



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Modernas



*Under the Volcano: el alcoholismo como experiencia narrable y urdimbre poética*

Tesina para obtener el grado de:  
Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas  
(Letras Inglesas)

Presenta: Ana Marimón Driben  
Asesora: Claudia Lucotti

MARIMON DRIBEN, ANA



Ciudad Universitaria, 2005



m. 344501



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Gracias a...

mi madre

Carolina L.

Juana, la maja peluda

Claudia Lucotti, por su compromiso, respaldo y confianza.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo recepcional.  
NOMBRE: Ana Marimón Diken  
FECHA: 25 de mayo 2005  
FIRMA: [Firma]

## **Índice:**

Introducción	2
La Máquina Infernal	11
¿Le gusta este jardín, que es suyo?	25
Epílogo y conclusión	42
Bibliografía	47

## Introducción

Un personaje singular irrumpió en la vida del escritor británico Malcolm Lowry en junio de 1951. Se trata de David Markson, un muchacho de origen judío que estudiaba literatura en la Universidad Columbia de Nueva York. Contactó a Lowry por carta y le anunció su deseo de trabajar *Under the Volcano* como tema de su tesis. Lowry, que habitaba junto a su esposa Margerie Bonner una rústica cabaña situada frente al mar en el pueblo canadiense de Dollarton, Columbia Británica, se sintió honrado al leer el contenido de esa audaz misiva y ofreció su ayuda. Se inició entonces una amistad que acompañaría a Lowry hasta el fin de sus días. El joven Markson, escritor emergente, fue su discípulo literario e imprimió constantes rayos de luz en uno de los periodos más oscuros del maestro, cuando las precariedades económicas, los problemas de salud y la inquisición alcohólica lo hicieron sentirse enfermo de “esa parte que solía llamarse alma”<sup>1</sup>. A él dirigió Lowry algunas de sus cartas más sinceras y hermosas. En una de ellas, fechada el 27 de agosto de 1951 y titulada “Intervallo”, Lowry le aconseja: “Una cosa que podrías hacer es indagar seriamente sobre los impulsos que intervinieron antes de que, digamos, leyese el *Volcán*, la teleología que te llevó hacia él”<sup>2</sup>.

¿Cómo interpretar esta sugerencia? Es como si Lowry generosamente afirmara: “el libro es tuyo; no tengas miedo de establecer un juego de espejos casi borgeano, una interlocución recíproca: ser buenos lectores significa ser leídos por lo que leemos”. Si el

manuscrito de *Under the Volcano* sobrevivió milagrosamente al incendio que destruyó la cabaña de Lowry en Dollarton un terrible día de 1944 —si la narración que transcurre bajo el volcán, cúmulo de fuego voraz, escapó de la ignición— podemos creer, por lo demás, que cierto designio teleológico condujo el libro hacia nosotros en primera instancia, creando la posibilidad del encuentro. Para quien escribe estas líneas resulta casi inevitable ensayar un fantástico desplazamiento en el tiempo y el espacio, traducido en un interrogante: ¿y si, en virtud de algún azar misterioso, yo hubiese sido Markson? Todo texto que seduce inexorablemente en cada trazo de su composición, al punto de volverse un texto propio, un escrito que se desliza hacia la propia vida como un conjunto de instantes pactados en un intervalo desconocido, supone imaginar el diálogo con su autor, artífice del enigma. Toda vida, como toda ficción, abre sus fauces al sentido quimérico de lo que ocurre porque cierta inefable articulación de los acontecimientos determinó que así sería, porque las leyes del azar operaron en direcciones cuya especificidad sólo puede vislumbrarse tiempo más tarde. La teleología —el entrelazamiento de finalidades o propósitos referidos a la estructura causal del mundo— que me llevó a leer *Under the Volcano* puede situarse en la lectura de esta novela que hizo hace muchos años una persona cuya ausencia *no cesa de aparecer mostrando y ocultando las cosas que ya no están como antes, y sin embargo permanecen*. Esa persona nació un 2 de noviembre, día en que transcurre el relato, y se introduce en el texto a través de la figura emblemática del escorpión (“A curious bird is the scorpion. He cares not for the priest nor for the poor peon... It’s really a beautiful creature. Leave him be. He’ll only sting himself to death anyway”<sup>3</sup>). Esa persona se preguntó por primera vez cómo sería México, paraje inextricable e inquietante, a partir del texto de Lowry, sin imaginar que el destierro lo conduciría a esa misma tierra de la memoria, precedida por oscuros volcanes, y que su propia sepultura se

hallaría un día en los laberintos subterráneos del diáfano altiplano. Esa persona reconoció al personaje del Cónsul como un habitante de la intemperie, y de modo implícito, impremeditado, como un heraldo del alba, orientó la articulación del siguiente ensayo.

El presente trabajo es una aventura signada por lo que Roland Barthes concibió como crítica literaria en un texto de 1966: “Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje [...] Así da vueltas la palabra en torno del libro: *leer, escribir*, de un deseo al otro va toda la literatura”<sup>4</sup>. El sentido de aventura conlleva nociones de osadía, sorpresa, imprevistos, revelaciones, riesgo y desafío. Con esto no quiero decir que se trate de un trabajo fundado en la improvisación o en la pereza (que siempre posee cierto carácter mezquino). Se trata, mejor dicho, de una aproximación a la obra de Lowry que busca resguardar la posibilidad de asombro, la experiencia conjetural. La ausencia de obras críticas sobre *Under the Volcano* en la bibliografía obedece a mi intención de establecer con la novela un vínculo absorto, ávido, directo, exento de árbitros externos.

No es fácil rastrear los móviles profundos que trajeron a Lowry a México el 30 de octubre de 1936 —día señalado como comienzo del ritual del Día de Muertos. El escritor, nacido en Cheshire, Inglaterra, el 28 de julio de 1909, tenía entonces veintisiete años, una primera novela publicada —*Ultramarine* (1933)—, bocetos de otras dos obras —*In Ballast to the White Sea* y *Lunar Caustic*—, síntomas inmarcesibles de dipsomanía, la experiencia reciente de una desintoxicación alcohólica en el área de psiquiatría del Bellevue Hospital de Manhattan, y el sueño enloquecido de crear mundos y lenguajes a través de la escritura. Lo acompañaba su primera esposa, Jan Gabriel, con quien se asentó en Cuernavaca. Los anales de su historia personal señalan que en diciembre de 1937 Jan partió hacia Los Ángeles y lo abandonó para siempre, como hiciera Yvonne con el Cónsul en *Under the Volcano*. A

continuación, Lowry, “enfermo de disentería, paludismo y fiebres reumáticas”<sup>5</sup>, viajó a la ciudad de Oaxaca, donde permaneció hasta abril de 1938. Al parecer, sus horas en Oaxaca transcurrieron de modo intermitente entre cantinas, rejas carcelarias y el terror ineluctable de ser espiado por agentes o detectives con lentes oscuros. No sólo deambulaba por las calles y corredores de la ciudad preso de borracheras descomunales, sino que se abocaba a manifestar opiniones liberales en un México subrepticamente controlado por la fascista Unión Militar, opositora de las reformas de Lázaro Cárdenas. Por otro lado, la nacionalización del petróleo mexicano había tensado las relaciones con Inglaterra. Lowry, según él mismo señala en algún sitio de su vasta correspondencia, trabajaba como corresponsal de un periódico inglés liberal y circulaba sin documentos; había dejado todo papel que acreditara su identidad y visa legal en manos de Alfred Miller, un amigo con residencia en la ciudad de México. Se cree que su condición temporal de indocumentado pudo ser el origen de sus encarcelamientos. Poco después Lowry se marchó a Acapulco; más tarde pernoctó en la capital del país hasta que en julio de 1938 los abogados de su padre intervinieron para que dejara México con destino a Los Ángeles, donde fue internado de nueva cuenta para que se le practicase una cura antialcohólica. Es difícil hallar un sentido último y cabal en este séquito de datos biográficos. La primera estancia de Lowry en México, henchida de acontecimientos inconexos, puede traducirse metafóricamente en la imagen de un descenso al pandemónium de su propia sensibilidad e historia de vida. El resultado de este lapso caracterizado por una dolorosa transitoriedad y vehemencia creativa es lo que nos concierne: en México Lowry concibió un aguafuerte centelleante de lo que años después, tras febriles reestructuraciones estilísticas, sería su obra cumbre, *Under the Volcano*. ¿Cómo fueron realmente los días de Lowry entre el 30 de octubre de 1936 y julio de 1938, jornadas que imaginamos como crípticas, negras, mefistofélicas y a la vez

prodigiosas? La respuesta forma parte de su leyenda y del universo interno del libro perfilado “como si fuera el último grito de angustia de la conciencia de un continente moribundo, como una lechuza de Minerva volando en la noche, como el último libro en su género, escrito por alguien cuya especie ha muerto, incluso como una contribución final a la literatura inglesa, un relámpago postrero y un aullido”<sup>6</sup>. Imaginamos a Lowry en México como una silueta quebrantada que transitó la transparencia del aire absorbiendo signos sempiternos, abismándose en el desatinado y vital oficio de la palabra.

Publicado por primera vez en febrero de 1947 en Londres y Nueva York después de haber sido rechazado por trece editoriales, *Under the Volcano* tuvo casi inmediatamente un éxito que Lowry, con un placer nunca exento de resquemor, actitudes hesitativas e ironía, consideró “indecente”: “Suecia, Noruega, Dinamarca, Alemania, China, Francia, y Dios sabe dónde más: primeras planas, toda clase de malditos honores, bibliotecas modernas y bebida y excursiones a la Rue Morgue”<sup>7</sup>. Se trata de una obra feroz e imponente, de un libro perfecto, perfectamente deslumbrante y a la vez poseedor de una belleza inconclusa, volátil, endemoniada. Uno de los elementos que llama la atención al leer *Under the Volcano* es la sensación de que se trata de una auténtica y difícil experiencia de lectura. ¿Cómo explicar esta afirmación? La novela de Lowry no sólo se lee, sino que se experimenta; posee *algo* que hipnotiza, una multiplicidad resonante que envuelve e inquieta, cautiva y ahuyenta, que apela no sólo a un esfuerzo intelectual, sino también —y quizá sobre todo— a una apertura y exacerbación de las zonas emotivas, sensibles, sensoriales, instintivas del lector. Es como si, de mil maneras, el libro en sí mismo exigiera abrazar la plenitud de su sentido, responder a su fuerza de vida, concretar un acto absoluto de lectura, ser leídos por lo que leemos. El libro exhorta a perder la compostura o impostura de lo que puede leerse difusamente, a medias, con sonido de fondo, sin reacción, respuesta

o responsabilidad. El relato difícilmente deje intacto al lector (¿puede alguien que se arroja a un precipicio salir indemne, aún cuando se trate de un despeñadero abstracto?). Quienes han leído y disfrutado este libro, lo exaltan y atesoran como un favorito entrañable. Si uno dedica unos instantes a hacer una pesquisa informal de opiniones entre lectores de *Under the Volcano*, con frecuencia las respuestas serán sorprendentemente vívidas en su admiración e ímpetu. Todos tendrán una anécdota iniciática, una historia heráldica de su encuentro con el libro. El escritor español Jorge Semprún fue categórico: “Malcolm Lowry exige lectores exigentes. Somos unos cuantos”<sup>8</sup>. No es extraño percatarse, simultáneamente, de que muchos posibles receptores no pueden, no desean, o simplemente no están de ánimo para franquear ese resquicio, esa demanda crucial de reciprocidad y afinidad inherente al texto. Tampoco es insólito que muchas personas se refieran a este fenómeno o característica peculiar de la novela a partir de un interrogante: “¿no te pasó que, mientras la leías, sentías unas ganas inmensas de tomarte un tequila o un mezcal?”. Difícilmente dejaremos de responder de manera afirmativa a tal pregunta, puesto que *sentir esas ganas*, entre otras cosas, supone haber penetrado el texto, supone experimentarlo, establecer un contrapunto con el encantamiento o delirio alcohólico que trasvasa al relato.

