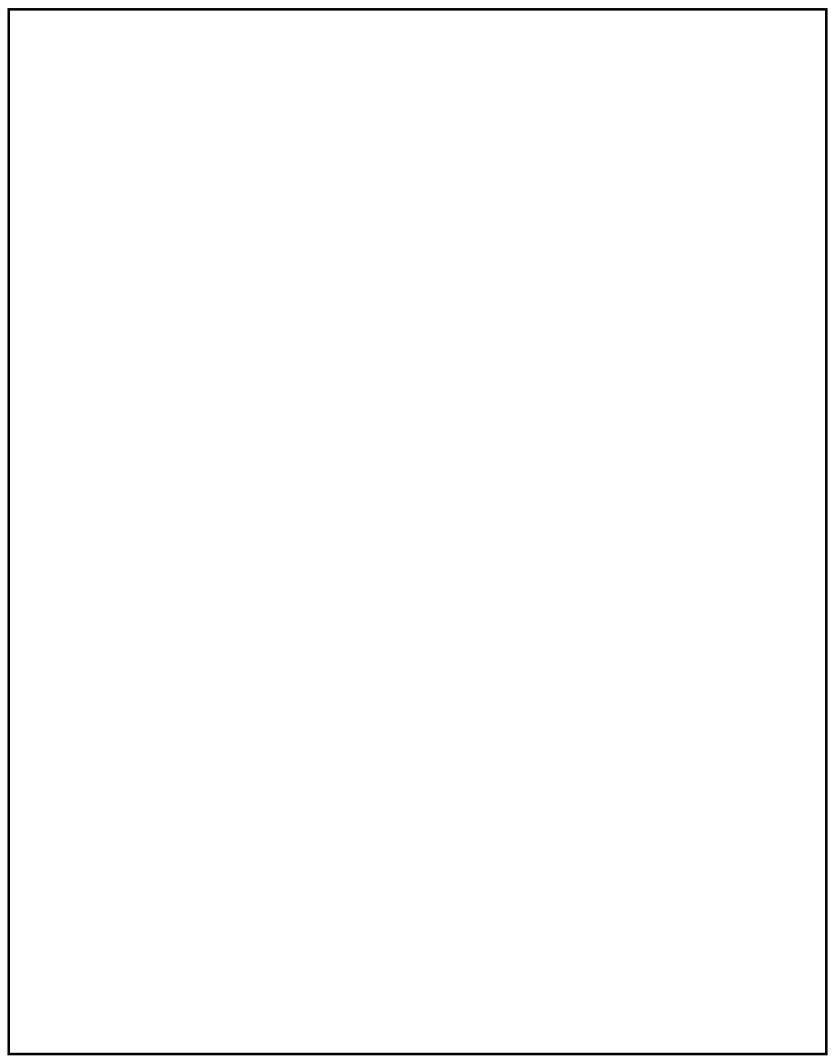


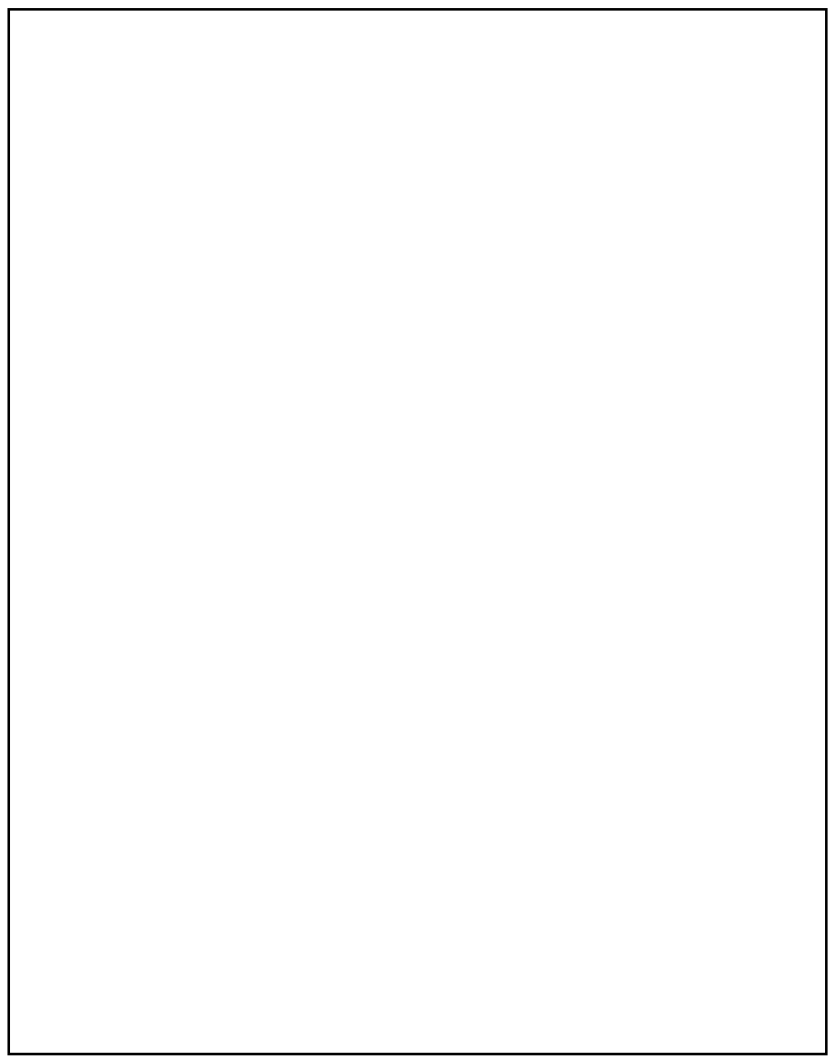
gerardo garcía muñoz

**los avatares
del monje**

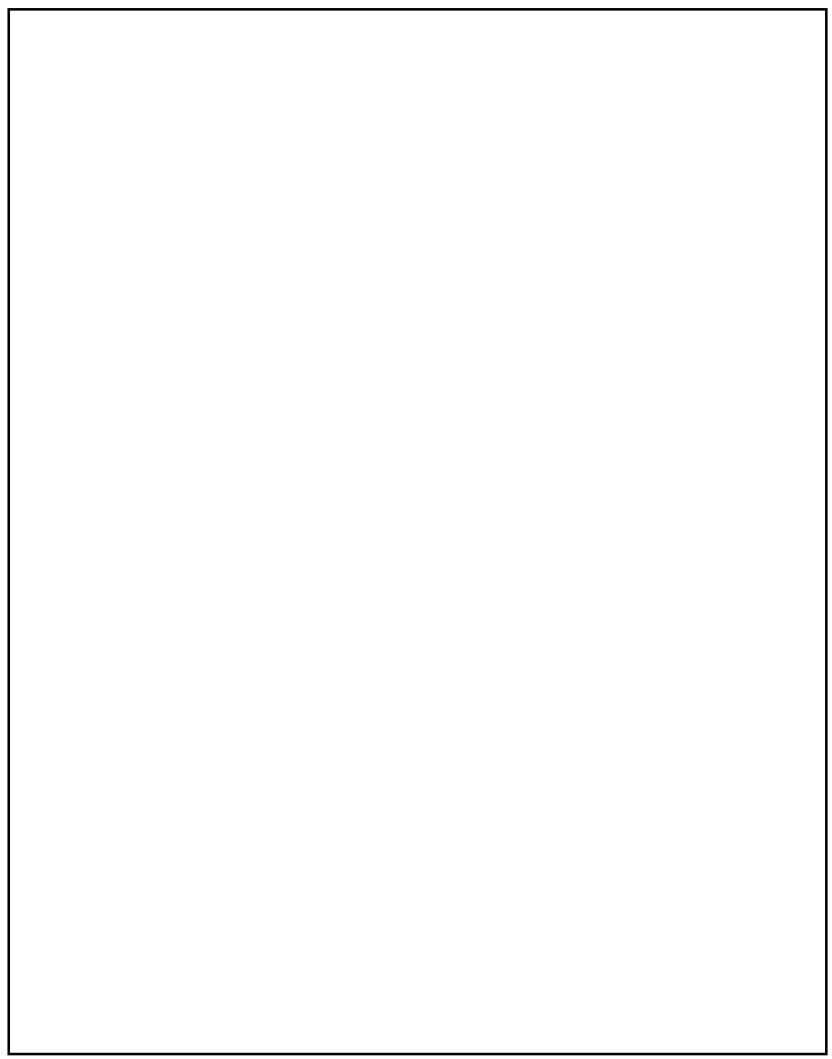


PAPEL'S D  LA RANIT





**los avatares
del monje**



gerardo garcía muñoz

**los avatares
del monje**

PAPEL'S D  LA RANIT

OTRAS OBRAS DEL AUTOR

El sueño creador: el ABC de la invención

El almirante redivivo y otros ensayos

Las paráfrasis plásticas de Alberto Gironella

Julio Ramón Ribeyro: cinco claves de su cuentística

© 2003, Gerardo García Muñoz
Torreón, Coahuila, México
jerry2059@hotmail.com

Publicación no venal

Editor: Jaime Muñoz Vargas
Iberia Editorial
Torreón, Coahuila, México
irritililla2001@yahoo.com.mx

prólogo

Gerardo García Muñoz (Torreón, Coah., 1959) es sin duda uno de mis amigos más queridos. Lo conocí en el ya extinto café *Los Globos* hacia el 87-88, y desde entonces hemos mantenido una comunicación donde su humor y su inteligencia, extraordinarios ambos, han sido incesantes. Lector de pánico y memorioso implacable desde siempre, vi con gusto sus primeros tientos de escritura y con más gusto aún he leído los libros de su madu-

rez. Sé que hay otros como él, pero a Gerardo es al único sujeto que conozco capaz de amalgamar solventemente las ciencias duras con las bellas artes, lo que le permite dialogar sin tropiezos, por ejemplo, con la matemática y con la pintura, y no se diga con el arte literario.

La suma de sus horas como lector es incalculable. Desde pequeño —él me lo dijo y se lo creo— insumió novelas de todos los pelajes (es quizá el único mexicano que ha leído Los bandidos de Río Frío antes de los diez años); conforme pasó el tiempo fue añadiendo libros de poesía y, sobre todo, muchos de ensayo que le han servido para afinar su agudeza crítica a grados cada vez más rigurosos. Pero no se piense que su disciplina como lector y como taxidermista de grandes obras ha erosionado su vitalidad. Gerardo García es un escritor que en la conversación casual sabe

