

LA FUNCIÓN DE LA DEUDA EN *DOS MUJERES EN PRAGA*

DIANA BURKHART
University of Virginia

En la novela *Dos mujeres en Praga*, ganadora por unanimidad del VI Premio Primavera en 2002, Juan José Millas engancha al lector desde el principio al plantear la pregunta de cómo se podría escribir la biografía de una mujer que es evidentemente una mentirosa patológica. Es una novela complicada y abundan las digresiones, así que vale la pena resumir el argumento principal para contextualizar las cuestiones centrales de esta investigación. Al principio de la novela, una mujer misteriosa, Luz Acaso, y un joven escritor, Álvaro Abril, se conocen y ella le pide que escriba la historia de su vida. Cuando Álvaro se entera de que le está mintiendo sobre varios hechos importantes en su vida, no sabe cómo responder ni cómo seguir con el proyecto. Al reflexionar acerca de sus entrevistas con Luz, Álvaro empieza a pensar en su relación con sus propios padres, preguntándose si es posible que sea un hijo adoptivo. Luz conoce a una joven mujer, María José, quien tapa su ojo derecho con un parche para esforzarse a vivir como si fuera zurda. Esta perspectiva zurda de la vida la obliga a ver el mundo desde otra perspectiva, una más creativa y original. Luz adopta a María como si fuera su propia hija y las dos viven juntas, llevando una vida alternativa, bohemia y rebelde, como dos mujeres en Praga. Álvaro conoce a un periodista que llega a desempeñar el papel del narrador de esta historia y lo trata como si fuera su padre verdadero. Álvaro también se convence de que Luz es su madre auténtica, aunque es probable que sea una prostituta con VIH. Después de la muerte de Luz, Álvaro y María José se conocen, se enamoran y luego habitan en el piso de Luz. Al final de la nove-

la, el narrador se convierte en el albacea del testamento de Luz y el encargado de contar esta historia.

Los mundos ficticios creados por Luz parecen tan auténticos que Álvaro empieza a aceptar que es inútil intentar distinguir entre la realidad y la ficción en sus relatos, a pesar de la importancia que estos relatos tienen para la vida. A la vez que Álvaro pretende escribir la vida de Luz, él descubre que él mismo también tiene la necesidad de crear relaciones imaginarias con otras personas para llenar un vacío en su vida. Álvaro siente que sus padres son inadecuados y que la sociedad le debe unos padres «verdaderos». Poco a poco, Álvaro se convence de que Luz Acaso es su madre biológica y que el narrador de la novela (a quien se presenta como un personaje más en la novela y como un periodista maduro) es su padre auténtico, saldando así esta deuda de la sociedad. En una carta dirigida a su madre muerta cerca del final de la novela, Álvaro examina las razones por las cuales le es difícil redactar la carta, describe sus relaciones con sus padres, y narra el acto de robar del cementerio las cenizas de su madre para deshacerse de ellas. A primera vista, esta carta parece fuera de lugar, pero un análisis más profundo revela que cumple una función muy importante en la novela.

Uno de los enigmas más inquietantes de *Dos mujeres en Praga* es la cuestión planteada en la carta sobre la relación entre el dinero que el editor de Álvaro le da por escribir la carta y las cenizas de la madre de Álvaro. Sin poder entender sus propios motivos, Álvaro dice: «No me preguntes el por qué de esta asociación entre el dinero y tus cenizas, porque no tengo ni idea. Quizá he empezado a escribir esta carta a la madre para averiguarlo» (su énfasis, 184). Este estudio intenta demostrar que el acto de pedirle el dinero al editor crea una relación de deuda que se corresponde con otras relaciones de deuda en el texto, relaciones que ilustran ejemplarmente la configuración del individuo en una sociedad postcapitalista y postmoderna, no ya como un nódulo de emociones y recuerdos únicos, sino como un punto por el que circulan las posibilidades y las obligaciones del dinero. En gran parte las relaciones de Álvaro parecen basarse en intercambios emocionales, no económicos. Por ejemplo, Álvaro siente que el mundo le debe unos padres verdaderos y, a la vez, se siente endeudado por no haber cumplido la promesa a su madre de arrojar sus cenizas al mar. Pero para entender las ansiedades de Álvaro y su actitud hacia las normas sociales, es necesario preguntarse cuál es la conexión entre las deudas emocionales y las económicas. Los concep-

tos de la ficción, lo ilícito y la culpa desempeñan un papel importante en la conceptualización de la deuda económica y moral. A través de un análisis de la manera en que Álvaro emplea varios objetos físicos, se puede ver cómo él intenta saldar sus deudas y reconciliar sus problemas del pasado y del presente.

Los estudios sobre la deuda, procedentes de campos tan diversos como la antropología y la teoría literaria, presentan diferentes implicaciones de las funciones de intercambio. Una de las formas más antiguas de la deuda se origina en el acto de regalar. Marcel Mauss observa que en muchas sociedades, «exchanges and contracts take place in the form of presents; in theory these are voluntary, in reality they are given and reciprocated obligatorily» («los intercambios y los contratos toman la forma de regalos —en teoría son voluntarios, pero en realidad se regalan y son obligatoriamente recíprocos») (3)¹. El concepto del regalo es complicado y paradójico porque una persona que ofrece un regalo debe dar la impresión de que no espera nada de la otra persona. Sin embargo, un aspecto fundamental del sistema de regalar es el intercambio recíproco de igual valor. Mauss propone que, a pesar de la noción ingenua del altruismo, «the gift necessarily entails the notion of credit» («el regalo necesariamente implica la noción del crédito») (36). Cuando la persona que regala finge que no espera nada de la otra persona, es «polite fiction, formalism, and social deceit» («una ficción de buenas costumbres, una formalidad y un engaño social») (3). Derrida señala que «the simple intention to give, insofar as it carries the intentional meaning of the gift, suffices to make a return payment to oneself» («la intención de dar, a medida que lleva el significado intencional de regalar, basta para devolverse el pago a sí mismo») (23). A través del acto de regalar, uno crea la impresión o la ilusión de dar algo a otra persona por altruismo, pero en realidad, lo que quiere es que la otra persona le regale algo a cambio, lo cual es un acto de autogratificación postergada.

