

Transformación de identidad y secreto en *Ceremonia secreta* de Marco Denevi

El título de la novela corta de Denevi, *Ceremonia secreta*, alude a dos aspectos esenciales de la interpretación de la obra misma. La palabra "ceremonia" hace referencia a la transformación de identidad que experimenta la protagonista, Leonides Arrufat, iniciándose por su encuentro con Cecilia. Por otro lado, el adjetivo "secreto" caracteriza esta relación entre las dos mujeres como un concepto más allá del entendimiento humano. Asimismo, esta relación se vincula a lo largo de la obra con lo trascendental y divino, e incluso con el concepto de la resurrección interior de los personajes. De esta manera, los dos elementos sirven para demostrar la complejidad de la relación desarrollada entre Leonides y Cecilia y sus consecuencias, siendo el centro temático de toda la obra. Esta observación, a su vez, modifica las interpretaciones anteriores según las cuales la "ceremonia" mencionada ya en el título y aludida varias veces en el texto se refiere al castigo divino de Belena llevado a cabo por Leonides, sirviendo como mediadora de la voluntad divina (p. ej. "Así, la prevista presencia de la errada asesina, cae por el rigor de "la espada", la daga en este caso, que esgrime Leonides, en el otro encuentro, el del sacrificio último. Se cierra entonces, la fase superior del enigma con el ajusticiamiento "angélico" que sanciona a Belena, cumpliendo de este modo Leonides, con "la responsabilidad, la carga, el peligro" que le fue conferida." Gotschlich [2008]) El objetivo común de la presencia reiterada de los dos motivos, ceremonia y secreto, es la matización y elaboración de una relación maternal y un proceso afectivo irreversibles, cuya consecuencia es una transformación total que imposibilita el impedimento del crimen de Leonides, debido a su vista distorsionada por el desenlace trágico de su vínculo con Cecilia. No obstante, el asesinato no aparece como causa de la relación entre las dos protagonistas, como lo interpretó Gotschlich, sino más bien como repercusión lógica de un "vertiginoso mecanismo".

Ya que los dos aspectos mencionados funcionan como ejes temáticos de la novela misma, en lo siguiente se elaborará su presencia en la obra entera en dos secciones separadas. En la primera, se observará la transformación gradual de Leonides y su manifestación textual, mientras que en la segunda se enfocará en el elemento de lo secreto, leitmotiv de la obra entera, y su presencia en particular en los comentarios entre paréntesis del personaje narrador.

I. La transformación de Leonides

Una de las claves para entender el mensaje de esta obra yace en la relación que se desarrolla entre las dos protagonistas, Cecilia y Leonides, a lo largo de la obra. Al principio de la novela corta, ambas mujeres se encuentran en absoluta soledad y abandono, experimentando una vida sin sentido, una vida de muerte. Por lo tanto, su encuentro y su gradual aproximación, que se iniciará por el egoísmo de Leonides pero que terminará siendo un vínculo protectorio de madre e hija, conduce a las dos a una nueva vida. El nacimiento de este lazo entre ellas se asocia con lo santo, lo sobrenatural, lo secreto, proveyendo una interpretación válida del título, *Ceremonia Secreta*. Para la señorita Arrufat, una mujer totalmente sola y abandonada, la relación que establece con Cecilia se convierte en algo solemne, clandestino, insólito, más allá del entendimiento humano; un "misterioso vínculo que las separaba de los demás y las colocaba juntas y aparte" (Denevi [2007]: 14), y que provee a la señorita Arrufat de un nuevo sentido para vivir, transformándose en un acto secreto por el que se le permite nacer de nuevo.