clavar las puyas de la ironía, sabe jugar con las palabras, sabe aprovechar su erudita información para transformarla en veloz chiste, en malicioso comentario al pie de página.

Su amistad ha sido invaluable para mí por varias razones. Como compañero de café y de cerveza, la conversación con Gerardo es deleitante; como maestro involuntario, sus palabras salen espesas de referencias, de datos, de discreción (en el sentido antiguo de la palabra) y, como ejemplo de bibliófilo, pocos hay que lo empaten en el difícil empeño de pesquisar joyas de papel. Nunca olvidaré —él tampoco— el día que en la librería Unicornio de Torreón localizamos dos juegos, cada uno con veinte tomos, de las Obras completas de Alfonso Reyes, una edición para coleccionistas que tenía tres ejemplares firmados por el autor. ¿Cómo llegaron a La Laguna

esos diamantes? No lo sé, lo único que sé es que Gerardo y yo los adquirimos en superoferta y hasta la fecha figuran como reyes en nuestros respectivos librerías.

En El monje vemos al torreonense ejercer con gran empaque su faceta de ensayista. Como en sus libros anteriores (El sueño creador, La vigilia del almirante y Las paráfrasis plásticas de Alberto Gironella) García Muñoz elabora en este caso un examen donde la buena prosa, su excelente prosa, convive con la escrupulosa cala de aquella novela gótica.

No me queda duda de la inteligente amistad de Gerardo. Muchos motivos me obligan a admirarlo y, donde puedo, a compartir su valía, como aquí.