Al igual que el acto de regalar, cuando un acreedor presta dinero, siente la satisfacción de prestarlo porque tiene poder sobre el deudor y espera que éste le vaya a devolver el dinero. De una manera literal y figurativa, la deuda es importante porque no sólo conlleva un desequilibrio de poder, sino que también una tensión entre la posibilidad y la imposibilidad de satisfacer deseos. En la edad contemporánea, cierta cantidad de deuda es buena para una sociedad capita-

¹ Todas las traducciones del inglés al español son mías.

lista y un nivel alto de consumo determina su salud económica. Se han creado muchos servicios e industrias para convencer a los consumidores que son naturalmente imperfectos y que necesitan sus productos para sentirse completos y satisfechos. Para facilitar el consumo, se ofrece acceso relativamente fácil al crédito y se promueve su uso. Por lo general, hay una vacilación constante entre el intento de satisfacer deseos a través del consumo utilizando crédito y el sentirse ansioso y culpable por haber acumulado deuda e insatisfecho por sus imperfecciones. David Harvey explica que «failure to defer gratifications is often used by conservative critics, for example, to explain the persistence of impoverishment in an affluent society, even though that society systematically promotes the debt-financing of present gratifications as one of its principal engines of economic growth» («Los críticos conservadores atribuyen la persistencia de la pobreza en una sociedad opulenta a una falta de una prórroga de gratificación, aunque esa sociedad promueva sistemáticamente el uso de crédito para financiar la gratificación inmediata como uno de los mecanismos principales de crecimiento económico») (202). Estas relaciones económicas de deuda provocan una variedad de emociones que predominan en la sociedad contemporánea (muchas de las cuales se asocian con neurosis), tales como ansiedad, insatisfacción, culpabilidad, deseo, y desengaño.

Una correlación entre deudas económicas y emocionales llama la atención a la imposibilidad de escaparse del sistema capitalista en la sociedad actual y el papel del materialismo en la representación de los deseos interiores. Según Michael Tratner en su estudio sobre la conexión entre las relaciones sexuales y el concepto de deuda, la manera de percibir la deuda cambió en la mitad del siglo XX e «instead of slowly building up the self by laboring, saving, and restraining impulses, people were encouraged in the new credit economy to indulge economic desires by temporarily borrowing, as a way of keeping money circulating. Similarly, they were encouraged to indulge sexual desires, even without actual relationships, by borrowing fantasies, images, and stories from the already-produced social stockpile, to keep libido circulating» («en vez de lentamente mejorarse al trabajar, ahorrar y controlar impulsos, se animaba a las personas en la nueva economía de crédito a satisfacer sus deseos económicos al pedir prestado dinero temporalmente, como una manera de mantener el dinero en circulación. De una manera parecida, se animaban a satisfacer sus deseos sexuales, aún sin tener relaciones verdaderas,

al pedirle prestado fantasías, imágenes, y cuentos de las reservas sociales ya producidas, para mantener en circulación la libido») (3). Al tratar relaciones personales como si fueran transacciones financieras, las personas en las sociedades contemporáneas están buscando alguna manera de reconciliarse con sus familiares, amantes y amigos, y sentirse satisfechas con sus propias identidades.

En el mundo postmoderno, el intercambio de símbolos como si fueran objetos se ha vuelto más abstracto y arbitrario². Según Baudrillard, en el mundo postmoderno y capitalista, «referential value is annihilated, giving the structural play of value the upper hand... signs are exchanged against each other rather than against the real...» («se aniquila el valor referencial, favoreciendo en su lugar el valor del juego estructural... se intercambian signos unos con otros en vez de con lo real») (488-89). Según eso, una relación de deudor y acreedor se fundamenta en un intercambio de signos, lo cual es esencialmente la creación de un simulacro o una ficción que, sin embargo, claramente impacta la realidad. Así, para Baudrillard «the modern sign... finds its value as the simulacrum» («el signo moderno... encuentra su valor como el simulacro») (493). Hay una nostalgia de una representación física del referente perdido, pero hay pocos referentes físicos y los pocos que hay valen más por lo que representan que por su utilidad en sí (493).