¿Por qué ocurre esto? En principio, Lowry ofreció una metáfora divertida y substancial en una famosa carta dirigida a su editor inglés Jonathan Cape; impulsado por un dictamen editorial erróneo y poco cuidadoso, en ella nuestro autor defiende *Under the Volcano* con un fervor irrefrenable y con la desesperación de quien sabe que tiene entre manos una obra importante. Argumentando la entera pertinencia y valor intrínseco del primer capítulo, Lowry diserta, irascible: “Si se *condiciona* al lector, aunque sea un poco, para que considere inevitable la lentitud del arranque [...], los resultados podrían ser sorprendentes. Si usted me dice: ‘Muy bien, pero el buen vino no necesita anuncios ni

reclamos’, lo único que puedo responder es lo siguiente: ‘Muy bien, yo no estoy hablando de buen vino sino de mezcal’, y para beberlo, además del reclamo en la puerta de la cantina, una vez en el interior de ésta, el mezcal necesita acompañarse de sal y limón, y tal vez uno no lo bebería si no estuviera en una botella tan tentadora”<sup>9</sup>. Lowry no podría haber sido más certero e incisivo en la cita precedente: en efecto, la novela se lee como se bebe un buen mezcal, a sorbos ásperos que deslizan el líquido omnívoro hacia la garganta creando un ámbito caliente, narcótico y disoluto en el interior del ser. Somos leídos por lo que leemos del mismo modo en que, en infaustas ocasiones, podríamos sentirnos “bebidos” por lo que bebemos, por la extática botella de mezcal. Somos leídos por lo que leemos seguramente porque el propio Lowry sintió, en términos simbólicos y a la vez prosaicos, que estaba siendo escrito por su obra. De mil modos, a lo largo de su vida realizó cierto carácter arcano, oculto en la novela, siempre vinculado con su propio devenir. No sólo escribió la primera versión en lo que él llamaría su “época de eclipse”<sup>10</sup>, es decir, no sólo podemos tener la certeza de que el texto se relaciona intensamente con su propio alcoholismo, sino que en repetidas oportunidades habló de extrañas, alarmantes coincidencias entre vida y obra (tal vez la más perturbadora pueda fraguarse en la muerte de su amigo mexicano Juan Fernando Márquez —modelo de los personajes del doctor Vigil y de Juan Cerillo—, brutalmente asesinado en las inmediaciones de una cantina, como el Cónsul en *Under the Volcano*). Por incógnitas razones, este escritor profundamente enraizado en el material autobiográfico como referente de su producción literaria vio que el juego de espejos entre vida y obra se replegaba, indivisible, sobre sí mismo, igual que una corrosiva adicción circunscribe la existencia en el doloroso espacio de la inevitabilidad y la muerte progresiva. El corolario es un texto que alguna vez definió como “un libro realmente bueno sobre un borracho”<sup>11</sup>.

Vale la pena en este punto citar lo que Stephen Spender aseveró sobre la indubitable y en ocasiones controvertida materia del alcoholismo en *Under the Volcano*:

I should dispose of what may seem to some readers a serious objection to this novel: the Consul's dipsomania. A book in which for three quarters of the time the hero is drunk may seem too special, too much a case history [...] *Under the Volcano* is, it is true, perhaps the best account of a 'drunk' in fiction [...] By the time we have finished this novel we know how a drunk thinks and feels, walks and lies down, and we experience not only the befuddledness of drinking but also its moments of translucent clairvoyance, perfected expression.<sup>12</sup>

Ciertamente puede resultar irritante leer un libro cuyo protagonista está perfectamente borracho la mayor parte del tiempo (o en el tiempo como totalidad circular); con toda seguridad al finalizar el libro hemos experimentado lo que siente y piensa un alcohólico. Me gustaría, sin embargo, ir un poco más allá, traspasar cierta frontera en el marco de la afirmación de Spender. La experiencia de lectura se constituye de un rasgo o eje esencial: *Under the Volcano* no sólo es el relato sobre un borracho; es, ante todo, una narración que se articula en el espacio del delirio alcohólico, desde adentro de esa efusión trepidante. El núcleo o línea transversal del relato equivale a ese sentido de desmesura y exceso. No hay un distanciamiento que nos permita dirimir dicha operación narrativa, es decir, que nos permita ser testigos disociados de lo que le ocurre al protagonista alcohólico. Lowry no delineó a un personaje alcohólico que pueda ser observado desde una sana, incólume distancia o singladura. En otras palabras, en *Under the Volcano* no presenciamos al alcohólico desde afuera, desde la tribuna del juicio o estigma como construcción social y recurso intelectual incircunscrito; lo percibimos, por el contrario, como realidad descarnada e incoercible, como experiencia subjetiva y urdimbre poética. Lowry creó, a lo largo del relato, un registro discursivo que se traduce en una tematización del alucinamiento

alcohólico, o al menos en una seria interrogación a la posibilidad de llevarlo a cabo. Este trabajo se propone explorar la forma en que Lowry, de manera excepcional, transformó el inasequible universo del alcoholismo en una experiencia narrable.

## La Máquina Infernal

Hacia el final del capítulo siete de *Under the Volcano*, el Cónsul, perdiendo el rumbo de sus pasos en la pletórica feria que inunda el centro de Quauhnáhuac, desemboca en la periferia de la plaza. M. Laruelle acaba de difuminarse; Hugh e Yvonne vagaron por el opíparo carnaval del Día de Muertos sin que el indómito Cónsul se aproximara a ellos. Como un conspirador, los ha mirado de lejos sin verlos y en ocasiones sin dejarse ver, entreviendo su presencia, adivinando la sustantividad con la que habrá de reunirse en pocos minutos para ir a Tomalín. Mientras tanto, puede continuar solapado bajo los mil pliegues de su entelequia alcohólica, franquear los confines de la plaza de Quauhnáhuac y observar, titubeante, la “¡BRAVA ATRACCIÓN! 10 c MÁQUINA INFERNAL”<sup>13</sup>, pequeño Popocatépetl que ruge su vacío como si contuviera un oprobioso espíritu dentro de la armazón mecánica. El nombre del aparato apóstata remite al Cónsul a cierta coincidencia, probablemente a los versos de *La Machine Infernale* de Jean Cocteau que leyó hace sólo un rato en casa de M. Laruelle. Los niños de la ciudad abordan de pronto al Cónsul y lo introducen en un compartimento de la bestia, de la máquina abyecta que en pocos segundos comenzará a fustigar el aire con movimientos convulsos: “The wretched children had spotted him again; and his penalty for avoiding them was to be drawn inexorably, though with as much dignity as possible, into the boarding monster. And now [...] he was alone, irrevocably and

ridiculously alone [...] After a while, with violent bewildering convulsions, the thing started to go”<sup>14</sup>. Y en efecto, Geoffrey Firmin, ex cónsul británico en Quauhnáhuac, ex representante del insigne gobierno de Su Majestad, se interna con una pasividad sobrecogedora y por ello salvaje, exenta de estoicismo o decoro, en uno de los compartimentos o “confesionarios” de la Máquina Infernal.

La incursión del Cónsul en la atracción mecánica es, por la actitud aviesa e imperativa de sus pequeños verdugos, un acontecimiento inexorable: una penalidad. No sería descabellado probar un juego de asociaciones y concebir el pasaje citado como emulación del exilio ritual practicado a fines de la Edad Media con los individuos errantes, los vagabundos, los locos: la escena podría describir el conjunto de instantes en que los habitantes de algún país sorprenden en la plaza pública al insensato —objeto de burla y crueldad— y lo embarcan en un tipo peculiar de navío mitológico que simultáneamente tuvo existencia real en los primeros años del Renacimiento: la nave de los locos, el barco ebrio que transporta su cargamento evanescente en un viaje sin hado por una geografía imaginaria. “Encerrado en el navío de donde no puede escapar, el loco es entregado al río de mil brazos, al mar de mil caminos, a esa gran incertidumbre exterior a todo [...] a la encrucijada infinita”<sup>15</sup>, nos dice Michel Foucault. El subir y bajar, la momentánea tregua en las maniobras, la brutalidad explícita del evento inauguran, dentro de la improvisada jaula, una realidad oblicua, intolerable por su connotación errática y dislocada. La narración se tensa y expande en un juego de antípodas, alcanza un carácter paroxístico: las pertenencias del Cónsul —su libreta, su pipa, sus llaves, sus lentes oscuros, su bastón, ¡al parecer su pasaporte!— resbalan de sus bolsillos; el núcleo material de su identidad cae fortuitamente al vacío. Aquí el Cónsul es la pura representación del desvalimiento. Es el “Pasajero por excelencia, o sea, el prisionero del viaje. No se sabe en qué tierra desembarcará, tampoco se

sabe, cuando desembarca, de qué tierra viene. Sólo tiene verdad y patria en esa extensión infecunda, entre dos tierras que no pueden pertenecerle”<sup>16</sup>. Es un náufrago perdido en un inconmensurable océano de caos líquido que titila dentro de mil botellas de alcohol. Como si finalmente comprendiera que su obcecado alcoholismo lo coloca “en el interior del exterior, e inversamente”<sup>17</sup>, nuestro héroe patético, no sin perplejidad, asume que la pesadilla no se dispersa cuando los movimientos espasmódicos del juego mecánico cesan por completo. El mundo —“*the drunken madly revolving world*”<sup>18</sup>— es un Tártaro. No en vano M. Laruelle, desde la rivalidad y el contradictorio afecto que siente hacia el Cónsul, lo imagina “as a kind of more lachrymose pseudo ‘Lord Jim’ living in a self-imposed exile”<sup>19</sup>.

Conocido en Quauhnhuac como un posible espía que siempre está proverbialmente borracho, el protagonista es una suerte de eslabón extensivo del aciago emperador Maximiliano y de la trágica Carlota, fantasmas que tamizan la ciudad con destellos de su legendaria maldición. El Cónsul ha discernido su propio vaso comunicante con la locura desde el momento en que esgrimió su filiación al Caballero de la Triste Figura (“But alas for the Knight of Sorry Aspect”<sup>20</sup>, le escribe a Yvonne con caligrafía tortuosa desde el Farolito de Parián). Nunca lo veremos tan pasmosamente ridículo como en la celda de la Máquina Infernal, tan anegado en la proscripción de sí mismo y en el sufrimiento inútil al que aludió Jacques momentos atrás. Quizá por eso el episodio es tan perturbador. Una tristeza honda se inscribe en sus posibles significaciones. Pero hay algo más, es decir, existen otros motivos para haber optado por esta escena como un modo oportuno de poner en marcha el presente análisis...