Según este punto de vista, el uso repetido de la terminología cristiana también sirve para anticipar el advenimiento del elemento crucial del cristianismo: la resurrección, el nuevo nacimiento de un humano que, aunque vivo, realmente se encontraba muerto desde hace un largo período. Según lo recalca Laraine House en su tesis doctoral, "Myth in the work of Marco Denevi", la simbología cristiana impregna incluso a los nombres de los personajes: Mercedes y Encarnación aluden a "merced" (o sea, gracia) y "encarnación", mientras que "Natividad's name suggests the birth of Christ"; "Belena's name might be considered a feminizing of Belén, >Bethlehem<, the site of the birth of Christ"; "Guirlanda's name may be a play on guirnalda, meaning garland, a wreath of flowers worn to celebrate victory". (Delaney [2006]: 40) (Aunque cabe mencionar que, como Delaney lo señala en la biografía del autor, los "nombres estrafalarios (...) vinieron caracterizando [a] los personajes de Denevi desde el principio". (Delaney [2006]: 159) De hecho, en la novela misma, Mercedes usa el mismo adjetivo referente a los nombres de la familia de Guirnalda, diciendo: "Entonces usted tendrá un nombre de lo más estrafalario, como todas las Santos. Papá decía que los sacaban de las novelas." Denevi [2007]: 38)

De hecho, aunque el mismo Denevi era agnóstico (como lo recuerda Delaney, "Pese al origen católico de su familia, lentamente fue perdiendo esa fe; (...) llegó al agnosticismo, de donde nunca se movió, confirmando aquello de que la fe, como la virginidad, una vez perdida jamás se recupera." (Delaney [2006]: 32)), los principios y temas de la religión constituyen un elemento recurrente en muchas de sus obras. En una de ellas titulada *Araminta o el poder*, por

ejemplo, se describe el ejercicio del poder humano sobre nuestros prójimos de la siguiente manera: "Todo poder de un hombre sobre los demás hombres es ilegítimo a menos que se legitime a sí mismo por el bien que produzca a aquellos que le están sometidos. De lo contrario constituye un escándalo ante Dios." Tomando esta definición como punto de partida, se entiende fácilmente a qué se deben las descripciones negativas de las hermanas Encarnación y Mercedes (p. ej. "una lánguida mano invertebrada"; "el gordo batracio de la mano"; etc.), llenas de comparaciones a animales repugnantes, ya que ellas así también constituirían un escándalo ante Dios, abusando una joven dementa y abandonada, y así ejerciendo su poder ilegítimo.

De ahí que la presencia de "misterios de dimensiones religiosas" no se limita a esta obra de Denevi. Como lo destaca Delaney, en particular en su novela titulada *Los asesinos de los días de fiesta* se puede observar varios elementos comunes con *Ceremonia secreta*, como lo demuestra el siguiente fragmento de la novela (Delaney [2006]: 108): "La casa toda exhala sus olores y ahora nos parece que son olores litúrgicos. Las antigüedades han cobrado de pronto una siniestra religiosidad. Esta mansión es un templo que espera la celebración de una ceremonia terrible. Y entretanto se ofician los ritos iniciáticos de Adviento." Incluso de esta breve descripción se desprende el elemento de lo secreto, así como una religiosidad macabre de ritos desconocidos y espeluznantes, los cuales en *Ceremonia secreta* van acompañados por el tema implícito de la resurrección por medio del amor maternal.

La resurrección a través del amor, en este caso, del amor maternal, destaca la importancia del tema del amor y de su desarrollo en las personas como eje central de la historia. La relevancia elevada de la temática de amor la revela también el hecho de que, en su adaptación televisiva, Denevi como libretista cambió el argumento de la obra, "desplazando la figura de la ambiciosa y cruel prima Belena y centrando el motor de la acción en un conflicto sentimental que protagonizan un novedoso Ignacio y la joven Cecilia", escribe Delaney, quien asimismo comenta que "Al crear la figura del amante malvado, la historia gana en claridad, verosimilitud y fuerza". (Delaney [2006]: 74) Sea o no ventajoso el cambio, lo cierto es que enfatiza el rol del sentimiento de amor en los sucesos de la historia, aunque en este segundo caso tratándose del amor romántico más bien que maternal.