Para entender cómo funcionan los conceptos de la deuda y el regalo en *Dos mujeres en Praga*, se puede analizar los paralelos entre lo económico y lo personal que se establecen en la carta titulada «El cuerpo del delito». Debido al título y al contenido de la carta, y al hecho de que Álvaro quiera publicarla en forma de cuento en el periódico del narrador, parece que no es tanto una carta a su madre como un relato. El narrador también pone en duda su clasificación como carta al nombrarla como un «relato» y al emplear la letra bastardilla en la expresión «carta a la madre» en la siguiente frase: «Inmediatamente, abrí el documento adjunto, para leer la *carta a la madre*, y tropecé con el siguiente relato» (178). Después de leer la

² Jean Baudrillard afirma que «The flotation of money and signs, the flotation of 'needs' and ends of production, the flotation of labor itself – the commutability of every term is accompanied by speculation and a limitless inflation» («La flotación del dinero y de los signos, la flotación de las 'necesidades' y los fines de producción, la flotación del labor mismo – lo intercambiable de cada término se ve acompañado por la especulación y una inflación sin límites») (489). En otras palabras, el signo del dinero no corresponde necesariamente con su referente, es decir, el esfuerzo del trabajo, porque la inflación puede distorsionar esta correlación directa.

carta, el narrador estaba «asombrado por la mezcla que había en ella entre realidad y ficción» (209). Al señalar lo ficticio de la carta, el narrador sugiere que no vale la pena preocuparse por la cuestión de lo verídico de la historia. El editor afirma que «puedes escribir a una madre imaginaria y viva. Lo que importa es que el texto tenga la forma de carta» (179). Genéricamente, el documento mantiene la forma de una carta porque incluye un saludo, una despedida y hasta una posdata, pero el título y el cuerpo del texto tienen características de relato.

Ya que la carta no sigue las normas de una «carta abierta», es decir que no sirve solamente para la comunicación entre dos personas y probablemente tiene aspectos ficticios, se parece a lo que el narrador llama la «literatura del bastardo» (200, 217). Al contrario del periodismo, visto como la «literatura del legítimo», la ficción es «la literatura del bastardo» porque no privilegia, ni siquiera pretende representar, una verdad objetiva (217). Se puede identificar lo que ha escrito Álvaro como una «carta del bastardo», o «carta ilegítima», porque ésta resulta de una mezcla anormal entre una carta, con sus características no ficticias, y un relato, con sus elementos ficticios, de la misma manera que un hijo ilegítimo nace de una relación ilícita entre dos personas. La sociedad desapruueba las relaciones ilegítimas porque desafían su estructura y sus reglas. Del mismo modo, la carta ilegítima amenaza las reglas de la escritura porque se resiste a la categorización y ocupa un espacio en los márgenes de los géneros literarios.

La tendencia de Álvaro a rechazar las normas de la sociedad y buscar lo ilegítimo se manifiesta no solamente en la carta, sino también en sus relaciones personales. Un problema fundamental de Álvaro es que siente que el mundo le debe una figura paterna que lo respete. Cuando se acuerda de una experiencia en la que un amigo de su padre le mostró una foto de su hijo, siente envidia y cree que su propio padre se debiera haber sentido igualmente orgulloso de él (181). Esta misma envidia surge de nuevo cuando considera que las fotos de los autores estrella están expuestas en las paredes del despacho del editor y la suya no. Él funde las identidades de estas dos figuras paternas, diciendo que «mi padre era ahora el editor» (180). La ausencia de su foto en la billetera de su padre le afecta de la misma manera que no estar en la galería de los autores más famosos de la editorial. Su propia historia, por lo tanto, depende de su lugar en la historia de los demás.

Para asociarse con los autores estrella y reclamar respeto, Álvaro pide que le paguen la carta en metálico, lo cual obliga al editor a meterse en muchos trámites burocráticos. La «excentricidad» de pedir dinero en metálico en lugar de un anticipo normal es su manera de transformar una deuda normal en una deuda ilícita. Es dinero negro y como tal, no se declara, por lo que transgrede las reglas de la economía y, al igual que el hijo y la carta ilegítimos, se convierte en una deuda ilegítima. Uno se cuestiona el origen del dinero negro y se imagina varios tipos de actos ilícitos que podían haberlo producido, utilizando por lo tanto la ficción para crear historias sobre su pasado. Debido a lo ilícito y lo ilegítimo del dinero, es necesario que siga el mismo rumbo que Álvaro y su carta y que circule en los márgenes de la sociedad.

Ya que escasea el dinero negro, parece tener un valor simbólico mayor. Su editor le informa a Álvaro que «me costó mucho conseguirlo, ya casi no hay dinero negro en circulación» (186). El esfuerzo extra del editor por obtener el dinero requiere que el pago de esta deuda tenga un valor equivalente y que sea algo extraordinario. Álvaro confiesa que «las editoriales aceptan nuestras excentricidades porque a cambio de ellas van quedándose con pedazos de nuestra alma» (182). No puede simplemente escribir una «carta común» (200). Para ofrecer «pedazos de nuestra alma» en un pacto diabólico o fáustico, Álvaro presenta la carta más ilegítima e ilícita que puede escribir en la que manifiesta la parte más perturbadora, reprimida y sincera de su ser (182). Para Álvaro, es esencial que su escritura le «proporcione también algún grado de desasosiego» (200). Sólo a través de una investigación de sus arrepentimientos y pensamientos reprimidos más profundos puede tener acceso a su alma y provocar una sensación de verdadero desasosiego. La mezcla entre ficción y realidad en la carta también contribuye a esta sensación de desasosiego.

