más agudo [...]

Do, re, mi... ¿Qué habrá detrás de estos fragmentos de palabra? Fa, sol, la, si... ¿Acertijo? La radical perdió su palabra [...] ¿Si se pudiera ver a través de las dos letras como por los ojos de un antifaz? ¿O como por unos gemelos? [...] Do... ¡Esto es claro! Es la sílaba inicial que encubre el domingo; el domingo sincopado. El ancho y largo domingo en dos letras. Re... ¿repetición?, ¿el lunes con un reflejo del domingo, así un ópalo con la entraña de fuego? Mi... Pose-sivo, sugiriendo sujeto y objeto. Fa... (61-62)

La lógica interna que subyace a esta serie de imágenes es la siguiente: las notas que salen del piano encuentran su referente inmediato en el nombre que las contiene: así, *do*, ya no es sólo el sonido que nace del piano sino la abstracción de ese sonido representado por *do*. La traducción de ese sonido es *do*, palabra que—así como materializa el sonido—se objetiva en la escritura. A partir de la escritura, la redondez de las letras *do* abandonan el papel y se hacen objeto: antifaz, gemelos, binoculares. A la vez, las siete notas que constituyen la escala musical se relacionan con los siete días de la semana, con las letras que inician el nombre de cada día (*do* equivale al domingo) y con la actividad cotidiana que transcurre en esos días: *re* es igual a la repetición que equivale, a su vez, al lunes; *mi* es equivalente al miércoles, que conlleva el sentido de posesión implícito en el pronombre "mi".¹²

Si *do* desencadena en Anita esta serie de imágenes, las palabras son también las puertas que la conducen a su pasado, a ese mundo ingenuo en el que se teje la infancia, el juego y los cuentos de hadas:

Ana sin Barba Azul. 'Dónde estaría su Barba Azul? [...] ¡Tan lindos los cuentos! La Caperucita, Blanca Nieves y los siete enanos, Aladino, La Oruga que se convierte en hada, los tesoros. ¡Los tesoros! Su afán de niña por encontrar un tesoro. Recuerda su ansia insatisfecha por hallar, como en

¹² Esto recuerda al famoso soneto "Les Voyelles" de Rimbaud, en el que el poeta francés asocia un color a un sonido y del que Verlaine ha dicho: "Yo, que he conocido a Rimbaud, sé que él se... 'foutait' si la A era roja o verde. El la veía así, y eso era todo." Véase Arthur Rimbaud, "Les Voyelles", en *Obra poética*, Ediciones Siglo, Buenos Aires, 1970, p. 114.

los cuentos, la ruta donde resplandecen los joyeles, las pederías, los collares, las vívidas luminarias [...] Su infancia se la pasó en buscar; era su juego favorito. (63-64)

La sola transcripción de estos pasajes de la novela de Martínez Sotomayor, en donde la vista y el oído, como formas de percepción, desencadenan el recuerdo, nos llevan necesariamente a Proust, no sólo a la conocida escena de la magdalena,¹³ sino también al sonido de las campanas de la iglesia que, durante su paseo campestre, hacen nacer en él el recuerdo de la familia de Guermantes. Como en Proust, en *La rueca de aire* la asociación de imágenes se obtiene "gracias a la memoria afectiva que reconoce las sensaciones comunes a un suceso presente y a un suceso pasado".¹⁴

Tanto la mirada como el sonido son los elementos de unión entre cada uno de los hilos de la rueca, son los instrumentos de los que se vale la imaginación de Anita para tejer esa serie de imágenes. Es claro que —así como la rueca teje su tela en el aire— la novela está tramada a partir de una serie de hilos imaginarios, de ahí su carácter etéreo, incorpóreo, ese constante fluir en el que se reúnen, como en la rueca, los distintos hilos con los que se trenzará el núcleo de la novela: los hilos aéreos, acuáticos y, en menor medida, terrestres, que, todos ellos, aparecen en el texto en un constante movimiento ascensional.

Respecto a las imágenes aéreas, hemos citado ya algunos ejemplos (el deseo de Anita de elevarse, o bien la descripción de Villacruz a través de la perspectiva que la torre le ofrece a la adolescente). Sin embargo, en la novela hay una constante referencia a las aves, al movimiento del viento, al cielo, al sonido, a la luz, a las nubes, a las sombras; es decir, a todo aquello que carece de consistencia material y, por lo tanto, es inasible:

¹³ "Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Lorencia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray [...] Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma, sale de mi taza de té." Cfr: Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swan*, traducción de Pedro Salinas, Alianza Editorial, México, 1983, pp. 63-64.