Desde su turbulento cautiverio, el Cónsul vislumbra la imagen de un mundo invertido y giratorio, carente de órbita y puntos cardinales, donde las cosas se confunden y entrechocan: “There, above him, poised the world, with its people stretching out down to

him, about to fall off the road onto his head, or into the sky [...] All at once, terribly, the confession boxes had begun to go in reverse: Oh, the Consul said, oh; for the sensation of falling was now as if terribly behind him, unlike anything, beyond experience”<sup>21</sup>. Como antítesis y complemento de la apacible Rueda de la Fortuna, la Máquina Infernal multiplica la violencia implícita en tierra firme. El artefacto gira hacia un lado y posteriormente en sentido inverso, creando, a partir de las sucesivas caídas, un círculo que se abre y se cierra en el espacio. “[...] it was symbolic, of what he could not conceive, but it was undoubtedly symbolic”<sup>22</sup>, afirma el narrador omnisciente, apresado en la conciencia del Cónsul. ¿No es la propia novela un símil de la Máquina Infernal?

Indudablemente, *Under the Volcano* posee una estructura giratoria, obedece a la perpetua rotación sugerida en la breve frase: “*the wheel of the law, rolling*”<sup>23</sup>. Su comienzo es su final; el primer capítulo, donde el Cónsul es una especie de Kurtz inescrutable que se nombra y no se mira, indica en su último enunciado que la rueda estructural de la novela da un movimiento en reversa, nos conduce del 2 de noviembre de 1939 al 2 de noviembre de 1938: “Over the town, in the dark tempestuous night, backwards revolved the luminous wheel”<sup>24</sup>. El trayecto circular se cierra sobre sí mismo. Esta circunferencia se articula en un entramado de innumerables planos simbólicos. Casi podríamos decir que no hay absolutamente ningún elemento en el libro que no sea simbólico; es como si los niveles y objetos simbólicos se procrearan unos a otros, forjando una estructura giratoria y espiral, de repercusión recíproca y sincrónica de una cosa sobre otra. Desde luego, no es necesario comprender en su totalidad esta sistematización cifrada (dicho ejercicio se asemejaría a una pesquisa detectivesca, a la búsqueda de pistas para resolver un crimen, en este caso al acto delictivo, perpetrado por Lowry, de crear en complicidad con su propio deseo, sus obsesiones y su avidez; debemos darle el beneficio de la duda, en todo caso, cuando insiste

en decir que *Under the Volcano* podría leerse como una novela barata). Saber, por ejemplo, que la escena de la Máquina Infernal pertenece al capítulo siete, y que se trata de un número mágico, de la buena y de la mala suerte, del destino, del anca del caballo que matará a Yvonne, etc., no es inmanente a sus probables interpretaciones. Prestar especial atención a la coincidencia profética entre el título del libro de Jean Cocteau que el Cónsul toma al azar en casa de Jacques, *La Machine Infernale*, y el nombre de la Máquina Infernal, sólo tiene sentido si queremos concentrarnos específicamente en el vínculo que sostienen esos dos elementos discursivos. De igual modo, el lector no avisado se sorprenderá al encontrar, en medio del fragor narrativo de la escena de la Máquina Infernal, un número subrepticio, 999, e intuirá la presencia de una topografía simbólica, mágica y hermética en el relato.

Acaso sea más importante percibir este intrincado mundo de correlaciones internas como un sistema semántico peculiar, o aprehender de manera instintiva que *Under the Volcano* es “una especie de máquina: una máquina que funciona”<sup>25</sup>. Es una máquina erudita y esotérica, mítica y filosófica, una pieza de relojería, una rueda con doce radios (doce capítulos), un tejido de filigrana donde cada elemento establece un vínculo taumatúrgico con los demás elementos, y entre todos conforman una gran unidad que se colma a cada instante de sentidos yuxtapuestos. La novela parece sustentarse en un inacabable juego de semejanzas. Lowry delineó una sintaxis gnóstica de su universo ficticio que bien podría evocar a la *episteme* renacentista —heredera de un helenismo tardío, orientalizado, y de una concepción cosmogónica medieval— que Foucault puntualizó en el capítulo “La prosa del mundo” del volumen *Las palabras y las cosas*. La perfecta organización del andamiaje simbólico en *Under the Volcano* remite, en efecto, a esa noción de orden que permitió conocer las formas visibles e invisibles del mundo en la soberanía de lo Semejante, en “el

carácter llamado *esférico* del universo del saber del siglo XVI; la esfera es finitud y circularidad: en ella se ‘alojan’, según la imagen permanente de Foucault, los saberes cerrados, saturados e indefinidamente repetitivos del macrocosmos y del microcosmos, del creador, de la creación y de la criatura, de lo que se asemeja y de lo que debe asemejarse”<sup>26</sup>.

Cuando en la ya mencionada epístola a Jonathan Cape Lowry practica una minuciosa exégesis de los capítulos que configuran *Under the Volcano*, uno presentirá que dicho despliegue explicativo constituye una suerte de hermenéutica orientada a descifrar, al menos parcialmente, el texto secreto del libro, la inmensa red de firmas que subyacen en él y que permiten conocer las marcas manifiestas de lo oculto. No olvidemos que el mismo Lowry señaló alguna vez la presencia de una trama cabalística en cierta superficie subterránea (y sin embargo perceptible por intuición) de la novela. En efecto, Lowry infiltra, de manera sesgada, una aptitud mágica del lenguaje a partir de su carácter analógico; formula, desde el misticismo cabalista como registro simbólico, un misterio último del texto, una verdad, un anhelado centro que no es otra cosa que el paraíso, la correspondencia cabal entre las palabras y las cosas. Sería oportuno citar aquí los primeros versos del poema “El Golem” de Borges, versión del mito que expone un paralelo entre la creación de Adán y la del Golem según especulaciones cabalísticas: “Si (como el griego afirma en el Cratilo)/ El nombre es arquetipo de la cosa,/ En las letras de *rosa* está la rosa/ Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*// Y, hecho de consonantes y vocales,/ Habrá un terrible Nombre, que la esencia/ Cifre de Dios y que la Omnipotencia/ Guarde en letras y sílabas cabales”<sup>27</sup>. Del mismo modo, dentro del universo ficticio de *Under the Volcano*, en las letras y sílabas cabales del nombre “Parián”, por ejemplo, *está* la muerte del Cónsul. Nadie nos lo dice, nadie nos prepara, y, sin embargo, sabemos que, cada vez que aparece el nombre “Parián”, se está aludiendo a la muerte del protagonista, como si el nombre en sí

mismo fuera el arquetipo de esa muerte. Dicho de otra manera, a fuerza de su repetición esotérica y carga de inevitabilidad, el nombre “Parián” es una conjuración: en Parián está la cantina El Farolito, una suerte de último faro del mundo, la luz postrera, la muerte. Lowry utiliza un mecanismo cabalista en este plano del discurso: si la cábala otorga una función central al acto de nombrar puesto que nombrando se interpreta el mundo y se crea un nuevo firmamento, una nueva realidad, la palabra “Parián” crea incesantemente la muerte del Cónsul. (Recordemos que, mediante una táctica similar, el nombre “Oaxaca” es divorcio y agonía, o que, según la Señora Gregorio le dicta al Cónsul en la cantina El Bosque, los verbos *drink* y *think* tienen sentidos simétricos. El equívoco lingüístico de la Señora Gregorio —el modo en que superpone el significado y el significante de dos palabras que poseen una grafía muy similar— persigue una figuración irónica que no pasa desapercibida: es como si Lowry nos dijera ulteriormente que, en el marco de sus leyes analógicas, beber es pensar y viceversa). En este nivel, el lenguaje no se funda en la teoría del signo lingüístico, sino que está depositado en el mundo, en la realidad ficticia que es un “bosque de símbolos, como decía Baudelaire”<sup>28</sup>. Es, por supuesto, un lenguaje anterior al desastre de Babel, la reminiscencia de una fase en la que “Los nombres estaban depositados sobre aquello que designaban, tal como la fuerza está escrita sobre el cuerpo del león, la realeza en la mirada del águila y tal como la influencia de los planetas está marcada sobre la frente de los hombres: por la forma de la similitud”<sup>29</sup>.

¿Qué nos dice, sin ir más lejos, la figura central, omnipresente, del volcán Popocatepetl? ¿Qué hay escrito en este cráter cuyo nombre en náhuatl, por lo demás, rehúye la arbitrariedad del signo y significa “montaña que humea”? Es un testigo excelso de la historia: todo confluye hacia él; es la irrigación nerviosa del México precortesiano que fluye en las entrañas de la naturaleza. Es el dios de labios entreabiertos que contiene dentro

de sí a la eternidad y los poderes de la destrucción; es el fuego de la vida y es la erupción, la vida saturada por el exceso que conduce a la aniquilación. Es la incesante amenaza de ruina; es el signo mismo del advenimiento del desastre. Es el cúmulo de fuerzas incognocibles que residen en el interior del Cónsul. El Popocatépetl se erige como un tropo que, en términos de Walter Benjamin, comunica su “esencia espiritual” en la inmediatez de su materia: “No hay acontecimiento o cosa en la naturaleza animada o inanimada que no participe de alguna forma de la lengua, pues es esencial a toda cosa comunicar su propio contenido espiritual”<sup>30</sup>. Si tomamos en cuenta las figuras principales que, según Foucault, prescriben sus articulaciones al saber de la similitud, podremos indicar un conjunto de identidades que se confabula a lo largo de la novela y que tiene al Popocatépetl (volcán masculino) como punto medular: entre el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl —“that image of the perfect marriage”<sup>31</sup> — existe una obvia relación de *conveniencia*; entre el Cónsul e Yvonne se dilucida un vínculo de *simpatía/antipatía* y ambos personajes poseen, a la vez, un vínculo de *emulación* y de *analogía* con los dos volcanes. Si echamos un vistazo al comienzo del capítulo once de *Under the Volcano*, veremos un críptico y poderoso anuncio de la muerte de Yvonne, que es por autonomasia la estampa de la Mujer Dormida: “in the tragic Indian legend Popocatepetl himself was strangely the dreamer: the fires of his warrior’s love, never extinct in the poet’s heart, burned eternally for Ixtaccihuatl, whom he had no sooner found than lost, and whom he guarded in her endless sleep...”<sup>32</sup>. Así, Lowry elaboró un mundo “cubierto de blasones, de caracteres, de cifras, de palabras oscuras”<sup>33</sup>, haciendo de su obra un inescrutable y ambicioso émulo contemporáneo de los textos canónicos de la antigüedad, traducido en una parábola de su propio tiempo.