No obstante, en medio de esta temática dramática y grave, se encuentran también numerosos elementos cotidianos y de humor, siendo la obra misma no solamente una historia gótica, sino

a la vez una parodia grotesca del mismo género. De hecho, este amalgama de lo humoroso y lo sentimental forma parte de los principios literarios del mismo Denevi. En palabras de Juan José Delaney, biógrafo y amigo de Denevi, "El Quijote fue un libro determinante en la formación del escritor, ya que la conjunción de lo cómico, lo ridículo, lo dramático y lo sentimental que tanto se parece a la vida cotidiana le reveló, según propias palabras, su propio temperamento literario." Denevi mismo una vez comentó que a una buena novela siempre "le falta siquiera una pequeña dosis de simpatía hacia los personajes, de amor, de piedad." (Delaney [2006]: 97) O, en otra ocasión admitió: "Me gusta que lo que escribo sirva para rescatar toda esa serie de experiencias, tribulaciones, felicidades y dolores humanos que solamente la literatura recoge", aquí también resaltando la función de la literatura como registro de lo cotidiano. (Delaney [2006]: 99)

Los apartados en lo siguiente detallarán y elaborarán la presentación y el estado de Leonides en diferentes etapas de la narración, avanzando cronológicamente hasta el final. El papel del narrador en estas descripciones y caracterizaciones directas o indirectas se detallará en la segunda parte, acerca de los mecanismos de secreto del narrador.

1) La descripción inicial de Leonides

Si observamos las metáforas y comparaciones usadas en la descripción inicial de Leonides, a la primera impresión se transmite una imagen de aspecto negativo, evocativo a la muerte y la solemnidad religiosa. Su cartera "semejaba un enorme higo podrido", y ella misma es como "un pope que al abrigo de la noche huía de alguna roja matanza". (Denevi [2007]: 11) Por supuesto, conociendo el desenlace final de la historia, estas imágenes, a primera vista algo arbitrarias, cobran nuevos significados, funcionando como anteproyección de los actos del futuro.

La siguiente comparación en la descripción de la señorita es acerca de sus movimientos. El narrador nota como su marcha se asemeja a la del avance en "una agua revuelta en la que chapotease". (Denevi [2007]: 11) Esta imagen puede interpretarse de varias maneras. Viéndola como representación del estado emocional y mental de Leonides, podemos considerarla como símbolo de los esfuerzos que la señora tiene que realizar cada día solamente para quedarse viva: incluso salir a la calle y avanzar en la ciudad supone una carga y dificultad enorme para la soltera enteramente abandonada. De ahí el paralelo entre abrirse paso entre aguas revueltas

y pasar por la calle. Lo que le da fuerza a la señora es evidentemente su devoción religiosa, manifestada por la ramita que lleva "reverentemente" en los brazos.

El concepto de la soledad total y aplastante de la señora se ve reforzado, además de la comparación del avance a través de agua turbia, por la mención de su razón de colocar flores en el umbral del niño paralítico: "una vez le había sonreído". (Denevi [2007]: 11) Tal gesto cotidiano cobra significado y relevancia enorme solamente para aquellos a quienes incluso esta bondad es un lujo en su vida diaria. Además de esta alusión, este acto de la señora también puede servir para acercarla al lector, aportando una primera impresión positiva de la protagonista.

Esta impresión positiva, sin embargo, se confronta con la actitud que demuestra Leonides hacia Natividad González. Para mantenerse limpia pero al mismo tiempo expresar su condena de la "mujerzuela", deja ortigas a sus umbrales, considerándolas como "una escuela donde, sin usar malas palabras pero con todos sus puntos y comas, se invitara a la destinataria a mudarse de barrio". (Denevi [2007]: 11) Sin embargo, aparte de ser un elemento en la caracterización de Leonides, esta escena también dispone de connotaciones algo cómicas, al mismo tiempo que inspira sentimientos de pena por Natividad.

Otro aspecto digno de mencionar es el vocabulario religioso que tantas veces aparece en conexión con la protagonista. En su soledad ilimitada, la única razón de su existencia, como ya se ha mencionado, es la creencia de que dispone de una misión santa que debe cumplir. Esta convicción parece estar a fondo de todas sus acciones, incluso de aquellas que generalmente no se considerarían como actos piadosos. Así, hasta su injuria mental de Natividad se asemeja a una "embriaguez angélica", que se consiste de palabrejas "salmodiadas". Esta convicción profunda es el factor que deja a la señora libre de dudas durante la historia. En efecto, pese a los sucesos asombrosos y difícilmente creíbles que Leonides experimentará a lo largo de la obra, su resolución seguirá siendo firme, y notaremos su vacilación con mucho menos frecuencia de lo que se podría esperar.