¹⁴ Ramón Fernández, "Nota sobre la estética de Proust", traducción de Xavier Villaurrutia, *Contemporáneos*, marzo 1930, No. 22, p. 273.

El sol rectilíneo. Escolar que escribe palotes. El viento conoce la sabiduría de la línea curva que le permite en largos rodeos dejar su rica carga a donde va. Veces entra por los patios, o escala ventanas muy altas, o abre una puerta sin que nadie lo vea. Y cuando es menester, se encarama para sostener y alejar, en lenta parábola, una nota que tañe claudicante, deseosa de caer luego, ya demasiado madura. (41)

Las imágenes acuáticas también aparecen intermitentemente en el texto, de tal forma que los objetos pierden su materialidad, sus siluetas, y se hacen líquidos:

Otra vez Anita en el piano. Pasando rápida la uña sobre el teclado, se describe el curso de un torrente que corre de los graves a los agudos. Comienza a correr, espuma y fragor, rodándose de la montaña, y paulatinamente se amanza y se aquieta, hasta dulcificarse en el remanso melódico de la mano derecha, que lo deja fluir en un *pianissimo*. Oprimiendo el teclado en sentido inverso se hace correr el río hacia la montaña, la que se bebe el brusco torrente con gran ruido. (63)

Por último, tenemos la serie de referencias terrestres: árboles, plantas, calles, casas, personas, etc. La descripción de cada uno de estos elementos que constituyen el ambiente que rodea a Anita, nunca aparece en el texto de una manera estática: o bien los objetos se independizan de la realidad que los contiene y cobran vida propia, o hay una tendencia implícita a elevarse, a estirarse, a desprenderse de la tierra que los arraiga y los somete en su calidad de objetos:

Las sillas se incorporan de sus asientos. Los demás muebles se alargan en insospechada esbeltez, en vertical velocidad, levantándose del suelo. Por la pared, reptan los cuadros para llegar al techo [...] Es que las cosas en unánime impulso tratan de desprenderse de la tierra. Se rebelan contra la fuerza de gravedad, que las coge hacia abajo para aplastarlas, para triturarlas entre su boca negra. (59)

Como hemos visto hasta aquí, estos tres hilos entrelazados —el aire, el agua y la tierra— constituyen el material a partir del cual Anita carda su lienzo imaginario. Sin embargo, todos estos elementos no sólo tienen como característica común la incorporeidad, lo intangible, la invisibilidad, la transparencia sino que, además, ese incesante movimiento que los caracteriza hace de ellos figuras dinámicas que rebasan su estatuto propio y devienen unas en otras, entremezclándose, confundiéndose entre sí hasta dar lugar a esa compleja imagen textual cuya vertiginosidad nos remite a un universo narrativo que se va construyendo al mismo tiempo que se enuncia, y que —por eso mismo— nos deja de él tan sólo un esbozo inacabado, un permanente fluir que no tiene como finalidad más que el fluir mismo. Según Bachelard, "se juzga el vuelo onírico como si fuese un medio para alcanzar un fin. No vemos que es verdaderamente 'el viaje en sí', el 'viaje imaginario', el más real de todos, el que compromete nuestra sustancia psíquica, el que *señala* con una marca profunda nuestro devenir psíquico sustancial."¹⁵

De ahí que el elemento etéreo sea la constante que reúne y condensa estos tres flujos narrativos, constituyéndose en el contenido mismo del mundo imaginario que, a través de Anita, estructura la novela.

Si bien el contenido de la imaginación de Anita está compuesto por esos tres elementos etéreos que hemos mencionado anteriormente, su discurso se estructura a partir del lenguaje metafórico que es el sustento de la novela misma. Por un lado, el texto de Martínez Sotomayor se construye mediante una continua cadena de metáforas en las que se lleva a cabo un proceso de creación y de *transformación* de la realidad nombrada, de tal forma que las cosas pierden sus contornos y se definen en función de otra cosa hasta perder por completo su referente real:

¡La palmera no es tal palmera: es ese pájaro verde, que se cierne en el aire, con el plumaje extenso, magnífico y erizado, y que pugna por ascender y recuperar su asiento en el vértice de la fina columna egipcia, sutil y flexible como el tronco de una palmera!(40)

¹⁵ Cfr. Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, FCE, México, 1958, p. 36, (Breviarios).