Aunque Álvaro se preocupa por la obligación contraída con su padre y su editor, las deudas asociadas con su madre parecen causarle más consternación puesto que dedica más atención a ella. Al principio de la carta, Álvaro llama la atención a la deuda que el mundo tiene con él: «el mundo tiene conmigo una deuda.... No me preguntes cuándo contrajo el mundo esa deuda conmigo, ni en qué circunstancias, porque no sabría decírtelo, pero siempre supe que me debíais algo y creo que tú tampoco lo ignorabas. De hecho, fuiste la única que intentaste pagarme a tu manera» (180). Álvaro cree que su madre intentó pagar

la deuda cuando ella dejó que la viera desnuda y que inventara fantasías sexuales sobre ella. Desde el punto de vista de Álvaro, su madre era una cómplice que se quería convertir en el objeto de su deseo sexual: «Te he dicho que pagabas la deuda de la que yo me sentía acreedor, pero también me pregunto si no contribuiste a hacerla más grande...» (190). Cuando teoriza sobre las acciones de su madre, elabora una ficción sobre sus pensamientos e intenciones verdaderas. A través de su uso de expresiones de especulación, del subjuntivo y de preguntas retóricas, admite que tiene dudas sobre sus teorías acerca de su madre: «Quizá no ignorabas mi presencia...» (cuando miraba a la madre escondido en un canasto de mimbre en que se guardaba la ropa sucia), «me pregunto si...», es «como si me buscaras por entre las ranuras del mimbre» y «¿Sabías que durante mucho tiempo deliraba contigo?» (190, 187-8). Esta duda hace hincapié en lo posiblemente ficticio de la construcción de esta relación de deudor y acreedor. En otras palabras, él utiliza la imaginación para crear una relación de deuda que puede ser inventada.

Para entender la relación con su madre, es importante preguntar por qué Álvaro intenta transformar a su madre en un objeto de deseo sexual y en un modelo de la esposa ideal, si en realidad lo que quiere es una madre verdadera. Elaboro con su ficción la encarnación de una madre ilícita —porque es el objeto de deseo sexual— e ilegítima —porque supuestamente no es su madre verdadera. Al inventar la historia sobre la madre ilegítima, puede justificar sus deseos sexuales y disminuir el efecto negativo de su deseo por ella. Irónicamente, la ilusión de una madre ilegítima sirve al propósito de legitimizar la relación supuestamente ilícita entre los dos. Por consiguiente, plantea la posibilidad de buscar una esposa con cualidades como su madre que pueda convertirse simbólicamente en una madre para él. Al buscar una mujer con pezones como los de su madre, pretende duplicar esta relación sexual con otra mujer, pero esta vez en el contexto de una relación legítima (188). Aunque propone que el mundo le debe una madre verdadera, en realidad lo que quiere es una relación legítima con su madre y con otras mujeres. Cuando Álvaro se convence de que Luz es su madre verdadera, esto confirma la ilegitimidad de su madre muerta y justifica sus fantasías sobre ella, así que la ficción sirve para justificar la relación que él ha creado. En otras palabras, Álvaro utiliza una ficción para crear un sentimiento de deuda y también para pagarla.

Del mismo modo, cuando Luz cuenta que ella ha dado su hijo o

hija en adopción, siente la necesidad de «esperar a que la casualidad me devolviera a mi hijo, o a mi hija» (73). La sociedad debe pagarle la deuda de su hijo legítimo. Al igual que Álvaro, Luz pide prestada una identidad ficticia para cumplir con un deber. Este deseo de crear identidades ficticias para pagar deudas ficticias refleja un discurso común en el mundo moderno. Michael Tratner explica:

As everyday life is structured into myriad fictional worlds, the goal of coming to know oneself becomes inverted: instead of finding a distinct core and stripping away false selves, one constantly searches for hidden desires, for alternative selves. One becomes larger than one appears at any moment. Having a vast repertoire of borrowed selves is not merely a Joycean invention; it is a fundamental trope of modernism. (43)

(Ya que se estructura la vida cotidiana en una variedad de mundos ficticios, el objetivo de conocerse se ha invertido: en vez de encontrar un núcleo distinto y deshacerse de seres falsos, uno constantemente busca deseos escondidos y seres alternativos. Uno se engrandece más de lo que parece en cualquier momento. Tener un vasto repertorio de seres que se han pedido prestados no es solamente una invención de Joyce, es un tropo fundamental del modernismo).

Al inventarse identidades alternativas, Álvaro y Luz forman parte de una tendencia moderna que busca satisfacerse creando un deseo por algo que no tienen, algo que creen que el mundo les debe. Ellos crean estos mundos imaginarios para ayudarse a trascender la sensación de vacío en sus vidas y saldar las supuestas deudas de la sociedad.

El asunto de la ilegitimidad que aparece en las crisis de identidad de estos personajes se conecta con lo ficticio de la carta ilegítima. Al igual que el documento que se resiste a la clasificación como una carta o un relato, estos personajes no saben dónde encajan en la sociedad. De la misma manera en que la carta es ilegítima porque amenaza las reglas de la escritura, el tabú del deseo sexual de Álvaro por su madre ilegitimiza su relación con ella porque representa una violación de las leyes de la sociedad. La construcción de la identidad de su madre como una madre ilegítima y de Luz como su madre legítima es igual que la conversión de la carta en un relato, es decir una obra de ficción, mezclando así texto y experiencia. Tanto en la composición de la carta como en la invención de los personajes, el uso de la ficción es indispensable.