2) El primer encuentro de Leonides y Cecilia

El punto inicial de este encuentro no es más que la risa inconsciente de la señorita, sumergida en sus recuerdos. Como el narrador comenta acerca de la expresión facial de Cecilia, su

reacción evidencia que ella "sabe que después de esa risa ocurrirá una cosa tremenda". (Denevi [2007]: 14) La "cosa tremenda" se puede interpretar como la sombra anticipante del lazo inconcebible que se desarrollará entre las dos personas. Es por esta misma razón que incluso para apartar la vista de la muchacha, la señorita tiene que ejercer grandes esfuerzos, como si "hubiera tenido que desmontar un engranaje" (Denevi [2007]: 11). La palabra "engranaje" tiene varios significados. Su significado literal, según la RAE, es "Conjunto de los dientes de una pieza de máquina." Esta definición en sí sirve perfectamente para la expresión de inseparabilidad intrínseca: ruedas dentadas dentro del mismo aparato, cuyo desmontaje conllevaría desactivar la máquina entera. La misma idea la refuerza, además, el significado figurativo de la palabra: "Enlace, trabazón de ideas, circunstancias o hechos." (RAE) En efecto, este enlace de hechos empieza ya con la mirada cruzada entre las dos mujeres.

Poco después se menciona "una responsabilidad, una carga, un peligro" que se traslada de la muchacha a la señorita Arrufat. Gotschlich [2008] interpretó estas expresiones como alusiones a la matanza de Belena, y a Cecilia como mediadora de la voluntad divina, así ignorando otra alternativa de identificación, que también concuerda con el eje temático de la obra misma: el "misterioso vínculo que las separaba de los demás y las colocaba juntas y aparte", es decir, su incipiente relación de madre e hija. Esta transformación de identidades no puede realizarse sin riesgo: para las dos personas quienes ya no tenían nada que perder, encontrar la otra también significa arriesgar el sufrimiento de perderla, como en efecto ocurrirá al final del relato. Es por eso que la señorita se siente tan aterrada por la muchacha, sin saber la razón, e intenta demostrar desesperadamente – en parte para sí misma - "que no estaba intimidada". (Denevi [2007]: 14)

No obstante, la señorita Leonidas no puede resistirse ante el "pacto" en el que la muchacha la envuelve. Esta palabra resulta de gran significación también por su connotación bíblica. En la Biblia, la palabra "pacto" aparece 325 veces (en la NVI - Nueva Versión Internacional), casi siempre refiriéndose a la relación que Dios ha establecido con los humanos que confían en él para salvarlos. (Algunos ejemplos representativos: 2Corintios 3:5-6 [NIV]: "No es que nos consideremos competentes en nosotros mismos. Nuestra capacidad viene de Dios. Él nos ha capacitado para ser servidores de un nuevo pacto, no el de la letra sino el del Espíritu; porque la letra mata, pero el Espíritu da vida."; Hebreos 7:22 [NIV]: "Por tanto, Jesús ha llegado a ser el que garantiza un pacto superior.") Por lo tanto, cuando la relación amorosa que se establece entre Leonidas y Cecilia se denomina un pacto, esto (también tomando en consideración el

contexto lleno de terminología cristiana) implica la santidad de su enlace, que no se basa en méritos, pero que, tal como el pacto bíblico entre el hombre y Dios, "da vida". Leonides, quien no ha experimentado o ha olvidado la naturaleza de tal relación entre dos personas, instintivamente pretende huir de la muchacha, pero no se ve capaz de lograrlo.