En este ejemplo vemos cómo la palmera que Anita mira desde la ventana de su habitación pierde su forma característica y es vista como un pájaro que descansa sobre una columna que, a su vez, se compara con una palmera. Este trueque de materias se da gracias a la distorsión visual y metafórica: el viento mueve las hojas de la palmera y este movimiento es similar al de las alas de un pájaro en vuelo. La realidad observada pierde su dimensión real y cuando Anita vuelve a mirar la palmera, ésta ha perdido su forma auténtica y deviene metáfora de un pájaro en vuelo. Además, en este caso, la metáfora funciona como elemento de comparación (columna egipcia) para caracterizar a su referente real (palmera); en un segundo momento se convierte en referente real (columna egipcia) que será caracterizado mediante su comparación con lo que le sirve de metáfora (palmera).

Por otro lado, toda metáfora implica *falsear*, distorsionar el mundo observado ya que, en la realidad, las hojas de la palmera nunca serán un pájaro, así como tampoco su tronco es una columna egipcia. La clave de esta relación entre la metáfora y la distorsión que conlleva, la encontramos de una manera implícita en el texto de Martínez Sotomayor, en donde de cierta forma se compara la función del lenguaje metafórico con la actitud mentirosa de Anita y con el vidrio distorsionador:

¡Mentirosa sí! Anita lo confiesa convencida. Dice mentiras sin poderlo evitar; las dice deliberadamente; las elabora golosamente. ¿Será un grave defecto? ¡Es tan entretenido contar mentiras y reírse de ellas! [...] Tan divertido como ver a través del vidrio imperfecto que fabrica una metáfora de cada cosa que pasa por la ventana. Alegre rebelión contra el pecado acomodado del mundo. (47-48)

El lenguaje viene a ser esa burbuja de la ventana con la cual Anita engaña a sus amigas, "tuerce" los sucesos de la realidad y deforma todo lo que observa. Si Anita se vale de objetos externos como "el vidrio fantaseador" o la lupa que —al distorsionar la realidad— le ofrecen una vía para escapar de ese mundo plano de Villacruz, se vale también del lenguaje para crear, a través de la metáfora, una segunda realidad (imaginaria) que, al sobreponerse sobre la "reali-

dad real", termina dándole un sentido más vivo y estimulante que el existente en ese "pacato acomodo del mundo" provinciano.

Así como el lago invierte el paisaje reflejado en la superficie del agua, en el lenguaje metafórico se invierte el mundo que observa la adolescente. Este proceso de *transformación* y *distorsión* de la realidad que se lleva a cabo en la interioridad de Anita y que constituye también su proceso imaginario, lo encontramos —como dijimos anteriormente—, en esos objetos externos (lupa, burbuja, lago) que reproducen de una manera evidente el proceso de elaboración metafórica que se da en el mundo subjetivo de Anita: el vidrio fantaseador, por ejemplo, "fabrica una metáfora de cada cosa que pasa por la ventana":

Las cornisas de las casas ondulan como si fueran líquidas. ¡Qué gracia! Un ligero movimiento y las ondas resbalan vivaces. La ventana frontera se amplía en redondo bostezo y la puerta se recorta en la ventana, y luego, se funden ventana y puerta en una mancha de tinta [...] Las columnas se estiran como de chicle hasta romperse, y se quedan, estalactitas y estalacmitas, buscando alcanzarse en la improvisada bruma. (40)

El simple hecho de *mirar* a través de la burbuja implica la deformación de ese mundo observado en el que las cosas se estiran y confunden. Asimismo, hemos dicho que la mirada (y el sonido) no sólo es el elemento que despierta en Anita el viaje hacia lo imaginario sino que le permite encadenar una serie infinita de imágenes (recordemos el ejemplo de la torre). Finalmente, utilizar un lenguaje metafórico para nombrar lo observado conlleva necesariamente la deformación de la realidad. El vidrio fantaseador, la lupa, el lago, la mirada y la metáfora, yuxtaponen, confunden y deforman el mundo (real e imaginario) de Anita.

Por otra parte, dijimos que el discurso imaginario de la muchacha es el sustento de la propia novela de Martínez Sotomayor, constituida fundamentalmente por metáforas simples, en las que sólo se unen dos términos que pertenecen a distintos órdenes, o bien por una serie continua de metáforas. Respecto al primer tipo de metáforas tenemos los siguientes ejemplos:

La campana mayor, corazón palpitante del pueblo muerto. (41)

El sema común entre las dos imágenes, que permite establecer las metáforas, es el repiqueteo, el palpito, que está presente en las dos y que, a su vez, es portador de vida: el pueblo cobra vida a través del repiqueteo de la campana así como el cuerpo se mantiene vivo mediante el palpito del corazón. O bien:

Anita ve cómo del cigarro de su padre brota un delgado arbolillo. Elástico el fino tronco, medra sinuoso y se enreda en el garrapato inquieto de la copa. Mira la sabia azul que sube por el tronco transparente y nutre la precipitada fronda, en continua formación. (56)

El sema común en esta imagen estaría dado por la forma que adopta el humo del cigarro en su ascensión por el aire y que nos remite a la propia estructura del árbol: delgado en su tronco y ancho en su copa. La imagen se continúa a partir del mismo sema, sólo que el humo ya no equivale al tronco sino a la sabia que sube por él, alimentando la copa del árbol.