Aparte de sentir que el mundo tiene una deuda con él, Álvaro también se siente endeudado con su madre. Antes de morir, su madre le pidió que arrojara sus cenizas al mar; pero nunca cumplió su deseo. Él explica: «Cuando te incineramos, como sabes, no estaba permitido que los deudos se llevaran las cenizas a casa, por lo que tampoco fue posible cumplir tu deseo de arrojarlas al mar» (193). Aún cuando se enteró más tarde de que podía conseguir las cenizas legalmente, no quería hacerlo porque se sentía desanimado por la idea de tener que enredarse en un trámite burocrático para conseguir las cenizas. El recuerdo de esta obligación con su madre fue reprimido, casi olvidado, durante mucho tiempo. El uso intencional de la palabra «deudos» para referirse a los parientes destaca la relación íntima entre relaciones familiares y sentimientos de obligación. Sólo se acuerda de esta deuda con su madre cuando recibe el dinero negro y lo asocia con sus cenizas. Su arrepentimiento por no haber arrojado las cenizas provoca el mismo desasosiego que siente por no haber escrito la carta tal como le había pedido el editor.

Álvaro sabe que para pagar las deudas a su editor y a su madre hace falta entrar en el mundo legítimo y comportarse como si fuera normal. Debe escribir una «carta común» para su editor y hacer trámites burocráticos por las cenizas de su madre (200). Este comportamiento normal no forma parte de su personalidad porque siempre busca la manera ilícita de hacer las cosas y quiere vivir al margen de la sociedad. Por más que intente reprimir sus deseos secretos, Álvaro no puede evitar anhelar lo ilícito. Aún cuando tiene la oportunidad de devolverle el dinero negro al editor, decide guardarlo y trata de devolverle dinero normal en su lugar. Esencialmente, opta por quedarse con el sentimiento de culpa: «Pedí el dinero en metálico para arrepentirme de ello, pues había pensado gastármelo en excesos sexuales» (201). En otras palabras, quiere realizar sus deseos ilícitos para poder arrepentirse de ellos.

Del mismo modo que Álvaro tarda mucho tiempo en decidirse a intentar conseguir las cenizas, él delibera sobre la composición de la carta. Durante el período en el cual se están gestando sus ideas sobre los actos de conseguir las cenizas y escribir la carta, se desarrolla su deseo por estos objetos. Se fomenta su anhelo por la materialización física de lo que Baudrillard llamaba los «referentes perdidos». La nostalgia por el referente del signo se manifiesta a través de esta obsesión con los objetos físicos asociados con su madre, y el título mismo de la carta refleja indirectamente esta tendencia hacia la búsqueda

da de lo material. «El cuerpo del delito», el título que Álvaro le da a la carta, sugiere que es un cuento sobre el crimen. Después de cometer un delito, el criminal normalmente deja algún rastro o pista del acto cometido. En el caso de un asesinato, el detective típicamente examina el cuerpo del muerto para encontrar detalles e información que le ayuden a adivinar cómo ocurrió el asesinato. A partir de su análisis, intenta construir ficciones —es decir, inventar una posible versión de los acontecimientos del pasado y una posible identidad del asesino. El cadáver es tangible, pero el acto que cometió el criminal ya no lo es. El detective desea dar una forma física a la representación mental que lleva en la mente. La palabra «cuerpo» en la expresión «el cuerpo del delito» indica que se busca el objeto físico del «cuerpo» como una manifestación del acto del delito. La redacción de la carta también es una manifestación física del esfuerzo de Álvaro por saldar deudas y reconciliarse con sus padres.

Mientras intenta escribir la carta, Álvaro trata de invocar la presencia de su madre al recordar historias sobre ella. Después de traer el dinero del editor a casa, Álvaro comienza a asociar el dinero con las cenizas de su madre: «...traje el sobre a casa con el mismo respeto que si en él estuvieran encerradas, más que mi anticipo, tus cenizas madre» (184). En vez de recordar a su madre como si estuviera viva, ahora invoca su presencia a través de lo que queda físicamente —las cenizas. Estas cenizas no están presentes, así que utiliza otro signo —el dinero— para representarlas. Cuando dice que contempla «el dinero, a la espera de que tú misma me dictaras la carta que te tenía que escribir», Álvaro admite que busca algún tipo de presencia física que represente la idea de su madre para poder escribir sobre ella (185). A veces él asocia el sobre que lleva el dinero con un «sudario» y el dinero con la «carne» (199-200). También describe cómo guardó «el sobre en el cajón superior de la mesa de trabajo, que se transformó así en un columbario» y cómo «esparcía sobre el escritorio los billetes, como si distribuyera tus restos» (184-5). Para llegar a la imagen de la madre, es necesario establecer una serie de asociaciones metonímicas. Hay que asociar el dinero con el sobre, luego el sobre con el cajón, el cajón con un columbario, un columbario con una urna, después una urna con las cenizas, y al final las cenizas con la madre. Como resultado, hay varios grados de separación entre el dinero y su madre. Al producir una multitud de relaciones metonímicas entre el dinero y la madre, se multiplican las maneras de presentar estos conceptos y por lo tanto, hay una proliferación de

signos. En la línea del postmodernismo, ya no hay una correspondencia directa entre el signo del dinero y el referente del trabajo que debe hacer para cumplir con su deuda al editor. Puesto que su deuda al editor no tiene un significado estático, hay que contemplar la noción de la deuda de una variedad de maneras diferentes. Al final, su deseo de invocar la presencia física de la madre acaba con una proliferación de signos relacionados con la noción de la deuda.