3) Leonides y la sociedad – en la plaza

Al bajar del tranvía y llegar a la plaza, Leonides tiene que enfrentarse con algunos "disgustos". El primero es ver una pareja besándose. ¿Por qué ofende tanto este fenómeno a Leonides? Por una parte, la respuesta más obvia sería su personalidad conservadora, que condena los que tienen "deseos de abrazarse y de besarse en una plaza, a las ocho de la mañana" (Denevi [2007]: 15). Pero lo más probable es que en el caso de Leonides, la razón tenga que ver más bien con su soledad tremenda: no teniendo a nadie, desdeña el tener que ver otra gente disfrutando de sus relaciones románticas. Una prueba de esta afirmación es que incluso apartando sus ojos, lo que ofende más a la señorita es que "Pero oyó. Oyó la risa de la mujer." (Denevi [2007]: 15) Es decir, el mero signo de la felicidad de otros le angustia, aunque para sí misma probablemente disfrace este sentimiento, asertando que solamente se debe a su sentido moral.

Al lado de esto, en esta escena se expresa la aversión que la señorita siente hacia el otro sexo, también procediendo con gran probabilidad de su vida solitaria. Su repugnancia llega a tales extremos que se convierte en una especie de paranoia: "su ojo de lince le descubrió desde lejos el peligro. Una banda de muchachones venía a su encuentro. La señorita Leonides dio media vuelta y se volvió por donde había venido." (Denevi [2007]: 15) Incluso la risa de la mujer con su novio le parece "provocativa", como algo que se dirige a ella, y expresa un desafío cínico, asertando con triunfo que ella nunca experimentará algo parecido.

4) La segunda aparición de Cecilia – en el cementerio

Debido al estancamiento de su vida, no es sorprendente que la señorita prefiera el cementerio a la plaza pública, adónde en efecto huye del bullicio de la plaza pública. Similarmente, las dos palabras "ustedes saben" indica que conversa con sus difuntos regularmente, no teniendo nadie más con quien hablar. Sin embargo, estar sola se le ha convertido en un estado de tranquilidad torturadora pero constante, por lo que a la segunda aparición de Cecilia,

manifestación de la oportunidad de nuevas relaciones humanas, se aterra, viéndola como una trampa, "como cerrándole el paso"(Denevi [2007]: 16), pese a la "inocencia y bondad" que irradia de sus facciones.

En esta escena, además, el papel de la voz narrativa es fundamental en subrayar de antemano la significación tremenda del encuentro de los dos personajes. La voz narrativa, que hasta aquí parece haber oscilado entre un personaje exterior y la perspectiva de Leonides, ahora toma otra forma: la primera persona de plural. Este "nosotras" aparentemente se refiere a Leonides y Cecilia juntas. Esta unificación de los dos personajes principales de la obra acentúa la enorme importancia de su relación entre sí, expresada no solamente en el plano del contenido, sino a través del personaje narrador.

Lo mismo podemos ver en lo consiguiente, cuando leemos: "...alguien nos ha mirado largamente y ha llorado. No se llora porque sí. Después nos ha seguido a través de media ciudad, hasta que volvemos a enfrentarnos. Entonces nuevamente nos mira. Ya no derrama lágrimas absurdas. Ahora se queda inmóvil, en una actitud de ofrecimiento y renuncia, de súplica y resignación. Y cediéndonos la iniciativa, aguarda dolorosamente qué es lo que haremos." (Denevi [2007]: 16) Lo más probable es que este personaje contemplador sea la madre de Cecilia, Guirlanda Santos. No obstante, otra alternativa válida es que el ser contemplador es Dios mismo, deseando con ansias el enlace de las dos mujeres, sabiendo que en su relación corta pero intensa ambas encontrarán consuelo.

Observemos como se inicia esta relación consoladora entre las dos mujeres. Como en muchas de las relaciones más significativas e inexpressablemente valorosas de la vida de cualquier persona, el principio de todo no es más que un leve, apenas perceptible gesto de bondad: una sonrisa. "Fue suficiente. Un vertiginoso mecanismo entró en función." (Denevi [2007]: 15) La identificación de las relaciones humanas con un mecanismo vertiginoso demuestra su naturaleza imprevista y su complejidad a la vez.