Este universo perfecto y cerrado, estructurado a partir de una sistematización de signaturas que expresan su enigma bajo la forma de un lenguaje que “está a medio camino

entre las figuras visibles de la naturaleza y las conveniencias secretas de los discursos esotéricos”<sup>34</sup>, gravita a la vez en un profundo sentido de lo abierto. Por su constitución obsesiva y acabada en sí misma, el orbe ficticio de *Under the Volcano* no puede sino abrirse, bifurcarse como dédalo cuyas vías de acceso son también sus puertas de salida. Está habitado por una forma paradigmática del desorden y de lo discontinuo: el lenguaje radical de la sinrazón, el lenguaje del delirio alcohólico. En otras palabras, la arquitectura estructural de la novela —que descansa en las rigurosas leyes de la semejanza, en un subsótano donde se despliega la sintaxis cabalística a la que se aludió antes— encierra un sentido de disyunción desbordante. La Máquina Infernal dibuja en el aire un círculo consumado porque sus engranajes mecánicos funcionan sin ninguna falla. Pero, como ya se vio, en el interior de uno de sus compartimentos hay un hombre que sufre, percibe una realidad descoyuntada, experimenta un auténtico infierno, vive el tránsito absoluto que propone la imagen de la nave de los locos. Si, como se dijo en la introducción de este trabajo, la novela nos sumerge en la realidad del personaje alcohólico, nos ahoga en la densidad de su insoslayable extravío, es porque nos introduce, junto con él, en el compartimento de la Máquina Infernal, donde podemos percibir tanto la rígida circularidad de su estructura como el cenagoso infierno que estalla por dentro.

El Cónsul es, no sólo el protagonista de *Under the Volcano*, sino una entidad que parece derramarse a lo largo del libro dictando su constitutiva realidad ficticia (¡o desquiciando esa realidad!). Partiendo de un tipo específico de lectura, podría afirmarse que los cuatro personajes principales —el Cónsul, Hugh, Yvonne y Jacques Laruelle— son distintos, impulsores de una vida propia, y paralelamente todos son el Cónsul (lo que equivale a decir que todos son facetas que se deslindan del Cónsul y que a la vez lo circundan). Es importante elaborar más a fondo esta aseveración. La autonomía que Hugh,

Yvonne y Jacques Laruelle poseen respecto del Cónsul es innegable. El narrador omnisciente engarza su voz a la introversión de cada uno en varios fragmentos substanciales del libro: Jacques Laruelle habita el primer capítulo, el imprescindible capítulo seis le pertenece a Hugh e Yvonne ejerce su justa soberanía en el capítulo nueve. Más aún, no es fortuito que el capítulo cuatro, donde se narra el encuentro de Hugh e Yvonne y su paseo a caballo, sea —¿cómo decirlo?— el más “coherente” de la novela. Allí, Hugh e Yvonne —efigies del fracaso: él quiso ser músico y combatiente republicano, ella actriz de Hollywood— gozan una momentánea emancipación del Cónsul. Uno de los aspectos fascinantes de *Under the Volcano* se traduce en la certeza de que en el personaje de Hugh, por ejemplo, se gesta la piedra angular de otra historia, otra posible novela. Por otro lado, no pueden pasarse por alto los momentos en que Jacques Laruelle confronta al Cónsul, se atreve a cuestionar su contradictoria apología del alcoholismo y prefigura una voz racional inteligente, exenta de censura o de un juicio moral obtuso y ramplón. Sin embargo, la hilatura del texto se va subordinando al Cónsul *in crescendo*. El narrador recorre las páginas entrando y saliendo de cada personaje y estableciendo un contrapunto cada vez mayor con el hechizo alcohólico de quien parece ser su cómplice: el protagonista. El licencioso pacto que el narrador ha firmado con el Cónsul es tan acérrimo, que por momentos narrador y personajes tienen el mismo rostro: un rostro embebido en alcohol, el rostro del corrompido espíritu humano, como indicó Lowry; la fisonomía del espejismo, el semblante de la alucinación. ¿Cómo describir y develar ese confin de la vida? ¿Cómo deslizarse hacia él? Una vez que nos reconocemos dentro de la colosal máquina que sin advertencias nos hace experimentar el infierno, ¿cómo elucidar ese infierno y su lenguaje desorbitado? ¿Cómo se articula una narración desde el corazón tumultuoso del alcoholismo?

En principio, quizá no quede otro camino que desentrañar la sentencia ontológica que el Cónsul susurra como un diletante Hamlet de cantina: “To drink or not to drink”<sup>35</sup>. A riesgo de distender torpe e infructuosamente un nudo gordiano, se vuelve necesario examinar a tientas lo que el término “alcoholismo” designa. Tarea fútil que, sin embargo, puede esclarecer el devenir de este análisis. El alcoholismo es una patología tempestuosa y mortífera. El Cónsul mismo subraya a cada instante que un alcohólico no es otra cosa que un sujeto que no puede abstenerse de consumir alcohol. La definición se desdobla hasta el infinito: ¿por qué no puede dejar de beber alcohol? En la elaboración de una réplica interviene la ensortijada confluencia psíquica y metabólica de un individuo. Desde un postulado psicoanalítico (alguna vez Lowry leyó a Freud, así que perdonará la siguiente estulticia), este tipo de adicción o conducta compulsiva podría glosarse como un *proceso de engendramiento de cuerpos extraños*, es decir, como

el imperativo de tragar o inyectarse todos los días ‘un cuerpo extraño tóxico’ para convertirse uno mismo en un extraño [...] No todos los individuos son iguales frente al goce. Algunos se precipitan muy pronto en él, más allá de todo mantenimiento posible de una homeostasis, en un *exceso* que derriba desde siempre todos los diques levantados por el ‘principio del placer-displacer’ [...] precipitados tan precozmente en la urgencia de un goce devorador, [...] su principal defensa consiste a veces en la elaboración de un borde muy precario en el que puedan *sostenerse*: un reborde muy delgado que hay que volver a trazar cada día.<sup>36</sup>

Rememoremos cierto hermoso segmento del capítulo diez de *Under the Volcano* en el que el Cónsul se aboca a hacer un estrepitoso mapa de su vida y frente a él desfilan incontables botellas que guarecieron en sus concavidades todos los licores del planeta. Su existencia se vierte en una pantagruélica sucesión de botellas que son como trazos ininterrumpidos de ese borde que urde cada minuto del día; el Cónsul se ve a sí mismo, preso de un raptó epifánico, en esas botellas o *cuerpos extraños* que han sido claves de su identidad:

Suddenly he saw them, the bottles of aguardiente, of anís, of jerez, of Highland Queen, the glasses, a babel of glasses [...] built to the sky, then falling, the glasses toppling and crashing, falling downhill from the Generalife Gardens, the bottles breaking, bottles of Oporto, tinto, blanco, bottles of Pernod, Oxygèneé, absinthe, bottles smashing, bottles cast aside, falling with a thud on the ground in parks, under benches [...] and now he saw them, smelt them, all, from the very beginning—bottles, bottles, bottles.<sup>36</sup>

Cada botella es un papel que el protagonista ha representado, un nuevo abismo que se confecciona a fin de alcanzar el próximo objetivo: beber e ingeniárselas para que los demás no sepan qué bebió, cuánto bebió, en qué momento bebió, cuándo sentirá una necesidad impostergable de volver a beber. Los lapsos o espacios intangibles que separan una botella de otra se erigen como la otra cara del borde percedero en el que se elabora un *sostén*: hablo de la consabida “bebida terapéutica”, el inapelable estado que debe buscarse para aplacar todo indicio de inminente sobriedad.

Dicho de otro modo, los adictos, funámbulos del deseo, han fracturado el límite entre la experiencia del goce y la del *exceso* (una forma de *exilio*, de expulsión de sí mismos), fabricando un desborde pulsional que se torna devastador. *Más allá del principio del placer* se pone en marcha una sediciosa relación con el peligro: el adicto sale de sí mismo (*ekstasis*) en desbandada y va al encuentro del desamparo, lo inestable y el instante, de una subsistencia ceñida en el cautiverio que conlleva toda propulsión irrestricta. Lo mismo ocurre cuando se subvierten los principios religiosos de todo rito fundado en la utilización de drogas, ya sea con fines de contemplación, revelación y éxtasis sagrado, o simplemente persiguiendo un saber experimental a través de la comunión química. Antonin Artaud se refiere a este fenómeno en *México y Viaje al país de los tarahumaras*:

El peyote tiene algo en común con todo lo humano. Es un principio magnético y alquímico maravilloso si se sabe tomar, es decir, en las dosis deseadas o según la graduación deseada [...] Si después de haber tomado peyote, los indios se vuelven como locos es porque abusan hasta llegar a ese punto de embriaguez desordenada en

el que el alma ya no está sometida a nada. Al hacerlo, no es a usted a quien desobedecen, sino a ciguri mismo, porque ciguri es el Dios de la presencia de lo justo, del equilibrio y del control de sí [...] beber ciguri es justamente no exceder la dosis porque ciguri es lo infinito [...] “Dios (dicen las tradiciones sacerdotales tarahumaras) desaparece en seguida cuando uno se aproxima demasiado, y en su lugar viene el Espíritu Malo”.<sup>37</sup>

Lo cierto es que transgredir cualquier criterio esencial de equilibrio mediante el exceso supone arraigarse —partiendo del desarraigo— en los márgenes de la vida, en el mundo dionisiaco que es el “no-lugar” por excelencia o la huella constante de su desintegración. Alojarse por completo en el borde y en el instante —principios del éxtasis y de lo ilimitado— connota, además, una suspensión inflexible del tiempo rectilíneo (“*Las manos de Orloc, con Peter Lorre*”<sup>38</sup>), una forma de disgregación, un modo de enlazarse a las discolas facciones de la locura.

El alcoholismo como experiencia narrable, por lo tanto, no puede sino articularse en un espacio impensable, a partir del “no-lugar” del lenguaje, a partir de un lenguaje fundamentalmente heteróclito. En su dimensión mítica, el Cónsul es —en consonancia con los tarahumaras que tergiversan el rito del peyote— un “místico que ha abusado de sus poderes”<sup>39</sup>, un cabalista que ha violado la alquimia de su gran arte estragando el Jardín del Edén. Aquí culmina una primera fase analítica de la tensión planteada en la metáfora de la Máquina Infernal: la máquina —entendida como estructura giratoria y como plano textual donde la antigua noción de la analogía reaparece— y el infierno, es decir, el paradigma discursivo de la discontinuidad, conviven en *Under the Volcano* e instituyen un presunto antagonismo, el de la semejanza y la alteridad. Lowry nos proporcionó la clave para penetrar en el terreno de esta divergencia, que es precisamente el proscenio de la urdimbre poética inherente a su obra. La respuesta se encuentra, por supuesto, en el Jardín del Edén. *Under the Volcano* carece de un motivo único; es, por el contrario, una “churrigueresca

catedral mexicana”<sup>41</sup> con una variedad temática que proyecta su envés y su revés como un caleidoscopio. Sin embargo, el mito bíblico que suscribe la imagen del Jardín del Edén subyace en la novela bajo la forma de una pulsación unificadora; es una gran puerta de entrada a todos sus temas y a su eventual desciframiento. Escuchemos a Octavio Paz: “En *Under the Volcano* [...] los jardines de Cuernavaca, las flores y las plantas, los lejanos volcanes y la barranca verde y enmarañada —verdadera ‘boca del infierno’— surgen bañados por una luz de primer día de la creación. ¿Primero o último? Quizá ambas cosas [...] El verdadero tema de *Under the Volcano* es la antigua historia de la expulsión del paraíso”<sup>42</sup>. Probablemente contaríamos con la aquiescencia de Lowry si decidiéramos acometer su prosa ebria desde el relato del Génesis transmutado en una teoría del lenguaje de estirpe cabalística.