*JAIME MUÑOZ VARGAS
Torreón, 15, octubre y 2003*

los avatares del monje

Publicada hace más de dos siglos, la novela *El Monje* (1795) ha provocado juicios de heterogénea catadura. Entre sus contemporáneos, acostumbrados lectores de la novela sentimental practicada por Samuel Richardson y un numeroso séquito, la descripción audaz de las escaramuzas sexuales protagonizados por el perverso monje Ambrosio y la misteriosa Matilda, la mezcla del incesto con el crimen pasional, y ciertas alu-

siones sacrílegas, encendieron la ira del morigerado sector de los lectores ingleses. El anónimo redactor del periódico *British Critic* anotó con escandalizada pluma: “Lust, murder, incest and every atrocity that can disgrace human nature, brought together, without apology or probability, or even possibility for their introduction”.¹ [Lujuria, asesinato, incesto y cada atrocidad que pueda deshonrar la naturaleza humana, sin excusa por su introducción].² La voz autorizada de Coleridge pronunció dictámenes contrastantes. El año de 1796 en el *Critical Review* lanzó estas flamígeras líneas: “*The Monk* is a romance, which if a parent saw in the hands of a son or a daughter, he might reasonably turn pale”.³ [El Monje es un romance que si un padre de familia viera en las manos de su hijo o hija, con seguridad palidecería]. Sin embargo, meses después concedió, en las mismas páginas,

una rectificación elogiosa: “Coleridge (...) referred to *The Monk* as ‘the offspring of no common genius’”.⁴ [Coleridge (...) se refirió a *El Monje* como al ‘vástago de un genio poco común.’”] En Francia, la obra encontró un admirador irrestricto en la personalidad luciferina del Marqués de Sade, que “considera *The Monk* de Lewis ‘superior en todos los aspectos, a los extravagantes arranques de la brillante imaginación de Radcliffe’”.⁵

En nuestro siglo la hostilidad no se ha debilitado. El ensayista italiano Mario Praz acusa a Matthew Gregory Lewis, autor de la novela, de poseer un mal gusto.⁶ Pero el bando de los entusiastas aglutina los prestigiosos nombres de dos descendientes de Sade, los surrealistas André Breton y Antonin Artaud. El autor de *Viaje al país de los tarahumaras* articula una ponderación enaltecedora: “Un libro como *El Monje* me da mucho más la sen-

sación de la vida profunda que todos los sondeos psicológicos, filosóficos (o psicoanalíticos) del inconsciente".⁷ Si para la mayoría de los estudiosos de la novela gótica, como Montague Summers, Devendra Varma, Jacqueline Howard y otros, *El Monje* representa un texto paradigmático de ese subgénero, para Artaud "El Monje no es la primera novela de la gran tradición romántica, pero es la más significativa. En ella está todo".⁸ Más allá de la precisión demandada por las nomenclaturas literarias, *El Monje* ostenta una indudable calidad artística que la erige como "the quintessential Gothic novel".⁹ Ahora bien, si Sade la consideró superior a la progenie brotada de la tinta radclifiana, si Artaud, de manera más profunda que en las interpretaciones freudianas, pudo contemplar las simas del alma humana en las tortuosas pasiones que despo-tizan la conducta del lascivo monje, el poeta

norteamericano John Berryman emprende una confrontación pasmosa:

El punto central de la novela consiste en conducir a un hombre de raras dotes a una completa condenación. Después de todo es sorprendente cuánto tiempo lleva, qué difícil es estar seguros de la condenación. Ésta es la intuición fundamental de Lewis, enteramente realizada en su relato, y confieso que una obra como el *Doctor Fausto* de Thomas Mann, comparada con ella, me parece frívola. El libro de Mann contiene admirables ensayos, una experiencia vasta y profunda, un arte sutil hasta la decadencia, pero quizás falta lo principal. En *El Monje* lo fundamental está.¹⁰

Las valoraciones de Artaud y Berryman, como puede advertirse, tienden a ponderar la sagacidad de Lewis en la caracterización psicológica de los personajes. Pero no debe olvidarse que el texto es, ante todo, una obra literaria y que, por lo tanto, como tal debe ser leído. Nuestro propósito consiste en emprender una lectura que resalte los mecanismos literarios utilizados por el novelista inglés en el diseño de su artefacto narrativo. Antes de comenzar el análisis de la novela, consideramos provechoso dibujar un sucinto boceto biográfico de Lewis con el fin de situarlo en el contexto histórico que le corresponde. Además, conviene rastrear la variada suerte que, a través de los siglos, ha sufrido el término *gótico*. No pretendemos realizar un sondeo exhaustivo del tema, cuestión que supera los límites que nos hemos impuesto en el presente trabajo. Sólo anotaremos algunos as-

pectos que nos ayuden a comprender las características salientes de la *novela gótica*. Después, nos adentramos en los laberintos de *El Monje*. Primeramente se destaca la complicada estructura que le da forma. Uno de los rasgos distintivos del subgénero es la incrustación de historias en el cuerpo de la narración principal, lo que a su vez engendra la pluralidad de voces relatoras. En *El Monje* esto se cumple de manera evidente; nuestra tarea consiste en indicar la relación existente entre las distintas historias y sus respectivos narradores. La siguiente sección aborda el examen de los personajes: Ambrosio, el protagonista principal; la ambigua personalidad de Rosario/Matilda; Lorenzo de Medina, sufrido amante y enemigo de la superstición; Raymundo de las Cisternas, caballero de noble sangre y movido por el espíritu de la aventura; Agnes y Antonia,

ejemplos de la presa devorada por la ferocidad monacal; Elvira, marcada por un destino ominoso; la madre Agatha, arquetipo de la priora maligna; y, por supuesto, el tenebroso agente del Mal, Lucifer. Posteriormente, nos abocamos a dilucidar las tácticas narrativas: el manejo de la proyección ulterior (si se nos permite utilizar la tipología borgesiana), y el buceo de la parafernalia gótica.

BOCETO BIOGRÁFICO DE M. G. LEWIS

El hombre que aterrorizaría 21 años después al público londinense nació en la capital de Albión en 1775. Su madre, fervorosa lectora de historias habitadas por duendes, la crédula ama de llaves, que le contaba leyendas de magia negra, y que el niño oía con indudable alarma, mas una misteriosa habitación llamada "el cuarto de cedro", contribuyeron a

avivar la fantasía del espantado infante. Se creía que una ala de la vieja mansión en Essex, por largo tiempo cerrada, era un lugar concurrido por visitantes sobrenaturales.¹¹ Sobre todo, “el cuarto de cedro”, que los sirvientes eludían frecuentar después del anochecer, angustiaba a Lewis; el imberbe Matthew, en las noches alumbradas por el esplendor lunar, se alejaba con premura del recinto malvado ante la inminente aparición de alguna criatura ensangrentada o de un esqueleto putrefacto.¹² Podemos conjeturar que en ese cuarto sus futuras creaciones, el lascivo Ambrosio, la hechicera Matilda, la cruel Agatha, ya maquinaban sus perversas maniobras.