En esta escena llegamos a conocer la desesperación y soledad infinita de Cecilia a través de sus actos vehementes y también a través de una observación de Leonides (expresada por el narrador): "La señorita Leonides vio únicamente los ojos. Así, con esos mismos ojos, la había mirado Robertito aquel 23 de marzo de 1926." (Denevi [2007]: 17) De tal manera, Cecilia comparte con Robertito – y en un sentido figurativo, también con Leonides – el acercamiento

a la muerte. En efecto, el hecho mismo de que se hayan encontrado en un cementerio puede considerarse como alusión al mismo paralelismo.

El efecto inexplicable, casi sobrenatural de su encuentro es inmediato: "Se sentía perpleja, excitada, turbiamente feliz." (Denevi [2007]: 17), leemos de la señora, quien parece vagamente presentir que su vida ha llegado a un nuevo punto de inicio. Una frase clave para entender sus sentimientos es la siguiente: "Pues a menudo, enferma de soledad, había soñado que en este poblado mundo había alguien que conocía su existencia, que necesitaba de ella, que la esperaba y la buscaba, y que alguna vez la encontraría y se la llevaría consigo." (Denevi [2007]: 17) Es por esta razón que su encuentro y su relación consecuente se denomina "la delicadísima mecánica de la magia"; luego también un "sortilegio". Así, la relación entre las dos mujeres, además de haber sido caracterizada hasta aquí como un concepto santo, en esta parte se identifica con la magia misma. El punto común entre lo santo y lo mágico es, por supuesto, el aspecto sobrenatural; algo inesperado, inconcebible, más allá de todos los planes humanos. Es gracias a este encuentro, este enlace entre dos personas, que Leonides, hasta aquí paralizada en la desesperanza y el estancamiento de una vida sin relaciones humanas, sin motivo, por fin siente que "ella avanzaba, avanzaba". Al lado del significado literal de la palabra, refiriéndose al movimiento de las dos mujeres hacia la casa de Cecilia, la repetición de la expresión sugiere que nos informa de más que un mero cambio de lugar.

5) En la casa de Cecilia

Pese a su coraje inicial en su encuentro con la muchacha, al tener que entrar en la casa solemne, la señorita Arrufat comprensiblemente se amedrenta. Como reacción natural, pregunta a Cecilia "¿Quién hay, quién hay ahí dentro?" (Denevi [2007]: 18), posiblemente pensando en el probable recelo de cualquiera ante su aparición repentina. Al inicio, cuando se encontró con la chica en el cementerio, creía que Cecilia, como ella, era "enferma de soledad", esperando el encuentro mágico con ella, pero al ver un edificio tan grande, le surgen dudas: ¿y si la muchacha no está verdaderamente sola? ¿Qué lugar podría tener Leonides en medio de la familia de la joven? ¿Qué explicación podría darles? Pero la respuesta de Cecilia está llena de angustia: "Nadie, nadie". Es la respuesta correcta, y la única con la que la joven logra que Leonides entre en su hogar.

En cuanto a la descripción física del interior de la casa, es fácilmente concebible la idea de que hasta cierto punto represente la mente de su dueña, Cecilia. El edificio huele a "encierro", sirviendo, hasta cierto punto, como prisión de la joven solitaria. Aceptando el punto de vista según el que esta vida solitaria de Cecilia, tal como en el caso de Leonidas, iguala a la muerte y una vida sin estar viva, no es sorprendente que la casa misma huela "a muerte" o "a podredumbre". Además, la analogía con un laberinto también puede reflejar el estado mental de la joven demente.

Asimismo, tomando la casa como símbolo de la mente de Cecilia, es fácil reconocer que el dormitorio de la casa debe significar lo más íntimo de su ser. Aquí, de nuevo, encontramos caos y desorden. Leonides, habiéndose dejado arrastrar hasta este punto, ahora se asombra al darse cuenta de lo lejos que ha llegado de su vida acostumbrada: "Bruscamente todo le pareció tan absurdo que no supo cómo continuar." Percibe que al haber llegado a esta habitación, ha traspasado un puente que hasta aquí la separó de los demás. Antes, Leonides condenó a las mujeres risueñas y a los jóvenes disfrutando de la compañía de su pareja, denominándolos "arrastrados", pero ahora es ella misma a quien "La habían arrastrado, se había dejado arrastrar, hasta un escenario, y ahora esperaban que representase un papel." (Denevi [2007]: 18) Y este papel, en efecto, se le revela al ver la foto de su sosías, la madre de Cecilia.