Hay un paralelo entre la búsqueda por parte de un detective de un objeto físico que se corresponda con el acto del delito y la necesidad de Álvaro de encontrar objetos físicos que invoquen la presencia de su madre muerta. El detective busca rastros o pistas que le puedan ayudar a construir una historia sobre los eventos del pasado y la identidad del criminal. Esencialmente, el detective tiene que conocer al criminal a través de estos objetos. Del mismo modo, Álvaro busca objetos que pueda asociar con su madre, como si fueran rastros de ella, tales como los billetes y el sobre que son signos o representaciones ficticias de la madre. Cuando obtiene las cenizas verdaderas de su madre, por fin posee un objeto físico que se aproxima más que los otros signos a la representación de la muerte materna. Aunque las cenizas son todavía un signo, por lo menos son una transformación de una forma física de la madre. Al igual que el detective que recupera «el cuerpo del delito» para crear una presencia física que representa el acto del delito, Álvaro adquiere las cenizas para simular la presencia física de su madre.

La mayoría de estas imágenes relacionadas con la madre y el dinero consiste en algún objeto que puede contener a otro. El sobre, el cajón, el columbario, la urna y otros objetos que se mencionan, como el «ataúd» y la «mortaja», son contenedores que envuelven parcial o completamente otro objeto. Cuando Álvaro busca información sobre su posible adopción, la busca en contenedores, hurgando «en todos los armarios de la casa, en todos los cajones, en todos los archivadores» (191). ¿Por qué se asocian el dinero y la madre con estos contenedores? ¿Para qué sirve todo este encubrimiento y envolvimiento?

El acto de meter el dinero en el sobre y ponerlo en un cajón puede ser una manera de intentar olvidar la deuda. Al esconder el dinero, Álvaro no tiene que pensar en su obligación con el editor ni contemplar la ausencia de su madre, a quien asocia con la deuda. Además, puede cubrir lo ilícito, lo cual le provoca una sensación de desasosiego. Cuando se da cuenta de que el dinero en metálico es en

realidad dinero negro, identifica el dinero como «el cuerpo del delito» porque adquiere características de lo ilícito (186). Como si estuviera confesando un secreto, Álvaro dice que «nadie debía saber que se encontraba en mi poder» y mete el dinero en el cajón y lo cierra con llave (186). A través de la llave, se restringe a sí mismo el acceso al dinero. Aunque él es el único que tiene acceso al dinero, éste todavía le produce ansiedad y no puede dormir durante toda la noche. El encubrimiento es esencialmente una forma de mentira o ficción porque crea la ilusión de la normalidad, cuando en realidad lo ilícito queda como una fuerza perturbadora.

Al contrario de su tendencia de cubrir y envolver, a Álvaro también le gusta exponer y revelar la deuda. Antes de poner el dinero en el cajón y cerrarlo con llave, crea una rutina diaria en la cual mete el dinero en el cajón sólo para sacarlo de nuevo al día siguiente. Del mismo modo que juega con la presencia y la ausencia del dinero, frecuentemente invoca y luego escamotea sus pensamientos ilícitos. Sin embargo, después de darse cuenta de que posee dinero negro, abandona su rutina de sacar y esconder el dinero, admitiendo que «ya no me atrevía a abrir el cajón en el que reposaba el dinero negro» (187). A partir de ahí, no tiene más contacto físico con esta representación de la deuda.

Aunque parece irónico, el encubrimiento, sobre todo cuando es total, puede provocar el deseo por el objeto escondido. A manera de ejemplo, Tratner demuestra que la forma en que se vende un producto puede contribuir a que se lo desee: «The images and words printed on wrappers make buying and unwrapping an object into a small drama of entering and leaving a fantasy world. To take a familiar example from the 1990s, a bar of Ivory soap is surrounded by images of purity, beauty, and vaguely illicit imperial wealth from Africa; unwrapped, of course, it is a lump of processed lye» («Las imágenes y palabras impresas en envoltorios hacen que los actos de comprar y desenvolver un objeto parezcan un pequeño drama de entrar y salir de un mundo de fantasía. Un ejemplo común de los años 90, una pastilla de jabón Ivory está rodeada de imágenes de pureza, belleza y una riqueza imperial algo ilícita de África; desenvuelta, claro, es un trozo de lejía procesada») (42).

En el caso de Álvaro, el encubrimiento también estimula su imaginación y le permite construir ficciones de deseo sobre lo escondido. Puesto que el dinero ya está controlado en el cajón, lo percibe como algo inaccesible y deseable. Del mismo modo, siente mucho

deseo sexual por su madre cuando contempla su inaccesibilidad. Tanto el dinero como la madre parecen ahora completamente ilícitos e inaccesibles. Dedicar por lo menos tres páginas de su carta a este deseo erótico, enfocándose en su cuerpo y demostrando cómo lo reconstruía por partes (189). Esta visualización de su madre es fragmentada de manera que cuando intenta verla entera, sus partes «se diluían en el conjunto» (189). Se queda con una representación distorsionada y esencialmente ficticia de ella, una imagen elaborada de una manera que deliberadamente aumenta su deseo por lo prohibido.

Cuando Álvaro roba del cementerio las cenizas de su madre, se corta por accidente y crea otra asociación con el «cuerpo del delito.» Describe: «me dañé con la precipitación un dedo, el más pequeño de la mano derecha, en el que me ha quedado un dolor recurrente, un estribillo... ese dolor rutinario que se repite desde entonces entre estrofa y estrofa de la vida» (197). Nietzsche afirma que «When a man thinks it necessary to make for himself a memory, he never accomplishes it without blood, tortures and sacrifice» («Cuando un hombre piensa que es necesario crear una memoria para sí mismo, nunca lo alcanza sin sangre, tortura y sacrificio») (45). De la misma manera que lo ilícito del dinero negro deja una marca indeleble en su vida, el dolor que resulta de este acto ilícito no le permite olvidar su transgresión.