Escritor precoz, a los dieciséis de su edad concibe su primer texto, *The East Indian*, pieza teatral que tardaría varios años en ser llevada a la escena. En 1792 viaja a Alemania

donde domina la lengua teutona, realiza diversas traducciones de textos alemanes y, encuentro capital, conoce a Goethe. Según Devendra Varma, Lord Byron le debe a Lewis su conocimiento del *Fausto*, quien de viva voz le tradujo varias partes de la obra. También trasladó un poema de Goethe y se lo leyó personalmente a su autor. Para el estudioso hindú, la primera parte del *Fausto* contribuyó en la concepción de *El Monje*.¹³

En 1794 se gradúa de Oxford; es asignado a las burocráticas faenas de la diplomacia en la embajada británica en La Haya. Allí, para combatir la atmósfera soporífera que lo oprimía, escribe, a los diecinueve años y en diez semanas, la novela que lo inmortalizaría. *El Monje* vio la luz pública hasta el 12 de marzo de 1796. El éxito fue inmediato. Un hecho curioso ocurrió poco después. Lewis se convierte en miembro del parlamento, ocupando

la silla dejada vacía por otro practicante de la novela gótica, William Beckford, autor de *Vathek*. Agotados los ejemplares, apareció una segunda edición con el nombre de Lewis seguido por las iniciales MP (Member of Parliament). Esto fue considerado como una osadía y una afrenta por los conservadores. ¿Cómo era posible que uno de los defensores de la moral pública vejara las conciencias con un producto escandaloso? La reacción furibunda de la crítica y del ofendido público obligó al novelista a publicar en 1798 una versión censurada, y que llevó por título *Ambrosio; or, The Monk*. Felizmente, consumidas las voces timoratas en el polvo del tiempo, podemos leer la edición original sin el peligro de que surjan modernos Procustos.

Después de alcanzar la celebridad, Matthew Gregory Lewis, que después sería conocido por el nombre de su obra cimera, incurso-

nó en el teatro con oscilante fortuna. Escribió poesía, recibida con hostilidad por los Aristarcos de la época; tradujo a Schiller y Kotzebue. Pero nunca procreó un hijo que superara a su afamado vástago. Sumidos en el olvido, sus dramas y poemas sólo son visitados por los diligentes arqueólogos de la literatura. Atraído por un arranque filantrópico, viaja dos veces a Jamaica con el objetivo de pugnar por mejoras en la vida de los esclavos. En 1818 *el monje* Lewis muere en la travesía marítima rumbo a Inglaterra. Su ataúd fue arrojado al mar, donde fue engullido por el oceánico anonimato. Destino paradójico: al hombre que escribió sobre tumbas y criptas sepulcrales le fue negada la tierra eterna.

AVATARES DEL GÓTICO

Orígenes de la decadencia. Luego de un pro-

longado esplendor medieval, el estilo gótico, que brilló particularmente en el arte de la arquitectura, alcanzó su crepúsculo con la llegada del Renacimiento. Los humanistas italianos culparon a los godos de haber creado la cultura bastarda de la edad media en lugar del civilizado imperio romano, por lo que *gótico* llegó a ser sinónimo de mal gusto. Lorenzo Valla probó, mediante crítica textual, que la persistentemente sospechosa Donación de Constantino era un fraude. Su descubrimiento acarrió la condena del tipo la escritura de letra negra utilizado por los monjes, al que se le dio el epíteto peyorativo de *gótico*, una designación que Horace Walpole usaría para describir el supuesto manuscrito de *El Casti- llo de Otranto* en su ficticio “Prefacio del traductor” de la primera edición de la novela.¹⁴ Este injusto desprecio se prolongaría durante siglos.

En 1756 el filósofo Edmund Burke publicó un texto seminal en el campo de la estética, precursor del *Laocoonte* de Lessing, y que fomentaría la resurrección del despreciado gótico: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Fred Botting compendia los hallazgos del pensador inglés:

For Burke, beautiful objects were characterised by their smallness, smoothness, delicacy and gradual variation. They evoked love and tenderness in contrast to the sublime which produced awe and terror. Objects which evoked sublime emotions were vast, magnificent and obscure. Loudness and sudden contrasts, like the play of light and dark in buildings, contributed to the sense of extension and infinity associated

with the sublime. While beauty could be contained within the individual's gaze or comprehension, sublimity presented an excess that could not be processed by a rational mind. This excess, which confronted the individual subject with the thought of his own extinction, derived from emotions which, Burke argued, pertained to self-conservation and produced a *frisson* of delight and horror, tranquility and terror.¹⁵ [Para Burke, los objetos bellos se caracterizaban por su pequeñez, tersura, delicadeza y variación gradual. Evocaban amor y ternura en contraste con lo sublime, que produce miedo reverencial y terror. Los objetos que evocaban emociones sublimes eran vastos, magnificentes y oscuros. Contrastes súbitos y enérgicos, como el juego de luz y sombra en las edificaciones, contribuían al

sentido de la extensión y del infinito asociados con lo sublime. Mientras que lo bello podía estar contenido en la contemplación o la inteligencia individual, lo sublime presentaba un exceso que no podía ser procesado por una mente racional. Este exceso, que confrontaba al sujeto individual con la idea de su propio aniquilamiento, se derivaba de emociones que, según Burke, se referían al instinto de conservación y producían un estremecimiento de gozo y horror, tranquilidad y terror].

Ocho años después, apareció la primera novela gótica, *El Castillo de Otranto*. Horace Walpole, su autor, es también considerado como el pionero del renacimiento de la arquitectura gótica. Inspirado por castillos reales e imaginarios, diseñó los planos de su casa,

Strawberry Hill, en Twickenham, a diez millas de Londres. Allí tuvo el sueño que lo impulsó a escribir su reputada ficción:

I waked one morning in the beginning of last June from a dream of which all I could recover was, that I had thought myself in an ancient castle... and that on the uppermost bannister of a great staircase I saw a gigantic hand in armour. In the evening I sat down and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate... I was so engrossed with my tale, which I completed in less than two months...¹⁶ [Una mañana a principios de junio desperté de un sueño del que sólo pude recordar que me veía en un viejo castillo... y que en la más alta balaustrada de una gran escalera vi una gigantesca mano acorazada. En la tarde me senté y

comencé a escribir, sin saber que era lo que intentaba decir o relatar... Estaba tan absorto con mi historia, que la completé en menos de dos meses...].