## ¿Le gusta este jardín, que es suyo?

En uno de sus primeros ensayos, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (1916), Walter Benjamin se aviene a una filosofía mesiánica del lenguaje, inspirada en la tradición teológica judía, y esboza las siguientes sílabas:

Que la lengua del paraíso era perfectamente conocedora es algo que no puede ocultar ni siquiera la presencia del árbol del conocimiento [...] El conocimiento que da la serpiente con su seducción, el saber de lo que es bien y mal, carece de nombre [...] El conocimiento de las cosas está fundado en el nombre, mientras que el del bien y el mal es —en el sentido profundo en el cual Kierkegaard entiende este término— “charla”, y conoce sólo una purificación y elevación, a la cual ha estado sometido el hombre charlatán, el pecador: el juicio [...] Al sometimiento de la lengua a la charla sigue el sometimiento de las cosas a la locura.<sup>43</sup>

En efecto, la conciencia del bien y del mal abandona el nombre íntegro, destruye la idea de una traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres que tenía su garantía en Dios. El hombre deja de comunicarse *en* la lengua y comienza a hacerlo *a través* de ella. En el discernimiento del bien y del mal se origina la palabra *humana*, la torre de Babel con su confusión de lenguas, la abstracción, la noción dialéctica del lenguaje. No es casual: surge el sentido de lo puramente *inexpresable*, de lo *innombrable*, y, con ello, la multiplicidad semántica. E inevitablemente irrumpe la palabra paródica del verbo divino: la palabra vana, estéril, es decir, la sobrenombración indiscriminada. La soberanía de lo Semejante se ve obnubilada por la preeminencia de las semejanzas salvajes; Foucault nos dirá, refiriéndose

a *Don Quijote* (recordemos en cuántas ocasiones nuestro Cónsul evoca al personaje de Cervantes): “[...] las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio [...] la semejanza entra allí en una época que es para ella la de la sinrazón y la imaginación”<sup>44</sup>. La pureza del nombre ha sido eclipsada. El lenguaje ya no acoge al hombre como sucedía durante el estado paradisiaco. El hombre ya no *habita* la lengua. Su “casa” se transformó en ruina. El Jardín del Edén es un escenario desolado.

“Geoffrey, this place is a wreck!”<sup>45</sup>, dice Yvonne al ver el indócil jardín de la casa situada en la calle Nicaragua. En su anárquica y ruinosa voluptuosidad, el vergel del Cónsul parece expresar una profunda tristeza. Benjamin asegura que, tras la expulsión de Adán del paraíso, Dios maldijo el campo y el aspecto de la naturaleza sufrió una mutación metafísica: los bosques comenzaron a emitir un agudo lamento por haber perdido su halo originario, por estar sujetos a un lenguaje desflorado, a la superdenominación. La naturaleza llora su mutismo, llora el despojo de su aura, sobre la lengua misma. ¿No podría ser ésta la tragedia que se proclama al comienzo del capítulo tres de *Under the Volcano*, cuando el Cónsul e Yvonne hacen su entrada a la casa de la calle Nicaragua y los engulle un jardín exorbitante? El narrador apunta:

*The tragedy, proclaimed, as they made their way up the crescent of the drive, no less by the gaping potholes in it than the tall exotic plants, livid and crepuscular through his dark glasses, perishing on every hand of unnecessary thirst, staggering, it almost appeared, against one another, yet struggling like dying voluptuaries in a vision to maintain some final attitude of potency, or of a collective desolate fecundity, the Consul thought distantly, seemed to be reviewed and interpreted by a person walking at his side suffering for him and saying: ‘Regard: see how strange, how sad, familiar things may be. Touch this tree, once your friend: alas, that that which you have known in the blood should ever seem so strange! Look up at that niche in the wall over there on the house where Christ is still, suffering, who would help you if you asked him: you cannot ask him. Consider the agony of the roses [...] Regard: the plantains with*

their queer familiar blooms, once emblematic of life, now of an evil phallic death. You do not know how to love these things any longer. All your love is the cantinas now: the feeble survival of a love of life now turned to poison.<sup>46</sup>

¿Podría negarse que estamos ante el “sometimiento de las cosas a la locura” que puntualizó Benjamin, o, mejor dicho, ante una naturaleza subyugada por la figura del alcohólico, quien, en tanto la observa, sólo puede sustituir su amor por veneno y nombrarla a partir de locas visiones, de una lengua desmesurada, de la yerma locuacidad que se gesta en la bebida? Prestemos atención a la forma en que, a nivel textual, se consignan las voces que el Cónsul oye en sus oquedades internas: “the voice gabbled on”<sup>47</sup>; “the guilty chattering in his mind”<sup>48</sup>. Se trata de dos ejemplos en los que el autor le imprime a las palabras una connotación de lenguaje hueco: efectivamente, los vocablos “gabble” y “chattering” nos remiten al concepto de “charla” que Benjamin introdujo antes, además de arrojarnos a otras significaciones asociadas a un tipo de habla superflua: parloteo, cháchara, cotorreo. Por otro lado, ¿no podría ser Dios la persona que camina junto al Cónsul —ese Dios que ya no responderá a su llamado y que lo confronta con su malversación de la pureza del nombre, con su propia expulsión del paraíso, a la vez que lo supedita a la realidad del juicio? El jardín del Cónsul agoniza; su apariencia lívida, sedienta y esteparia nos dice que su dueño lo ha descuidado, nos dice que el hombre y la naturaleza ya no hablan la misma lengua. Su aspecto insurrecto e incluso lascivo nos dice que su deterioro obedece a un evento pecaminoso. Al erigirse como un hombre que es todos-los-hombres, en el Cónsul se cincela la culpa del pecado original. Él, el místico que ha excedido su arbitrio rasgando las hebras que unían a las palabras y a las cosas, es el primer hombre conocedor del bien y del mal. Si estimamos las similitudes entre el alcohol y otro tipo de narcóticos, Paz podría dar en el clavo cuando trasluce que “La droga es nihilista: mina

todos los valores y trastorna radicalmente nuestras ideas acerca del bien y del mal, lo justo y lo injusto, lo permitido y lo prohibido [...] la droga introduce otra justicia”<sup>49</sup>. Esa *otra justicia* se traduce en este contexto en lo que Benjamin definiría como la severidad de la palabra juzgadora, en el juicio que sobreviene después de la ofensa infringida al verbo creador.

No olvidemos algo importante: el Cónsul es un borracho ordinario que padece la ignominia de su grotesco, de su decadencia física e intelectual (tiene un proyecto de libro que jamás concretará), y es, simultáneamente, alguien que se adhiere a una misión superior, que libra una batalla por la supervivencia de la conciencia humana —contienda que, cristalizada en Hugh, sería la que transcurre en el Ebro. Lowry depositó en su protagonista una función eminente: el Cónsul se erige como quintaesencia alegórica de la embriaguez que poseyó a la humanidad durante la virulencia destructiva de la Segunda Guerra Mundial. La guerra es la vivencia innominable por antonomasia, constituye una caída del lenguaje respecto de su antigua noción analógica; es una de las representaciones más consumadas del desvanecimiento de la palabra pura en el juego arbitrario de los signos. Por eso la figura del alcohólico representa en sí misma la caída del lenguaje. No es de extrañar entonces que sólo podamos ingresar a su lenguaje caído, *otro*, como si tanteáramos las escarpadas rutas que nos conducen a un paisaje en ruinas, al paraíso devastado, al alma del Cónsul “as a town appeared once more before him [...] a town ravaged and stricken in the black path of his excess [...] the whole town plunged into darkness, where communication is lost, motion mere obstruction, bombs threaten, ideas stampede—”<sup>50</sup>. Entrar a esa ciudad fulminada y envuelta en oscuridad —imagen de lo impensable— es como inmigrar brutalmente al desmedido terreno de la heterotopía. Si el Jardín del Edén intocado es un parangón de la utopía, su ruina, su desastre —el desastre de Babel— es el emplazamiento de la

heterotopía. “Las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la ‘sintaxis’ y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace ‘mantenerse juntas’ [...] a las palabras y a las cosas”<sup>51</sup>, infiere Foucault. Después de arduas deliberaciones, se ha decidido arremeter esa urbe de calles desbocadas a través del capítulo cinco de *Under the Volcano*. Se trata de un capítulo paradigmático por muchas razones: entre otras, en él parece consolidarse la “codelinuencia” alcohólica entre el narrador y el protagonista, es decir, la complicidad a la que se hizo referencia anteriormente. En él, además, se desenfunda lo que Lowry expuso como “el tema más importante del libro: ‘¿Le gusta este jardín?’”<sup>52</sup>

El telón del capítulo cinco se levanta en el momento en que el Cónsul despierta de un soporífero sueño que lo embistió horas antes en el porche de su casa. El enigmático relato escrito en cursivas que precede su retorno a la vigilia, y que consigna un giro elíptico al comienzo del pasaje, podría ser la construcción onírica que elaboró durante su letargo. Un sorprendente enunciado nos dice que el Cónsul, apenas se despabila, divisa una inviolable presencia acusatoria:

... The Consul, an inconceivable anguish of horripilating hangover thunderclapping about his skull, and accompanied by a protective screen of demons gnattering in his ears, became aware that in the horrid event of his being observed by his neighbours it could hardly be supposed he was just sauntering down his garden with some innocent horticultural object in view.<sup>53</sup>

Alguien lo tiene en la mira, observa sus movimientos y espía sus intenciones. A lo largo del capítulo, el Cónsul asumirá el papel de un criminal. ¿Su fechoría? Beber hasta el hartazgo, aniquilarse a sí mismo, dejarse seducir por la botella de Tequila Añejo de Jalisco que es a un tiempo la serpiente de la historia bíblica, ladina propulsora del conocimiento del bien y del mal. ¿La escena del crimen? Por supuesto, el jardín estragado. La oración citada es sólo una de las tantas que nos sumergen ferozmente en la lengua “caída”, desmantelada, de la heterotopía. Los puntos suspensivos del inicio crean una hendidura, dan la idea de una frase que irrumpe del abismo, o de un discurso que comenzó antes y se quebró en el momento de ser emitido en su totalidad. La frase es como una detonación; el personaje vuelve en sí en tanto el narrador ejecuta su parte, elaborando una locución implacablemente violenta y profusa en vocablos cuyo objetivo es fraguar una sensación de aturdimiento. En un solo enunciado dispone los adjetivos “horripilating” y “horrid”; compone, una detrás de la otra, dos imágenes que no pueden sino generar escalofríos: el Cónsul experimenta una angustia inconcebible a partir de la horripilante cruda que estalla como trueno en su cráneo, mientras lo acompaña una pantalla —¿protectora?!— de demonios que zumban en sus oídos. Como se asienta unas líneas más abajo, “Not very reasonable”<sup>54</sup>... En efecto, aquí no debe ensayarse una interpretación hilada en los dubitables sedimentos de la cordura. Menos aún cuando, a continuación, el Cónsul, olvidando su reumatismo, comienza a correr, escapa hacia un reino desconocido cuyo impasible límite se alza en la cerca de alambre que circunda el jardín. Y mucho menos todavía cuando, abruptamente, el narrador nos hace escuchar lo siguiente:

Do not be so foolish as to imagine you have no object, however. We warned you, we told you so, but now that in spite of all your pleas you have got yourself into this deplorable—’ He recognized the tone of one of his familiars, faint among the other voices as he crashed on through the metamorphoses of

dying and reborn hallucinations, like a man who does not know he has been shot from behind. ‘—condition,’ the voice went on severely, ‘you have to do something about it. Therefore we are leading you toward the accomplishment of this something.’ ‘I’m not going to drink,’ the Consul said, halting suddenly. ‘Or am I? Not mescal anyway.’ ‘Of course not, the bottle’s just there, behind that bush. Pick it up.’ ‘I can’t,’ he objected— ‘That’s right, just take one drink, just the necessary, the therapeutic drink: perhaps two drinks.’ ‘God,’ the Consul said. ‘Ah. Good. God. Christ.’ ‘Then you can say it doesn’t count.’ ‘It doesn’t. It isn’t mescal.’ ‘Of course not, its tequila. You might have another.’ ‘Thanks, I will.’<sup>55</sup>

Lowry acaba de recrear, con toda brutalidad, la imagen del borracho como un fantoche que habla solo y gesticula para nadie (según indica el narrador, el Cónsul en efecto pronuncia muchas de las sílabas que recién leímos). Ser espectadores de este disparatado soliloquio indefectiblemente nos hace evaluar la insistencia de Lowry en lo divertida que puede resultar su novela; nos hace reímos del horror. El recurso de la superposición de voces para enunciar las emanaciones del delirio se esparce en muchos pasajes de la novela; el procedimiento podría semejarse a un artificio obvio, pero la exactitud de sus inserciones y su articulación verbal es notable. Este fragmento —cercano a la técnica del monólogo interior— se erige como uno de los pocos diálogos sostenidos en la conciencia del Cónsul que poseen un carácter fundamentalmente coloquial. Quizá por eso tiene algo aterrador. Lo que en un principio leemos como un conjunto de voces indiscernibles a partir del pronombre “we” (*We warned you, we told you so...*), se transforma en una sola voz, la de uno de sus familiares (el narrador nunca nos dirá lo que esto significa), operando un cambio del plural al singular que sólo puede obedecer a la enardecida lógica interna del personaje. Su tono vívido, reconocible como una voz perfectamente articulada, pese a ser producto de la metamorfosis de alucinaciones que nacen y mueren como relámpagos, nos conduce, de modo inquietante, a uno de los núcleos de esta lengua ebria: al del habla que no dice. A la noción de aturdimiento que engendra la agresiva hondura de enunciados como el que se

consignó anteriormente, se le suma la de la comunicación trunca, es decir, la de una lengua donde no se comunica ya nada. La conversación o discusión que el Cónsul sostiene con la voz o voces que irrumpen como si una tajante presencia le disparara por la espalda, gira alrededor de un dilema vital: beber o no beber y, a la vez, qué beber (cuál bebida “no cuenta” como bebida) y cuándo beber (tomando en consideración que el personaje, pese a las constantes recapitulaciones que hace de los tragos que ingirió, deliberadamente parece perder su cuenta). Pero en esencia el diálogo, además de ser, en términos “racionales”, un monólogo, *no dice nada*, contiene palabras que hacen eco, una vez más, de lo que Benjamin definió como “charla”. Su sentido equivale al sinsentido de un devaneo donde palpita la gran mentira que el Cónsul reconoce como el único lugar posible en el que puede amparar su adicción: el desamparo —en este caso traducido en la inconsecuente diferenciación que establece entre el mezcal y el tequila. Se trata de un diálogo espectral, difuso como un instante, de un no-diálogo. Veamos qué ocurre cuando el no-diálogo se traslada a un substrato exterior, cuando se entabla, ya no con voces alucinatorias, sino con uno de los personajes menores más memorables de *Under the Volcano*: Mr. Quincey.

Si al inicio del capítulo la culpa del Cónsul y sus visiones de persecución residieron en la forma invisible de los vecinos que jamás darían fe de su inocencia, tiempo más tarde Mr. Quincey, cuyo nombre suscribe un evidente homenaje a Thomas De Quincey, sale a escena como prosopopeya de la expiación. Llama la atención que sea precisamente en este capítulo —en el que se columbra un paralelo entre la culpa del Cónsul por beber alcohol y la culpa mítica e insoslayable del pecado original (que es la culpa del mundo)— donde se esculpe a un personaje encargado de consignar un contraste tan extremado respecto del Cónsul. En Mr. Quincey, el immaculado señor que riega las plantas del jardín que colinda con el del Cónsul, se imbrica una noción de conducta irreprochable.

En él Lowry rastreó una personificación de las buenas costumbres, de la censura moral, de lo que habitualmente se adjetiva como “políticamente correcto”; en él trazó “the cold sardonic eye of the material world”<sup>56</sup>. Mr. Quincey es el anquilosado fiscal de todos los delitos; es, desde la posición del narrador —fiel aliado del Cónsul—, Dios que todo lo sabe, que lucharía contra cualquier obstáculo y que, desde luego, jamás se emborracharía antes del desayuno. Podría aseverarse que la dicotomía entre el Cónsul y Mr. Quincey nos arroja a la cima humorística de la novela. Echemos un vistazo a algunos tramos de la conversación que se concierta entre ambos por encima de la cerca que divide sus jardines. Su inicio acusa un cambio abrupto en el ritmo de la narración; la frase ‘Dr. Livingstone, I presume’<sup>57</sup>, emitida por Mr. Quincey, se difunde de golpe como un tajo que corta el sentido lineal del discurso. *Under the Volcano* es una novela llena de este tipo de escisiones. La frecuente inserción de estas cisuras narrativas, que parecen punzar sin descanso cualquier directriz rectilínea en el relato, instituyen la sensación de estar ante un texto sustentado —tal como se vio que ocurre con la figura misma del alcohólico— en un borde percedero, en lo inestable, en el exordio del abismo. La frase de Mr. Quincey, además, encierra un entresijo: ¿por qué alude al Dr. Livingstone? ¿Se refiere al explorador escocés David Livingstone, expedicionario en el África central y meridional? En ese caso, ¿cómo supo Mr. Quincey que los escarceos mentales del Cónsul —narrados en tercera persona con una técnica similar al *stream of consciousness*— anidaban temas relacionados con viajes por mar? Por lo visto, ni siquiera el intachable Mr. Quincey escapa de este quiebre esencial del discurso que genera una incesante ambigüedad o, mejor dicho, una inestabilidad enraizada en la insondeabilidad del delirio. Escuchemos cómo continúa, a grandes rasgos, la interlocución entre ambos personajes:

[...] Might I ask you if the next time you inspect your jungle you'd mind being sick on your own side of the fence?

"Hicket," answered the Consul simply. "Hicket," he snarled, laughing [...] "Sorry I gave that impression, it was merely this damned hiccups!—"

"So I observe," Mr. Quincey said, and perhaps he too had cast a subtle glance toward the ambush of the tequila bottle.

[...] "Yes, I'm on the wagon now," he commented, "in case you didn't know."

"The funeral wagon, I'd say, Firmin," Mr. Quincey muttered testily.

"By the way, I saw one of those little garter snakes just a moment ago," the Consul broke out.

Mr. Quincey coughed or snorted but said nothing.

"And it made me think... Do you know, Quincey, I've often wondered whether there isn't more in the old legend of the Garden of Eden, and so on, than meets the eye. What if Adam wasn't really banished from the place at all? That is, in the sense we used to understand it—" The walnut grower had looked up and was fixing him with a steady gaze that seemed, however, directed at a point rather below the Consul's midriff— "What if his punishment really consisted," the Consul continued with warmth, "in his having to *go on living there*, alone, of course— suffering, unseen, cut off from God..."<sup>58</sup>

Aquí retorna la idea de comunicación cercenada, impedida, que se introdujo antes.

El no-diálogo adquiere una tangibilidad más puntual. De más está decir que Mr. Quincey sólo puede concebir al Cónsul como un bufonesco inconoclasta cuya voz es una reverberación disonante, y cuyo alegato se traduce en una perorata inaudible. El único atisbo de efectiva comunicación se sitúa en la diatriba que Mr. Quincey masculla a modo de amonestación: *The funeral wagon, I'd say, Firmin*. Pero el Cónsul, como se ve, no tiene ninguna intención de acatar dicho señalamiento. ¿Cómo puede atender a su interlocutor alguien que, en medio de una plática, espeta la convulsión fisiológica del hipo a modo de inarticulada respuesta, es decir, de lenguaje que es uno de los posibles "no-lugares" del lenguaje? El Cónsul no escucha y no es escuchado. No existe otra posibilidad para un habitante del borde, de lo ilimitado y del instante. Su lengua caída, inveterada en la palabra huera, en el paradigma de la "charla", no comunica ya otra cosa que su propio desmembramiento. Y su desmembramiento, o sentido desahuciado, resbala incesantemente

en el silencio. El Cónsul inició su ambivalente búsqueda de Mr. Quincey dejándose llevar por una premisa perentoria y solipsista: “to talk to someone [...] to be brilliant [...] to be admired [...] to be loved”<sup>59</sup>. Lo que el Cónsul anheló no fue otra cosa que, en efecto, *comunicarse*, y hacerlo impetuosamente, con urgencia y afán de comunión, sin importar cómo, en qué términos o con quién se confabularía el coloquio. Lo que comienza como una supervalorización del lenguaje deviene en comunicación frustrada y ulteriormente en silencio. Paz apuntaría lo siguiente: “[...] no son los méritos o deméritos del alcohol y las drogas lo que es realmente significativo sino su relación frente a la comunicación. La bebida la estimula y, en un segundo momento, la disuelve en balbuceo y turbia confusión. El borracho bebe por *desahogarse* y termina por *ahogarse*. La embriaguez es contradictoria: supervaloriza la comunicación y la destruye. Es comunicación malograda: empieza por ser una exageración y acaba en una degradación”<sup>60</sup>. ¿No es el borracho — análogo del loco— a fin de cuentas un hombre sin lenguaje, hecho de gritos, arrojado a la noche de sí mismo? Como asintió el escritor argentino Ricardo Piglia, su ausencia de lenguaje —o su lenguaje como entidad impensable— connota una combinatoria de opuestos: “La locura, ¿no?, es siempre el límite de la narración, el reverso del silencio. La locura es decir de más, es no poder callar, es un exceso en el borde de la ficción”<sup>61</sup>. El *no poder callar* conduce del estallido a la afasia. Este aspecto se instituye como uno de los ínclitos ejes de la lengua ebria: a lo largo del relato, nunca dejaremos de notar que el estruendo lingüístico que trasvasa a la narración desemboca necesariamente en el silencio, como si, en ocasiones, sonido y silencio fueran las dos notas principales de una escala tonal signada por decibeles extremos. En los intersticios de esa escala tonal habita precisamente el *exceso* como confrontación entre delirio y lenguaje, locura y ficción. En el desenvolvimiento de la historia misma, por lo demás, la idea de la comunicación malograda

juega un papel cardinal: la trama de *Under the Volcano* gira en gran medida alrededor de cartas que nunca fueron enviadas a su destinatario, cartas que no llegaron a tiempo, o que, una vez recibidas, no se leyeron en el momento oportuno. El sino de todo este *corpus* de mensajes escritos —meta-escritura compuesta de palabras desesperadas que el Cónsul e Yvonne no logran transmitirse— hace pensar en el silencio como un constante desfasaje, es decir, como una comunicación siempre fuera de fase, fuera del tiempo, descentrada y, en este sentido, marginal (marginal como la condición del alcohólico).