Sobre la metáfora "compuesta" o serie de metáforas, sirva de ejemplo la siguiente cita:

La amplia alcoba, sorda al rumor del día, incuba un íntimo crepúsculo. En el fondo se ha abierto una ventana tibia de sol tierno; diríase la luna del tocador. Al centro, un gran resplandor blanco descende y se difunde por las paredes enjabelgadas; la cama, vestida de novia, con su mosquitero blanco, pulcro velo nupcial, que se yergue con la noble prestancia de una virgen antigua. Entre los simétricos pliegues del velo, el desorden del lecho: entrañas ultrajadas de la virgen. (36-37)

La metáfora se establece a partir de la relación existente entre la ventana y la luna del tocador que comparten un sema común: las dos superficies de cristal hacen posible la visión de algo (la ventana permite mirar hacia el exterior y el espejo refleja la imagen de quien

lo contempla). La palabra luna lleva implícita una ambivalencia semántica que, por un lado, remite al espejo y, por el otro, al astro lunar. Así, esta segunda imagen permite completar la metáfora anterior de la siguiente manera: la habitación equivale a la noche y el espejo es equivalente a la luna. La cadena metafórica se continúa con "la cama, vestida de novia"; el sema común de este elemento con el anterior (la luna) es el color blanco, que adquiere una nueva significación metafórica al relacionarse con el "mosquitero blanco, pulcro velo nupcial" (para el romanticismo, las estrellas constituían el velo nupcial de la luna). Y todavía podríamos establecer una cierta continuidad metafórica, si pensamos en el sema común tanto de la cama como de la luna (de miel) que lleva implícito ese elemento virginal ultrajado por el "desorden del lecho".

Hasta aquí hemos intentado establecer de qué manera se lleva a cabo en Anita ese mecanismo que le permite hilar los distintos hilos de esa tela que no sólo constituye su historia sino que da como resultado la propia novela; hemos visto cómo —mediante la mirada y el sonido— se desencadena en la adolescente ese proceso imaginario que, por un lado, tiene como contenido una serie de elementos etéreos (el aire, el agua, principalmente y, en menor medida, uno ya no etéreo: la tierra) y que, por otro lado, se enuncia a través de un lenguaje metafórico que transforma y distorsiona la realidad observada. Asimismo, hemos dicho que el elemento fundamental en la novela, que equivale a ese tejido que Anita realiza mediante el proceso imaginario, es la creación del ámbito metafórico que hemos tratado de analizar y describir hace un momento.

Por último, no podría concluir sin referirme al elemento metadiscurso que subyace a la novela. Y es que en el discurso de Anita hay una referencia explícita a ese mundo de ficción al cual pertenece el propio texto de Martínez Sotomayor:

Tira de un libro: menuda horquilla colmada y bulliciosa; cajita de sorpresas, cada hoja una tapa. Un mundo: viajes, intrigas, amoríos. ¡Lo que le han enseñado! (49)

Nocturno viaje donde vemos gente que no conocemos y que nos acompaña en la peregrinación; viaje sin guía ni índice que trastrueca y enmaraña el relato, haciendo breves citas, im-

...pensadas afirmaciones, bruscas enmiendas de panorama, y de pronto se rompe en la oscuridad sin llegar a establecer ninguna conclusión. (68)

Como podemos ver en esta cita, Martínez Sotomayor se refiere a través de Anita al proceso de elaboración de su novela. Por una parte, el libro es esa "cajita de sorpresas" que permite el acceso al mundo imaginario, fantástico, y que, a su vez, coincide con el contenido mismo de *La rueda de aire*: el constante viaje por la imaginación de Anita. Por otra parte, ya lo hemos visto, Martínez Sotomayor alude tanto a la estructura de su texto como al impulso que lo origina: su escritura no pretende llegar a ningún destino sino que es, simplemente, un viaje imaginario en el que se "enmienda el panorama", se "trastrueca y enmaraña" la realidad, se tejen "breves citas, impensadas afirmaciones" mediante una serie de disolvencias, de ausencias que dan como resultado una prosa fluida, rica en imágenes y metáforas, de incesantes metamorfosis que hacen de la novela de Martínez Sotomayor un universo de lenguaje en el que el lenguaje está constantemente obligado a decir lo otro, lo que los ojos no ven en la realidad, lo que sólo la imaginación descubre.