Después de volver a casa, Álvaro pone la urna al lado del sobre y ambos contenedores se convierten en representaciones de la muerte. En lugar de asociar el dinero a la deuda con el editor, sigue relacionando metonímicamente la muerte de su madre con el signo del dinero. Además, extiende esta asociación al acto de escribir la carta: «El sobre, con el paso de los días, había adquirido cierta calidad de sudario. Me daba aprensión tocarlo, pues también el dinero, en su interior, parecía dotado de la plasticidad de carne. Yendo de un objeto a otro, y de ellos a las cuartillas vacías, que parecían también una mortaja en la que permanecía envuelto el cadáver de mi escritura...» (200).

Aunque Álvaro ya tiene frente a él tres objetos físicos para recordarle y animarle a escribir la carta, estos están cargados de imágenes de muerte y le resulta difícil superar el bloqueo mental que no le permite redactar la carta. El editor le da una semana para escribir la carta o devolverle el dinero, así que Álvaro busca alguna manera de darse ímpetu para superar su bloqueo, representado por la muerte, y dar vida a la hoja blanca de papel. Pero, antes de empe-

zar a escribir la carta, se acuerda del Miércoles de Ceniza, un día al principio de la Cuaresma dedicado al arrepentimiento (201). Se establece así una asociación entre el Miércoles de Ceniza y las cenizas de su madre, que simbolizan su remordimiento por no haber arrojado las cenizas al mar, y por haber cometido el delito del robo, y por haber pedido el anticipo al jefe. Dice: «...tomé un puñado de tus cenizas... Todavía recuerdo su tacto polvoriento. Polvo eres y en polvo te convertirás, nos decía el cura el miércoles de ceniza, cuando me llevabas a la iglesia de la mano, y nos dibujaba, también a manera de anticipo, aquella cruz gris sobre la frente» (201). Este discurso religioso señala un punto de transición en la carta porque marca el comienzo del proceso de deshacerse del dinero y de las cenizas. Álvaro hace que desaparezcan estos dos objetos que asocia con la deuda a su madre y que le hacen sentirse culpable.

Aunque su intención es, en parte, eliminar o alejarse de los objetos que asocia con la culpa, su manera de hacerlo puede resultar, irónicamente, en un nuevo sentimiento de culpa. Para deshacerse de las cenizas, una prostituta sugiere que las tire por el retrete. De este modo, llegan al mar por un camino indirecto, alternativo y contaminado. Al principio, la sugerencia de la prostituta le irrita porque le parece ofensiva, pero acaba arrojándolas en el lavabo, lo cual es casi lo mismo. Al tomar un camino desviado para intentar eliminar su sentimiento de culpa, hasta cierto punto se perpetúa el ciclo de culpa³. Las cenizas forman parte de las aguas inmundas que pasan por las alcantarillas en un movimiento constante, así que su sentimiento de culpa ya circula en el ámbito de lo contaminado y lo rechazado. Cuando se deshace de un puñado de cenizas cada vez que visita a la prostituta, parece estar intentando alejarse de su culpa en un proceso lento y constante.

Al igual que su modo de hacer desaparecer las cenizas, Álvaro gasta el dinero negro en la prostituta madura para alejarse del sentimiento de culpa que asocia con el dinero. La conversión de la prostituta madura en una figura de desdoblamiento de su madre permite que simbólicamente pague la deuda a su madre. Nombrada Marisol, al igual que su madre, ella representa una versión ilícita de la madre en el sentido de que es una prostituta y una versión ilegítima porque no es su madre de verdad. En un acto paralelo al de arrojar las

³ Una afirmación de este ciclo de culpa se manifiesta de forma simbólica cuando adquiere de nuevo el hábito de fumar. Al fumarlos, los cigarrillos se convierten en cenizas, las cuales se asocian con la culpa.

cenizas en el lavabo, el gastar el dinero negro en la prostituta hace que circule el símbolo de la culpa en un sistema económico ilegal. Es importante notar que aunque Álvaro elimina las cenizas de una manera extraña, el hecho de que las tira en el lavabo en vez del retrete indica que no quiere comportarse de la manera más ofensiva. Además, cuando gasta el dinero en la prostituta, no se acuesta con ella, así que sus acciones no son tan ilícitas como podrían haber sido. Tal vez pueda vivir con menos culpa que antes. Parece que al final, Álvaro siente que ha pagado de una manera adecuada. La carta, ya no asociada con la deuda al editor, cumple su obligación con su madre de demostrarle sinceramente su aprecio por la manera en que se comportó con él.

Aunque la carta a la madre constituye solamente un breve fragmento de la novela, treinta páginas en total, se destaca por su temática y su posición estratégica dentro de la novela. ¿Por qué se enfoca tanto en el tema de la deuda y para qué sirve la carta en el contexto de toda la obra? Durante toda la novela, se ven las acciones excéntricas de Álvaro con pocas explicaciones de las razones por las cuales se comporta así. Pero en la carta, se profundiza por primera vez en sus motivos psicológicos, muchos de los cuales resultan de su sentimiento de deuda, desde la perspectiva de Álvaro en primera persona. Situada justo antes de la muerte de Luz, la carta prepara al lector para el clímax de la novela al mostrar el intento de Álvaro de reconciliarse con su madre muerta antes de tener que aceptar la muerte de su madre ficticia. Al comprender mejor el proceso terapéutico de Álvaro, el lector entiende por qué es relativamente fácil para este hombre tan perturbado psicológicamente aceptar la muerte de Luz y dejar el pasado atrás.