La escena en el dormitorio también sirve como proveedor de información para Leonides acerca de Cecilia. Por supuesto, este mismo reconocimiento de la realidad desilusiona a Leonides, ya que parece evidente que lo más natural sería informar a la joven de su equivocación y marcharse. Como consecuencia de este sentimiento de desengaño y desesperanza, leemos que la llenó "una mezcla de miedo y de rabia". Un poco después también se nos provee la razón de estos sentimientos y de su estallido de palabras indignadas: "se había visto tan ridícula en el espejo, tan desgarrada y grotesca entre los lujos del dormitorio" (Denevi [2007]: 18) – o sea, le acomete la sensación de que no pertenece aquí, al lado de la muchacha, sino a su antigua vida, una vida de desamparo. Ante este miedo profundo, emite "un pedido de socorro". (Denevi [2007]: 18) Sorprendentemente, a las preguntas "¿Qué esperas? ¿Qué quieres de mí?" (Denevi [2007]: 18) recibe una respuesta extremadamente sencilla: desayuno. Cecilia, abandonada y completamente sola, no desea nada especial o extraordinario de Leonides; no quiere más que una vida cotidiana pasada juntas, no viendo más que el siguiente par de horas, la siguiente comida – en este momento,

meramente "desayuno". Por otro lado, el acto mismo de comer, en un sentido mitológico, se vincula a los sacrificios rituales, que pueden considerarse como punto de transición de un estado a otro, asimismo como un acto de iniciación en lo misterioso.

Al haberse convencido de quedarse con Cecilia, la señorita Arrufat se tranquiliza, sintiendo un "súbito bienestar". Su inconmesurable hambre también se deberá a este bienestar mental. El hambre es casi siempre una señal del afán e instinto de la vida. Al aceptar la comida de la joven, da un salto a esta nueva vida con ella, tan deseada y anhelada por ambas. Así, este desayuno funciona como iniciación y entrada en lo nuevo, valiéndose de una simbología universal, expresada sucintamente de la siguiente manera por Mircea Eliade: "La nutrición no es una simple operación fisiológica; **renueva** una comunión." (7, énfasis mía) El verbo "renovar" es especialmente expresivo en este caso, ya que demuestra cómo Leonides se identifica más y más con el rol de Guirlanda Santos, el rol de una madre que no inicia sino **reinicia** el desempeño de su papel. El narrador la unifica cada vez más con su doble, la difunta madre, las dos mujeres ahora encontrándose "puestas de acuerdo". (Denevi [2007]: 21) Ahora solamente le queda asegurarse de que nadie intervendrá, nadie la separará de la muchacha. La respuesta de su interrogación obstinada acerca de este asunto es la misma que antes: "Nadie, nadie", por lo que la señorita se siente "íntimamente complacida". (Denevi [2007]: 21)

No obstante, la mera decisión de convivir con la muchacha no capacita inmediatamente a Leonides a tolerar la afección agresiva de Cecilia, y en un momento de perplejidad la pega. Todavía se quedan con la señora "sus pequeñas manías", restantes de su vida abandonada, y le cuesta soltar estos residuos. Incluso durante su pedido de perdón piensa (en un comentario de paréntesis del narrador): "(Sí, perdón, perdón. Pero, ¿no había forma de que se dejara de sonreír?)". (Denevi [2007]: 22)