La visión onírica de Walpole revela ángulos indisputables con las teorías de Burke. La vastedad de la mano acorazada unida a la arquitectura ciclópea del castillo abstracto nos remiten al plano de lo sublime. Ya que califica de “gigantesca” a la mano acorazada, imaginamos diminuto al personaje del sueño. Para Devendra Varma, el verdadero protagonista de *El Castillo de Otranto* es el propio castillo:

The remote castle, with its antique courts and ruined turrets, deserted and haunted chambers where hang age-old tapestries; its grated windows that exclude the light; its dark, eerie galleries amid whose

mouldering gloom is heard the rustle of an unseen robe, a sigh a hurried footfall where no mortal step should tread; its dark, machicolated and sullen towers set high upon some precipice (...) The haunted castle forms the stage-setting; while its accessory properties powerfully seize the imagination.

The Castle brought in its train other architectural associations evoking an atmosphere of Gothic gloom. The bewildering vaults and secret panels, the subterranean passages, the broken winding spiral staircases, the trap-door creaking on rusty hinges, the decayed apartments and mouldering floors (...) were fraught with terrible possibilities. The convent and the cavern, and the deepest dungeon of the darkest tower, all were the accessories of this Gothic castle of

romance, and are hinted in the story of Otranto.¹⁷ [El remoto castillo, con sus cortes antiguas y sus torres en ruinas, sus habitaciones encantadas y desiertas donde cuelgan tapices inmemoriales; sus ventanas enrejadas que repelen la luz; sus galerías oscuras y fantasmagóricas en medio de cuya lobreguez mohosa se escucha el crujido de una túnica invisible, el sonido de una pisada proveniente de un sitio que ningún mortal osaría pisar; sus ásperas y oscuras torres de matacán colocadas en lo alto sobre algún precipicio (...) El castillo embrujado forma la puesta en escena, mientras que sus propiedades accesorias atrapan la imaginación (...)

El Castillo trajo consigo otras asociaciones arquitectónicas evocadoras de una atmósfera de lobreguez gótica. Las criptas turbadoras y las piezas secretas, los

pasajes subterráneos, las rotas y tortuosas escaleras en espiral, la puerta falsa que se abre con el rechinido de herrumbrosos goznes, los aposentos arruinados y los pisos resueltos en polvo (...) les fueron atribuidas atroces posibilidades. El convento y la caverna, y el más profundo calabazo de la más oscura torre, todos fueron los accesorios de este castillo gótico propio del romance, y son sugeridos en la historia de Otranto].

Confinando los anatemas renacentistas en los escombros del olvido, el siglo dieciocho restauró el estilo gótico a su indudable categoría estética. El arte literario, principalmente la novela, explotó las posibilidades del gótico implantado en los textos narrativos.

ESTRUCTURA

La novela consta de doce capítulos divididos en tres volúmenes dispares. El primero comprende tres capítulos, el segundo cuatro y el último cinco. Se le puede reprochar a Lewis la falta de un plan que previera las simetrías, pero su destreza se funda en otros rubros. El relato principal tiene por voz al narrador en tercera persona, pero debido a la profusa inclusión de historias secundarias, esa voz se desdobra en una compleja polifonía narrativa, prenda suntuosa de la novela gótica.

En *El Monje* se entretajan dos relatos paralelos: por un lado, los amores escandalosos de Ambrosio, su pérfida alianza con la infernal Rosario/Matilda, su pasión insana por Antonia y la condenación eterna; por el otro, las peligrosas andanzas de Raymond de las Cisternas, su siempre apla-

zada unión amorosa con la novicia Agnes, encuentros inesperados con criaturas espectrales, sádicos castigos decretados por enconos indeclinables. Empero, la novela funciona pues hay un punto en el cual ambos relatos se intersectan.

Durante el primer volumen acudimos a los diferentes sucesos que dan forma a la historia. Resaltamos el hecho de que el inicio de la novela se escenifique en un recinto majestuoso, edificación que despierta el sentimiento de lo sublime, de acuerdo a los principios establecidos por Edmund Burke. En la Catedral de Madrid, entre la muchedumbre expectante que acude a escuchar el apocalíptico sermón de Ambrosio, se encuentran por vez primera Lorenzo de Medina y Antonia, una de las parejas que padecerá el flagelo del infortunio. Con ellos están Cristoval de Ossorio y Leonela, tía de Antonia. Ambos desempe-

ñan roles ínfimos, y pronto desaparecen del libro. Una de las pocas actuaciones de Leonela es contar la tropezada biografía de su hermana Elvira, madre de su sobrina. Ésta es la primera de las historias secundarias que conforman la intrincada estructura de *El Monje*. Una vez terminada la prédica, y en medio de una iglesia desierta, Lorenzo es transportado a las coordenadas de la pesadilla; la visión onírica trasluce un amenazador augurio. Otro vaticinio igualmente ominoso es el pronosticado por una gitana a la cándida Antonia, a quien la misteriosa mujer le adivina un final marcado por la tragedia. El propósito de ambas profecías es sembrar en el lector el germen de la expectación; en algún momento, presentimos, algo terrible les va a ocurrir a Lorenzo y Antonia.

El monje Ambrosio protagoniza el segundo capítulo. La severidad de las reglas mona-

cales lo ha forjado en el crisol de la intransigencia. No vacila en entregar a Agnes, sorprendida con una carta delatora, a la disciplina inhumana de la priora Ágata. Pero las virtudes serán destruidas por el acoso incesante de la enigmática Rosario/Matilda. Cuando el “novicio” Rosario le confiesa su verdadero sexo, comienza una lenta seducción que termina con la claudicación de Ambrosio. El capítulo concluye en el momento que los nuevos amantes se disponen a satisfacer su lujuria.