Más que solamente una manera de reajustar cuentas, la carta también sirve para preparar un nuevo tipo de familia en el presente. Antes de leer la carta, el narrador afirma que puede verificar que Luz ha mentido sobre muchas cosas que le ha contado a Álvaro. En lugar de desengañar a Álvaro, decide seguir contribuyendo a la construcción de la ficción. Desdibujando la línea entre mentira y verdad, el narrador concluye que «la materia de mis reportajes era tan ficticia como la de la *carta a la madre*» (209). La carta le convence de que su obligación es ayudar a este hombre que lo necesita y que esta acción le importa más que su concepto equívoco de una verdad objetiva. El narrador se da cuenta de que «el simple hecho de enviarme la carta significa que me hacía responsable de su malestar. Era como

decirme, así lo sentí al menos, que yo tenía la obligación de restituirle algo de aquello que le debía el mundo» (210). El narrador cumple su deber respecto a Álvaro cuando le llama hijo después de informarle sobre la muerte de Luz, ofreciéndose así como un padre ficticio y corroborando así la maternidad de Luz. Además de asumir el papel del padre ficticio, desempeña el papel del narrador y del editor de las historias de Álvaro y de Luz al aceptar su carta a la madre y sus cintas con las entrevistas con Luz (225). De este modo, la deuda de contar las historias de Álvaro y de Luz está transferida al narrador. Liberado de su sentimiento de obligación, Álvaro comenta que «supongo que tú necesitabas arreglar cuentas con el pasado más que yo. De hecho, no le debo nada al pasado...» (225). Esta liberación de la deuda del pasado le permite vivir en el presente y dedicarse a una nueva familia, con una mujer que lo quiere, María José; un padre que lo respeta, el narrador; y una madre muerta con quien se ha reconciliado simbólicamente a través de una carta, Luz Acaso.

En resumen, la carta titulada «El cuerpo del delito» es una mezcla entre una carta y un relato ya que integra aspectos de la ficción y la realidad. De la misma manera que Álvaro se ve como un hijo ilegítimo que busca a su madre verdadera, la carta es ilegítima en el sentido de que no se sabe cómo clasificarla y es necesario investigar sus orígenes para saber hasta qué punto está basada en hechos reales o ficticios. Las identidades creadas de Álvaro como el hijo verdadero de Luz Acaso y ella como su madre verdadera se presentan como construcciones de ficción que sirven para llenar el vacío en sus vidas. Ambos imaginan que el mundo les debe algo, así que el mundo les paga esta deuda ficticia a través de construcciones de ficción. Al igual que un detective que quiere ver «el cuerpo del delito», Álvaro desea conseguir objetos físicos que representen el sentimiento de deber que se origina de no haber arrojado las cenizas de su madre al mar. Por eso, comienza a asociar el signo del dinero con esta deuda a su madre.

Frecuentemente, las imágenes asociadas con el dinero negro y las cenizas vienen envueltas o cubiertas por algún tipo de contenedor. Al cubrir y envolver estos objetos, se esconde parte de la realidad, lo cual hace que sea más fácil evitarla. Por otro lado, el encubrimiento completo de estos dos objetos asociados con lo ilícito puede crear deseo por lo escondido. Cuando Álvaro se aleja del dinero negro y de las cenizas porque le recuerdan su culpa, lo hace de una manera que crea de nuevo un sentimiento de culpa. A pesar de estos residuos de

culpa, sin embargo, Álvaro se siente liberado de sus deudas al final cuando le encarga al narrador la responsabilidad de contar su historia y la de Luz, transfiriéndose así sus deudas. Finalmente, por supuesto, somos nosotros, los lectores, quienes heredamos las historias y cargamos las deudas imaginadas, que nos resultan más leves por ser de otro. Esta novela nos recuerda que las representaciones metafóricas de deuda llaman la atención al desequilibrio de poder en la sociedad y la (im)posibilidad de satisfacer deseos individuales y colectivos. En el fondo, las deudas pueden reflejar las ansiedades sobre la creación de identidad y las maneras de conocerse (y conocer a otros). De esta manera, *Dos mujeres en Praga* ejemplifica con gran maestría que la importancia de los relatos no reside necesariamente en su verdad o su ficción, sino en cómo ayudan o impiden vivir la vida al crearse, entrelazarse y finalmente compartirse con los demás.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. «Symbolic Exchange and Death.» *Literary Theory: An Anthology*.
 Derrida, Jaques. *Given Time: I. Counterfeit Money*. 1979. Trans. Peggy Kamuf. Chicago: U
 of Chicago Press, 1992.
 Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, MA: Blackwell, 1990.
 Mauss, Marcel. *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. 1950.
 Trans. W.D. Halls. London: Routledge, 1990.
 Millás, Juan José. *Dos mujeres en Praga*. Madrid: Espasa Narrativa, 2002.
 Nietzsche, Friedrich. *The Genealogy of Morals*. 1887. Trans. Horace B. Samuel. New
 York: The Modern Library, 1918.
 Rivkin, Julie and Michael Ryan, eds. Malden, MA: Blackwell Publishers, 1998. 488-508.
 Tratner, Michael. *Deficits and Desires: Economics and Sexuality in Twentieth-Century Li-
 terature*. Stanford: Stanford UP, 2001.