Subamos nuevamente a las tablas de la escena cuyos ejecutores entretejen, a través de la valla que escinde sus jardines, el ejemplo más perfecto de la discordia comunicativa. Hacia el final de la conversación-desencuentro que entablan el Cónsul y Mr. Quincey, el carácter corpóreo, substancial del segundo se disipa repentinamente:

Where's your friend these days —I never can remember his name— that French fellow?" Mr. Quincey had asked a moment ago. 'Laruelle?' The Consul's voice came from far away. He was aware of vertigo; closing his eyes wearily he took hold of the fence to steady himself. Mr. Quincey's words knocked on his consciousness —or someone actually was knocking on a door— fell away, then knocked again, louder. Old De Quincey; the knocking on the gate in Macbeth. Knock knock: who's there? Cat. Cat who? Catastrophe. Catastrophe who? Catastrophysicist. What, is it you, my little popocat? Just wait an eternity till Jacques and I have finished murdering sleep! Katabasis to cat abysses. Cathartes atratus... Of course, he should have known it, these were the final moments of the retiring of the human heart, and of the final entrance of the fiendish, the night insulated —just as the real De Quincey (that mere drug fiend, he thought opening his eyes— he found he was looking straight over towards the tequila bottle) imagined the murder of Duncan and the others insulated, self-withdrawn into a deep syncope and suspension of earthly passion.<sup>62</sup>

Ahora Mr. Quincey desaparece, resbalando como espectro en el país de la alucinación. Su voz deja de ser voz y se transforma en la serie de golpes que se asestan a una puerta imaginaria, a la puerta de un palacio salido de *Macbeth*. El delirio eclipsa, una vez más y

sin aviso, el curso de la narración. El narrador se alía de tal forma al Cónsul que cualquier presunción de racionalidad se desbarata. No hay distanciamiento entre el narrador y el protagonista, entre el lector y el embrujamiento alcohólico; no hay ardid narrativo que nos permita pertrecharnos ante el galimatías: el discurso se escurre hacia su propia debacle. La realidad ficticia de *Under the Volcano* —repleta de signos de muerte— está siempre a punto de colapsar. *Knock knock: who's there?*, parecen preguntarse las palabras a sí mismas, relampagueantes, en tanto rasgan y devoran su significado para habitar la zona de lo incomunicable. Las palabras —ataviadas de exceso, sincopadas— saltan al vacío, expulsadas de sí mismas. Dicho de otro modo, las palabras se exilian de sí mismas, zozobran, nos hacen caminar sobre el exiguo filo de su matriz semántica, a fin de narrar la experiencia alcohólica. Las palabras, además, serpean en el discurso articulando enunciados que emulan el andar sinuoso del borracho, las modulaciones tambaleantes, henchidas de digresiones, de su flujo mental. Es bien sabido que en *Under the Volcano* proliferan las embestidas de oraciones extensísimas donde se abren paréntesis dentro de paréntesis, como si se estuviera trepando y descendiendo una sintaxis que invoca a la escarpada barranca de Quauhnáhuac.

Más adelante leemos: “But where had Quincey gone? And my God, who was this advancing behind the morning paper to rescue across the law, where the breath of the hoses had suddenly failed as if by magic, if not Dr. Guzmán? If not Guzmán, if not, it could not be, but it was, it certainly was no less a figure than that of his companion the night before, Dr. Vigil, and what on earth would he be doing here?”<sup>63</sup>. Lo que aquí sucede no puede sino ofuscar al lector: el doctor Vigil sale a escena, se aproxima al Cónsul, pero, en la medida en que su irrupción está permeada por el fárrago alcohólico que el narrador ha concertado con el protagonista, ¿hay alguna certidumbre de que se trata de Vigil? Más aún, ¿podemos estar

seguros de que alguien asequible se está acercando al Cónsul? En otras palabras, ¿cómo saber dónde termina la alucinación y comienza la dimensión ficticia de lo real? Los hechos narrados, ¿ocurren?, ¿son un espejismo?, ¿son un simulacro del espejismo? ¿Algún lector podría jurar que atravesó *Under the Volcano* sin perplejidad? La trama del libro, sin lugar a dudas, cuenta con pocos hechos concretos. Elaborar su sinopsis no supone mayores complicaciones. Sin embargo, tales acontecimientos están circunvalados —incluso cegados— por un mecanismo de fractura de evidencias factuales. Dicho mecanismo se funda, por supuesto, en la intrusión del delirio, de lo que Lowry llamó “fantasmagoría inspirada por el mezcal”<sup>64</sup> y “excentricidades lingüísticas”<sup>65</sup>. La visión disoluta, la imaginación trastornada, rompen los límites de la ficción. Si, como se dijo antes, la figura del alcohólico absorbe ininterrumpidamente “un cuerpo extraño tóxico” a fin de mutarse él mismo en un extraño, creando un complejo tinglado de *cuerpos extraños*, su lenguaje no puede sino desplegarse en concordancia con el mismo proceso, ficcionalizando la realidad —en este caso la realidad inherente a la ficción. El narrador de la novela asume este papel delusorio como un mago omnímodo; ¿acaso su verbo predilecto no es *seem*? Los ejemplos son innumerables: “‘But look here, hang it all, it is not altogether darkness,’ the Consul **seemed** to be saying”<sup>66</sup>; “They were embracing, or so it all but **seemed**, passionately”<sup>67</sup>; “‘I shouldn’t, for if I do I shall be ‘flying’, but on second thoughts perhaps I will’ it **seemed** he was back drinking from his bottle of tequila”<sup>68</sup>. En *Under the Volcano* todo *parece* suceder, todo es *aparente* porque todo se cimbra y expresa “in the obscure language known only to major adepts in the Great Brotherhood of Alcohol”<sup>69</sup>. Un atroz sentido de irrealidad impregna e intoxica el relato intermitentemente. Escuchemos el siguiente pasaje:

What do you think, Yvonne,' he said, 'with your astronomical mind—' Could it be he, talking to her like this, on an occasion like this! Surely not, it was a dream. He was pointing up at the town. '—With your astronomical mind,' he repeated, but no, he had not said it: 'doesn't all that revolving and plunging up there somehow suggest to you the voyaging of unseen planets, of unknown moons hurling backwards?' He had said nothing.<sup>70</sup>

Nunca sabremos si los diálogos en efecto se profieren o si se sofocan en la anticipación de su eufonía; si los vocablos que los personajes dirigen a su interlocutor se desintegran antes de emitirse. Entre las frases *he said* y *He had said nothing* se extiende el precipicio de lo incomunicable, de la lengua caída, de la heterotopía que abate al lenguaje.

Regresemos a lo que nos ocupa, es decir, al capítulo cinco de *Under the Volcano*. Entre todos los tajos que le hacen incisiones al relato, aquí hallamos uno peculiar. Una extensa línea abre la fisura y nos conduce a un patíbulo de desconcertantes preguntas (de nueva cuenta no sabemos qué acontece):

“Why then should he be sitting in the bathroom? Was he asleep? dead? passed out? Was he in the bathroom now or half an hour ago? Was it night? Where were the others? But now he heard some of the others” voices on the porch [...] A procession of thoughts like little elderly animals filed through the Consul's mind, and in his mind too he was steadily crossing the porch again, as he had done an hour ago, immediately after he'd seen the insect flying away out of the cat's mouth.<sup>71</sup>

En este punto, el tajo que emerge con violencia parece columbrar (¿es posible usar otro verbo que no sea *parecer*?) un hueco en la narración, un lapso fatuo, vacante de memoria. La ausencia efímera de memoria es un elemento intrínseco al delirio alcohólico y fundamental para entender las superposiciones temporales del relato. *Under the Volcano* es un texto urdido, en gran proporción, a partir de la memoria como instrumento volátil que escruta, estira, contrae, dilata, prorroga y diluye el tiempo. Si el borracho abdica del tiempo

rectilíneo, su lengua ebria lo instiga y solivianta, lo somete a febriles *flashbacks*, lo vuelve una sustancia ondulatoria e inapresable. Desde el instante en que el Cónsul parece despertar de un desvanecimiento que lo situó —sin saber cuándo ni cómo— en el baño de su casa, los acontecimientos que tuvieron lugar cuando Hugh e Yvonne regresaron de su paseo a caballo se desarrollarán en un plano narrativo desglosado de la serpentina memoria del protagonista. Entonces somos testigos de otro de los tantos rasgos constitutivos de la locución ebria: me refiero al movimiento prosístico que nos hace presenciar más de una escena a la vez a través de su intercalación. El Cónsul está en el baño en una coordenada temporal específica y, sin embargo, también se halla en ese pasado inmediato que rememora frenéticamente, como si los diálogos que se sostuvieron una hora atrás fueran mudas explosiones en su mente. El baño se torna un sitio indistinto del porche de la casa, donde ocurrieron los eventos recordados.

El baño, lugar sin mácula, impoluto, consagrado a la asepsia —fisiológica, mental, moral— es asaltado por la anárquica fantasmagoría del delirio. El baño es de pronto el centro del mundo y su único habitante, el Cónsul, es su gregario titiritero que acciona y manipula los hilos del acaecer universal, mientras se lleva a los labios un vaso de cerveza:

[...] who would ever have believed that some obscure man, sitting at the centre of the world in a bathroom, say, thinking solitary miserable thoughts, was authoring their doom, that, even while he was thinking, it was as if behind the scenes certain strings were pulled, and whole continents burst into flame, and calamity moved nearer.<sup>72</sup>

El baño es un cáustico y exhuberante escenario atestado de insectos y voces que llevan al hombre sentado en su centro a la agonía. Insectos y voces sobrepuestos, cohesionados en rauda turba, articulan el rostro del delirio cuando cae el telón de este capítulo, se extienden

en las paredes del baño y circundan al Cónsul como *similitudes que engañan*, como vibrantes palabras que no pueden ya nombrar a las cosas, sino a la alucinación. Por momentos se tiene la sensación de que las palabras del delirio *no dicen, no significan*, sino que se hablan entre sí, y de que la historia es una inexpugnable ensoñación alcohólica en tanto lo *real* es el lenguaje, su disgregación. El Cónsul se erige, una vez más, como el hombre que es todos-los-hombres (“‘Firmin innocent, but bears guilt of world on his shoulders’”<sup>73</sup>). Es un borracho-loco-niño —inocente como el infante que habitaba el ataúd que vio pasar junto a Yvonne en la calle Tierra del Fuego— y es, simultáneamente, el hombre pecador que, en su propia reinterpretación del relato del Génesis, como insistió tercamente en decirle a Mr. Quincey, está obligado a permanecer, aislado e inadvertido, en un paraíso transformado en ruina, transfigurado en Babel, en un *paraíso artificial*.