En este punto, Lewis suspende la escena de la primera caída de Ambrosio y, sorprendentemente, intercala el interminable relato de las aventuras de Raymondo, marqués de las Cisternas. Durante tres capítulos, el último del primer volumen y los dos primeros del segundo, Raymondo cuenta sus peripecias en suelo europeo. Embozado en la apócrifa iden-

tividad de Alphonso de Alvarada, el marqués enfrenta numerosos peligros y vicisitudes. Además del episodio con la banda de criminales, la estancia en el Castillo de Lindenberg, los galanteos de la baronesa, las fallidas escapatorias de su amada Agnes, el tronco principal del relato se expande en las siguientes ramificaciones narrativas:

a) Desventuras de Margarita, rehén de los forajidos del bosque, referida por la propia víctima. (VI, CIII)

b) Vida de Agnes contada por Raymondo. (VII, CI)

c) Leyenda de la monja ensangrentada, relatada por Agnes. (VII, CI)

d) Historia del Judío Errante, confesada por él mismo. (VII, CII)

e) Historia de Beatriz de las Cisternas, la real Monja Ensangrentada, transmitida por el Judío Errante. (VII, CII)

Después de ciento treinta páginas, por poco la tercera parte del libro, en el capítulo tres del volumen segundo prosigue la escena de la seducción de Ambrosio. Como lógica consecuencia de tan dilatada postergación, el lector, sometido al vértigo de la multiplicidad de narraciones, ha olvidado casi por completo las imágenes del monje y Matilda, los amantes clandestinos. Pudiera acusarse al autor de falta de pericia en el diseño estructural de su obra. Empero, aunque estos reproches sean legítimos, hay otros móviles que invalidan las posibles objeciones.

El primero apunta a la naturaleza del género al que pertenece *El Monje*. Hasta el primer capítulo del volumen segundo, excepto la pesadilla de Lorenzo, la atmósfera respirada en la novela es totalmente realista. Ningún acontecimiento nos ha transportado más allá del mundo sujeto a las leyes del sentido

común. Para suscitar el escalofrío en nuestra piel, Lewis recurre a una peculiar estrategia del gótico: hace irrumpir a entes sobrenaturales en el plano de la cotidianidad. Las puntuales visitas de la monja ensangrentada y la aparición del legendario judío errante sumen en el terror al marqués, y también a nosotros, amedrentados lectores. La intrusión de estos personajes, a quienes se atribuía una exclusiva existencia en los campos de la superstición, destruye los cercos impuestos por la incredulidad. Nuestra sensibilidad ha sido condicionada para que aceptemos los posteriores eventos fantásticos. Cuando el demonio, invocado por los conjuros de Matilda, se presenta a la perpleja mirada de Ambrosio, no dudamos de que, en efecto, el ángel caído está allí, en un recinto subterráneo. Además, el arte del novelista también se refleja en la gradación del horror que intenta provocar.

Primero surgen dos embajadores del imperio de lo desconocido, la monja ensangrentada y el judío; luego, el Señor de las Tinieblas, cuya visión debe estimular el máximo pavor.

El segundo móvil enfatiza la vivacidad del ayuntamiento carnal entre Ambrosio y Matilda. Recordemos que Lewis suspendió el avance lineal del relato en el momento que ellos se disponían a gozar de los deleites anatómicos; después, insertó una mayúscula elipsis de más de un centenar de páginas, para volver a enfocar los reflectores en ambos personajes cuando han agotado las combinaciones de la voluptuosidad. Quiere decir que el sincronismo narrativo no se ha frenado: mientras recorremos las páginas, en realidad estamos leyendo dos textos: uno, visible en la superficie tipográfica, las aventuras del marqués de las Cisternas; otro, imperceptible, oculto

en el envés de la hoja: la interminable delectación de la lascivia.

Ambrosio, en los dos últimos capítulos del volumen segundo, con la culpable complicidad de Matilda, acuerda utilizar satánicos hechizos con el torvo fin de poseer a la ingenua Antonia. Ya no habrá más digresiones. En los cinco capítulos del postrer volumen se aprecia lo afirmado por John Berryman: Lewis aprendió los arcanos novelísticos mientras avanzaba en la escritura de la obra. Así, los incidentes se suceden con naturalidad, pues son trazados por una pluma avezada en la técnica de la narración. El asesinato de Elvira cometido por el matricida Ambrosio, la ingestión del líquido anestésico que fingirá la muerte de Antonia, y los preparativos inquisitoriales para la captura de la priora, convergen en un momento crítico: el linchamiento popular de las monjas y la persecución de los

fugitivos por las laberínticas criptas sepulcrales. La tensión motivada por la catástrofe crece por el empleo del suspenso; el capítulo tercero llega a su fin con un acertijo inquietante: ¿de quién son los lamentos brotados desde las más hondas sepulturas? En el penúltimo tranco de la novela se resuelve la interrogante. Agnes es rescatada de su inclemente encierro y de la inminente muerte, mientras que Ambrosio, luego de apuñalar a Antonia, cae en las redes justicieras de la inquisición junto con la maléfica Matilda. Aquí se consuma la intersección de las dos historias paralelas: no hay nudos sueltos en *El Monje*.

El capítulo final constituye el clímax de la novela. Lorenzo, Raymondo, Agnes, Antonia y Elvira ya han encarado sus correspondientes destinos. Sus presencias se desvanecen en las sombras. El escenario se ha despoblado. Sólo queda el solitario Ambrosio, en espe-

ra de su turno para afrontar el duro juicio de los hombres. El implacable tribunal del Santo Oficio, luego de someterlo a tenaces torturas, lo condena a expiar sus culpas en el purificante fuego de la hoguera. En un acto de desesperada supervivencia, opta por vender su alma al diablo, luego de ser persuadido por su cómplice, que huye de la inexpugnable prisión aprovechando sus dotes mágicas. El horror alcanza la cúspide cuando el príncipe de las tinieblas, retratado por Lewis con unos atributos físicos que deben mucho a la imaginería popular, toma entre sus garras al réprobo y lo lanza al vacío desde las alturas montañosas. La magnitud de los pecados de Ambrosio ha merecido un escarmiento condigno.

GALERÍA DE PERSONAJES

De los actores de la novela, Ambrosio ostenta

el perfil psicológico más complejo. Delineado en el principio como un modelo de virtud, la conciencia del monje pendulará entre el cumplimiento de las reglas morales y la tentación de transgredir el código que ha regido su conducta. De niño fue abandonado en las puertas de un monasterio, y ha visto pasar los años entre sus estrictas paredes. El rigor de la vida religiosa moldeó el carácter de Ambrosio; su empeño e inteligencia lo encumbraron en la jerarquía monacal. A los treinta años se ha convertido en abad de los capuchinos y en el centro de admiración de la sociedad madrileña. Su descripción física permite vislumbrar el dominio que ejerce sobre sus oyentes: “aunque se dirigía a ellos con humildad, había una cierta severidad en su mirada y en sus gestos que inspiraba un miedo universal, que pocos podían sostener su mirada a la vez fiera y penetrante”(p. 18). El énfasis de sus sermo-

nes ha convencido al pueblo de que es un santo: “ni siquiera sabe en qué consiste la diferencia entre un hombre y una mujer” (p. 17); Lewis escribe no sin solapada ironía.

Sin embargo, una vez que el volcánico sermón ha terminado, el narrador lanza una pista sobre la verdadera naturaleza del monje: “The Abbot, smiling at their eagerness, pronounced his benediction, and quitted the church, while humility dwelt in every face. Dwelt she also in his heart?”(p. 20) Ambrosio goza, en la muda soledad, del poder persuasivo y dominante de sus habilidades oratorias. No es humilde, sino un portento de orgullo. A pesar de no frecuentar el fragor mundano, las tentaciones lo persiguen hasta los íntimos rincones de la celda. La contemplación de un cuadro que contiene una imagen de la Virgen lo transporta desde el respetuoso asombro hasta los prolegómenos de lo prohibido:

“Should I not barter for a single embrace the reward of my sufferings for thirty years?” (p. 41) Pero pronto se disipan las nubes del pecado; Ambrosio razona que él admira la destreza del pintor, ciego instrumento de la divinidad.

No obstante, el castillo de la pureza habitado por el abad pronto habrá de ser derruido. Rosario, un falso novicio, en realidad es Matilda de Villanegas, bella joven que, fascinada por la figura de Ambrosio, asume una identidad masculina para poder ingresar en el monasterio. Pronto se gana la preferencia del superior. Pasan mucho tiempo solos. Un pasaje importante tiene lugar en la ermita; ella, impresionada por un poema grabado en una pared, y que ensalza la aspereza de la vida anacoreta, es advertida por Ambrosio, con un vehemente discurso, de los inconvenientes de una radical misantropía. Lo significativo es que

esa lúgubre arenga tiene por personaje al mismo Ambrosio. Él ha transcurrido sus opacos días aprisionado tras las lánguidas murallas del monasterio; invadido por el tedio, trata de apartarse del vicio buscando la compañía de sus compañeros capuchinos. Pero un presunto compañero, Rosario, será el que lo extraviará del camino de la santidad.

Al despojarse Matilda del disfraz de Rosario, la primera reacción de Ambrosio es decretar el inmediato destierro de la intrusa. Pero el inicial arrebato no fue tan convincente. Adulado por la confesada adoración de Matilda, sus arterias son invadidas por el fuego del deseo. Las persistentes súplicas de la muchacha van minando su fortaleza moral. Temeroso de caer en el fango del pecado, él insiste que abandone el monasterio. Ella, en una escena no carente de melodrama, se rasga el hábito y amenaza con hundirse un

puñal suicida si Ambrosio persevera en despreciarla. El seno desnudo de Matilda, el primero que contemplan sus azoradas pupilas, lo hace reconsiderar el dictamen de expulsión. Esa noche tiene un sueño voluptuoso; en él, las figuras de la intrusa y de la Virgen, que adquiere vida y sale del cuadro —uno de los engranajes propios de la maquinaria gótica ya explotado por Horace Walpole en *El Castillo de Otranto*— se entremezclan en una caleidoscópica sucesión de fantasías libidinosas. El evidente cariz blasfemo lo sume en un mar de remordimientos. Sin embargo, el enorme parecido de Matilda y la imagen pictórica, notado no sin pasmo por Ambrosio, representa una pieza del sagaz plan ideado por ella. La dama de Villanegas posó como modelo del cuadro, y luego logró que fuera comprado por la abadía capuchina. Mediante este ingenioso ardid, se asegura que

la veneración por una imagen sacra se traslade a ella, ser de carne y hueso.

Ambrosio no ha de caer tan fácilmente. Ella en apariencia se resigna a dejar el monasterio, y pide en recuerdo una de las flores del jardín. En un pasaje lleno de resonancias bíblicas, Ambrosio = Adán, Matilda = Eva, él es mordido por una serpiente. La picadura es una señal del Mal que no renunciará a perderlo. Desahuciado por la ciencia médica, se le diagnostica una muerte pronta. Si hubiera fenecido, el alma del moderno Adán habría alcanzado la salvación. Mas recupera la salud por los artilugios de la tentadora. El retorno a la vida marca el principio de su declive rumbo a la perdición.

El orgullo lo aferra al asidero de la castidad. En un arrebato misógino, llega incluso a compararse con el proverbial San Antonio: si el ermitaño soportó los asedios de satanás, él

no será vencido por una simple mujer que irradia una natural ingenuidad. Lo que ignora es que debajo de la inocente piel femenina se esconde una criatura de los infiernos. Esto se sabrá hasta el final de la novela, pero el narrador lo anticipa al comentar que “Ambrosio iba a aprender que... la perversidad es siempre más peligrosa cuando acecha detrás de la máscara de la virtud”.

El mármol de la entereza monástica empieza a resquebrajarse. La inicial fisura ocurre cuando falta, por primera vez, a las reglas de la orden. No acude al oficio de los maitines, fracturándose la metódica existencia discursiva en el cumplimiento puntual de la ortodoxia católica. La causa: no pudo despertar debido a los recurrentes sueños eróticos. Todo está preparado para el inevitable desmoronamiento: Ambrosio decide romper las cadenas de la represión y une su ansioso cuerpo con el

de la triunfante seductora. La transgresión del sexto mandamiento señala la pérdida de la virtud que nunca podrá ser recobrada.