## Epílogo y conclusión

El místico que abusó de sus poderes, el borracho abyecto y el hombre que, en su plano trascendente, camina —como dictó Paz— bajo la luz del primer y último día de la creación, lee en un cartel la siguiente inscripción: “¿LE GUSTA ESTE JARDÍN? ¿QUÉ ES SUYO? ¡EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN!”<sup>74</sup>. ¿Cómo interpretar las sílabas precedentes, que el Cónsul concibe como silogismo del juicio final? El Cónsul, portavoz de la lengua ebria diseminada en *Under the Volcano*, está enraizado en el juicio, en lo que Benjamin definió como palabra juzgadora. El juicio es el estado sucesivo al pecado original, a la caída del lenguaje en el laberinto del significante, a la ruptura entre las palabras y las cosas, a la pérdida de un mundo regido por la Soberanía de lo Semejante. El alcohol, desde esta perspectiva, encierra un sentido mítico: simboliza, como se apuntó anteriormente, a la serpiente lasciva que promueve el conocimiento del bien y del mal a través de la tentación y posteriormente del vicio. Es el vehículo de la caída del lenguaje, es la sustantividad que, en tanto revela las nociones del bien y del mal, quiebra la fase paradisiaca en que el hombre y la naturaleza hablaban la misma lengua y conduce a los vericuetos de la abstracción, de la sobred denominación, de la “charla”, de la palabra que se agota en el eco que ella misma produce, deslizándose subrepticamente hacia el silencio.

En este contexto, el registro discursivo ebrio que Lowry nos propone experimentar, urdido en el exceso, ahogado en alcohol, establece un paralelismo legendario con la catástrofe de Babel. Se trata de una lengua que ya no nombra a las cosas sino al delirio, que ya no nombra a la realidad sino que la ficcionaliza. Se trata de una lengua que ya no es habitada por un sentido único, sino por un exceso de sentido. Sin embargo, aquí es necesario introducir el interrogante que se ha venido intuyendo como hipótesis subyacente a lo largo de este ensayo: ¿realmente la lengua ebria, en su exceso de sentido, carece de dirección, lógica interna, sentidos ulteriores? ¿Es posible afirmar que el discurso embebido en alcohol se lanza hacia la apertura total y, con ello, hacia el abismo de la no-significación, de la heterotopía sin límites, de la nada, del silencio categórico? Ponerle un punto final al presente análisis en este instante equivaldría a desplomarse en la agonía de la locura, cerrar los ojos y leer a medias el propósito de Lowry.

La heterotopía, como imagen del Jardín del Edén en ruinas, se torna utopía en la medida en que la lengua ebria persigue denodadamente su reintegración al paraíso, o, como conjeturó el Cónsul, la heterotopía no puede concebirse sino como emplazamiento indisociable de la utopía, es decir, el paraíso presupone de antemano su ruina; el hombre no ha sido expulsado del Jardín del Edén: el hombre habita el Jardín del Edén en ruinas. En otras palabras, si el Cónsul, a partir de la bebida, de su alcoholismo, destruye el paraíso, aniquila la comunicación garantizada por el verbo divino, desintegra el mundo que gira de acuerdo con las leyes de la analogía, también y simultáneamente está concretando la operación contraria. En el acto de beber se inscribe la aspiración hacia lo absoluto, hacia una visión de la correspondencia universal, que no es otra cosa que el estado paradisiaco. La lengua ebria, como se dijo, nombra a la alucinación, pero también al infinito, a Dios: nombra la búsqueda de la correspondencia entre las palabras y las cosas, consignada en la

palabra divina. La serpiente, como símbolo del alcohol, es un medio y un fin, es al mismo tiempo destrucción y creación, delirio y certidumbre de verdad. ¿No es el Cónsul la representación de la búsqueda de la última Verdad, aunque, para lograrlo, haya vendido, como Fausto, su alma al diablo? ¿No es su sufrimiento físico una suerte de sacrificio que lo transportará a la redención de la muerte como última Verdad? “You will think I am mad, but this is how I drink too, as if I were taking an eternal sacrament”<sup>75</sup>, le escribe a Yvonne en El Farolito de Parián, es decir, desde el sitio erigido como la anticipación certera de su muerte, como fusión final con la Verdad.

El lenguaje de *Under the Volcano*, que nos arroja al núcleo tumultuoso del alcoholismo como experiencia narrable, instituye precisamente el vértice donde confluyen la metáfora de la máquina y el infierno, la semejanza y la alteridad, el orden simbólico y el caos —paradigma de la discontinuidad—, la utopía y la heterotopía, el paraíso y su ruina. En su sintaxis dislocada y su sinuosa articulación discursiva, que parecen conducirnos hacia la nada, hacia la ausencia de sentido, hacia el no-lugar del lenguaje, palpita, como reverberación inmarcesible, un sentido ulterior poderosísimo: el impensable nombre de la muerte, es decir, la puesta en cuestión más radical del lenguaje. El alcoholismo como experiencia narrable es, por lo tanto, una línea de fuga donde el lenguaje y su puesta en cuestión constituyen una poética singularmente disruptiva, una corrosiva visión del mundo, una sinfonía de lo incomunicable, “un relámpago postrero y un aullido”.

- 
- <sup>1</sup> Malcolm Lowry, *El viaje que nunca termina. Correspondencia (1926-1957)*, página 232.
- <sup>2</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 239.
- <sup>3</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, página 195.
- <sup>4</sup> Roland Barthes, *Critica y verdad*, página 82.
- <sup>5</sup> Malcolm Lowry, *El viaje que nunca termina...*, página 147-148.
- <sup>6</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 80.
- <sup>7</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 178.
- <sup>8</sup> Jorge Semprún, "Prólogo" de *El volcán, el mezcal, los comisarios (Dos cartas)*, página 20.
- <sup>9</sup> Malcolm Lowry, *El viaje que nunca termina...*, página 114.
- <sup>10</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 97.
- <sup>11</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 204.
- <sup>12</sup> Stephen Spender, "Introduction" a *Under the Volcano*, páginas vii-ix.
- <sup>13</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, página 230.
- <sup>14</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 230.
- <sup>15</sup> Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, página 19.
- <sup>16</sup> Michel Foucault, *Ibid*, página 19-20.
- <sup>17</sup> Michel Foucault, *Ibid*, página 19.
- <sup>18</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, página 202.
- <sup>19</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 34.
- <sup>20</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 40.
- <sup>21</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 231.
- <sup>22</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 231.
- <sup>23</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 227.
- <sup>24</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 43.
- <sup>25</sup> Malcolm Lowry, *El viaje que nunca termina...*, página 122.
- <sup>26</sup> Olivier Revault d'Allonnes, "Michel Foucault: las palabras contra las cosas" en *Análisis de Michel Foucault*, página 38.
- <sup>27</sup> Jorge Luis Borges, *Obra poética (1923-1967)*, página 163.
- <sup>28</sup> Malcolm Lowry, *El viaje que nunca termina...*, página 134.
- <sup>29</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, página 44.
- <sup>30</sup> Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, página 52.
- <sup>31</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, página 96.
- <sup>32</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 329.
- <sup>33</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, página 35.
- <sup>34</sup> Michel Foucault, *Ibid*, página 43.
- <sup>35</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, página 297.
- <sup>36</sup> Sylvie Le Poulichet, *El arte de vivir en peligro. Del desamparo a la creación*, §7, páginas 29-30.
- <sup>37</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, páginas 302-303.
- <sup>38</sup> Antonin Artaud, *México y Viaje al país de los tarahumaras*, páginas 313-314.
- <sup>39</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, página 25.
- <sup>40</sup> Malcolm Lowry, *El viaje que nunca termina...*, página 127.
- <sup>41</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 140.
- <sup>42</sup> Octavio Paz, *Corriente alterna*, página 17.
- <sup>43</sup> Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, páginas 70-71, 73.
- <sup>44</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, páginas 54-55.
- <sup>45</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, página 76.
- <sup>46</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 67.
- <sup>47</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 71.
- <sup>48</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 150.
- <sup>49</sup> Octavio Paz, *Corriente alterna*, página 92.
- <sup>50</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, página 150-151.
- <sup>51</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, página 3.
- <sup>52</sup> Malcolm Lowry, *El viaje que nunca termina...*, página 129.
- <sup>53</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, página 131.
- <sup>54</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 131.

- 
- <sup>55</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, páginas 131-132.  
<sup>56</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 137.  
<sup>57</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 137.  
<sup>58</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, páginas 137-138.  
<sup>59</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, páginas 134-135.  
<sup>60</sup> Octavio Paz, *Corriente alterna*, página 107.  
<sup>61</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, página 212.  
<sup>62</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, página 141.  
<sup>63</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 142.  
<sup>64</sup> Malcolm Lowry, *El viaje que nunca termina..*, página 119.  
<sup>65</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 116.  
<sup>66</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, página 51.  
<sup>67</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 72.  
<sup>68</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, página 144.  
<sup>69</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 144.  
<sup>70</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 204.  
<sup>71</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, páginas 146-147.  
<sup>72</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 151.  
<sup>73</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 142.  
<sup>74</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 133.  
<sup>75</sup> Malcolm Lowry, *Ibid*, página 41.

---

## **Bibliografía:**

ARTAUD, Antonin. *México y Viaje al país de los Tarahumaras*. Prólogo de Luis Mario SCHNEIDER. México, Fondo de Cultura Económica, 1984. (Colección popular, 242).

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Trad. de José BIANCO. México, Siglo Veintiuno Editores, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia*. Trad. de Marco Aurelio SANDOVAL. México, Premiá Editora, 1982. (La nave de los locos, 22).

BORGES, Jorge Luis. *Obra poética (1923-1967)*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1967.

BURGELIN, Pierre, Olivier REVAULT D' ALLONNES et al. *Análisis de Michel Foucault*. Trad. de Berta STOLIOR. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971. (Colección Signos).

FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. de Juan José UTRILLA. México, Fondo de Cultura Económica, 1967. (Breviarios, 191).

--*Las palabras y las cosas*. Trad. de Elsa Cecilia FROST. México, Siglo Veintiuno Editores, 1978.

LE POULICHET, Sylvie. *El arte de vivir en peligro. Del desamparo a la creación*. Trad. de Horacio PONS. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1998. (Colección Freud/Lacan).

LOWRY, Malcolm. *Under the Volcano*. Introduction by Stephen SPENDER. New York, HarperCollins Publishers, 2000. (Perennial Classics).

--*Bajo el volcán*. Trad. de Raúl ORTIZ Y ORTIZ. México, Ediciones Era, 1964.

--*El viaje que nunca termina. Correspondencia (1926-1957)*. Selección, prólogo y trad. de Carmen VIRGILI. Barcelona, TusQuets Editores, 2000. (Marginales, 185).

--*El volcán, el mezcal, los comisarios*. Prólogo de Jorge SEMPRÚN. Barcelona, TusQuets Editor, 1971.

PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México, Siglo XXI editores, 1969. (La creación literaria/ Ensayo).

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2000. (Los tres mundos).