La novela sufre una transición. Las páginas ahora son el continuo registro del arrepentimiento que tortura la conciencia del atri-bulado infractor. Horrorizado por la magnitud del delito que acaba de perpetrar, busca alejarse de Matilda. Pero su voluntad ha sido sin remedio quebrantada. Con gozosa frecuencia, la furtiva pareja fatiga el estremecimiento del deseo. De pronto, ya no hay remordimiento ni vergüenza en Ambrosio, sólo hastío. Lewis despliega un profundo escrutinio psicológico de la erosionada relación de los amantes. Mientras en Matilda el sentido de la posesión aumenta cada día, el abad expresa una indisimulada aversión hacia ella. Sólo habrá de tolerarla para satisfacer sus despertadas necesidades lúbricas. Mira a las

demás mujeres con ardor. El miedo a perder su posición de privilegio en la feligresía de Madrid le impide la práctica de la audacia. Solamente la hipocresía, el afán de preservar la fama de honestidad sin mácula, lo retiene en las ataduras de la fidelidad.

La génesis del miedo que no pára de amedrentarlo tiene remoto origen. Desde la niñez, Ambrosio fue arrebatado de un posible esplendor secular. Se dice que era poseedor innato de cualidades que lo habrían elevado al vértice de la sociedad: "He had a Warrior's heart, and He might have shone with splendour at the head of an Army" (p. 236). Un extraño hecho, no obstante, lo desvió de la ruta que lo hubiera conducido a un futuro de perdurable blasonaje. El novelista consigna que un pariente lo extirpó del amparo familiar y, para deshacerse de él, lo entregó a la abadía de los capuchinos. ¿Quién fue esa desconoci-

da voluntad que lo privó de los honores profanos, y lo arrojó a la tristeza de la vida devota? Descubrimos que ese pariente sin rostro y Matilda operaron simétricamente. Ambos son parciales colaboradores en la ruina de Ambrosio; uno extingue la probable luminosidad mundana para sumirlo en la adusta tiniebla del claustro; la otra trastorna el sosiego virtuoso y hará prender el furor de la lumbre divina.

En el interior de la abadía, el régimen monástico, cuya fundamental arma es clavar la espina del temor en las almas impresionables, transformó a Ambrosio en un ser aquejado por la zozobra. El método, aunque rudimentario, probó ser eficaz; los monjes le pintaron al joven, con plástica vivacidad, los atroces tormentos reservados a los contumaces injuriadores del decálogo cristiano. Él, que no era un escéptico, creyó, con atemorizada

fe, en la inescrutable ira de Dios. Se le educó en la propedeútica de la insensibilidad. En el comportamiento de Ambrosio la crueldad adquirida rivaliza con su bondad ínsita, y en el transcurso de la narración, este rasgo benévolo tenderá a esfumarse. De allí que, ante el sufrimiento de Agnes, a pesar de sentir una compasión pasajera, no obre para impedirlo. Disfrazado con el hábito de la simulada perfección, los más sórdidos instintos habrán de mudarlo en una máquina de exterminio. Sus defectos sólo necesitan de un catalizador para apresurar su envilecimiento: Lewis forjó a su personaje con una ingénita disposición a pecar.

La gradual pérdida espiritual de Ambrosio se simboliza a través de una imagen concreta: la del descenso físico. El abad, al acompañar a Matilda a las criptas subterráneas del cementerio de la hermandad de Santa Clara,

no se atreve a bajar por la escalera, pues un indecible pánico lo amedrenta. Esto se explica porque, pese a haber roto el sexto mandamiento, Ambrosio aún no ha frecuentado el crimen. Además, es innegable el sentido metafórico; la caída de Matilda es ya total, absoluta (ella ya se entiende con el demonio); no la de Ambrosio, que todavía permanece atado a los prejuicios monacales. Posteriormente, el novelista emplea un hábil recurso: lo compara con Luzbel: "The common people say, that He fell from heaven, and was sent as a present to the Capuchins by the Virgin"(p. 251). El símil, inocente en una primera lectura, prevé el aciago porvenir que le espera. Él cayó del cielo, pero no como un heraldo de santidad; al igual que el ángel caído, sus pecados lo precipitarán a las calderas del azufre infernal. Mas le faltan varios peldaños para descender en la escalera de la depravación.

El paralelismo con Luzbel adelanta, asimismo, que Ambrosio se apresta a incurrir en un delito de mayor abyección.

Ahora su pasión violenta clama ser satisfecha con la epidermis de Antonia. Tiene conciencia de la ruindad que anhela cometer, mas el impulso de la lujuria ofusca su razón. Sorprendido por Elvira en el momento que besa y manosea a la indefensa Antonia, regresa a su cavilosa celda y surge nuevamente la imagen de la caída plasmada en la figura del precipicio, pero con la variante de ser un síntoma del peligro que lo circunda, de la siempre temida ruina mundana: "He reflected, that his secret was in a Woman's power: He trembled with apprehension when He beheld the precipice before him, and with rage, when He thought that had it not been for Elvira, He should now have possessed the object of his desires (p. 265). Luego de que

Matilda declara su secreta religión diabólica, lo envuelve en la fina telaraña de la persuasión. Ambrosio observa, a través de un espejo mágico, el lejano cuerpo desnudo de Antonia. Arrastrado por el frenesí de la lascivia cede, por fin, y acepta entregarse a los designios satánicos de Matilda.

Con la égida de la hechicera, el monje camina por la escalinata que conduce a los subterráneos infames. Fenómeno notable: el vértigo que lo invadió en la ocasión anterior ha desaparecido. Únicamente siente un levísimo recelo que muy pronto lo abandona. Una vez que Matilda lo deja solo por unos instantes, su cobardía sufre el ataque de renovados sobresaltos. Lo relevante estriba en haber superado el miedo por la bajada a los pasadizos hipogeos. Esto indica una nueva fase en la desintegración moral de Ambrosio. Operando mediante analogías, la escalera está li-

gada con la lujuria, mientras que la retorcida geografía subterránea se vincula con las infamias que se apresta a cometer. Sumido en la penumbra, le es revelada la pérdida de la protección divina: "Gladly would He have returned to the Abbey; But as He had past through innumerable Caverns and winding passages, they attempt of regaining the Stairs was hopeless. His fate was determined: No possibility of escape presented itself (...)" (p. 273). La escapatoria del laberinto ha sido clausurada; no habrá ninguna Ariadna que lance el hilo redentor.

Esta edición no comercial de
Los avatares del monje, obra de Gerardo
García Muñoz, se terminó de editar el 2 de
noviembre de 2003 en el equipo de Iberia
Editorial, Torreón, Coahuila,
irritililla2001@yahoo.com.mx