Después de este conflicto fugaz, ambas se sumergen en contemplación de lo que les acaba de pasar. Leonides empieza a acostumbrarse a la oportunidad de tener su hogar aquí, sin malgastar ni siquiera un pensamiento en lo que ha dejado atrás, donde "al levantarse se había dicho: ¿para qué levantarme?, ¿para qué repetir esta rutina inútil?, ¿para qué?" Allí, en la rutina, su único pensamiento recurrente, su afán y su miedo, era que "Dentro de diez minutos me moriré" (Denevi [2007]: 22), en cambio aquí quedarse todo el día en cama no significaría más que reposo, descanso y tranquilidad. Las dos manos que la desvisten ("dos manos de fuego se posaban sobre sus hombros y comenzaban a desvestirla" – Denevi [2007]: 23)

probablemente son las de Cecilia, pero de igual manera pueden ser las de Guirnalda Santos, su doble, impulsándola a empezar esta nueva vida, la vida de la madre difunta, lo antes posible.

Así, la señora ahora siente cómo "Viejos mecanismos paralizados se desoxidaban, volvían a ponerse en movimiento, giraban.", mostrando como ella se acostumbra de nuevo, después de tanto tiempo, a amar y ser amada por alguien. Por supuesto, esto no puede pasar al instante. En su primera fase, Leonides solamente aprecia la comodidad de su nuevo aposento, "sin importársele un bledo si la chica la escuchaba o no, porque ella hablaba para desengarabitar la lengua, no para ser oída por una pobre loca". (Denevi [2007]: 23) Asimismo, al despertarse por la noche, le cuesta unos minutos recordarse de lo que le ha pasado. Su único miedo sigue siendo la aparición de los familiares de la muchacha, por lo tanto se alivia al enterarse de que los ruidos nocturnos de la casa se deben solamente al barbateo de la "pobre loca", demostrando con estas palabras lo poco que ha llegado a apreciar a Cecilia hasta este punto.

Así comienza la vida de la señora en su nuevo hogar. Al mismo tiempo que disfruta esta vida, todavía no pretende considerarla definitiva: "Pensaba en su casita como en un lejano mundo sórdido al que, más adelante, debería regresar." (Denevi [2007]: 23) Este miedo penetra su alegría y le impide durante unos días hacer preguntas acerca de las condiciones de la muchacha – ni le interesan mucho, ya que, como ha sido mencionado, su conversión de un ser independiente y separado a una madre es un proceso gradual, empezando con la mera satisfacción por una vida más cómoda y agradable. De hecho, su primera pregunta después de establecerse en la casa solamente es un pedido de permiso para probarse unos vestidos del ropero de Guirnalda Santos. ("¿qué te parece si me pruebo uno de esos vestidos?" - Denevi [2007]: 26)

Durante estos primeros días, las dos mujeres (pero especialmente Leonides) muestran señales de la artificialidad de su convivencia. Durante las conversaciones, al principio, siempre beben, y ello de cantidades cada vez un poco mayores. Así, la escena con la prueba de ropas, en teoría una escena sobre el fortalecimiento de la relación entre ellas, se entrecorta por la frase "Se sirvieron otra copita", luego "Se sirvieron otra copa", ya ni siquiera usando el diminutivo. Aquí, la señorita Arrufat todavía se concentra meramente en el aspecto superficial de su situación nueva: las ropas, las alhajas, la bebida. Irónicamente, no se entera de como va asemejándose a aquellas mujeres "arrastradas" a quienes despreciaba tanto. Es tal vez por esta dicotomía que la bebida la impulsa a echarse a llorar.

El idilio artificial y frágil se interrumpe por la llegada de las dos tías. El miedo de Leonides, antes disipado por el alcohol, al instante reaparece. La vuelta a su antiguo hogar y su antigua forma de existencia se han convertido en su mayor horror. Este horror todavía no se debe a alguna preocupación por Cecilia, sino a la memoria de su vida de muerta, por lo que en esta escena el narrador se refiere a ella como a un "cadáver" que al bajar las escaleras, emprende "el descenso a los infiernos". (Denevi [2007]: 27)

Destacando otro elemento de esta escena, el sentimiento de celos que Leonides experimenta al ver a la joven obedecer a las dos mayores puede considerarse una anteproyección de los impulsos maternos que luego se desarrollarán en la señora, aunque en este punto de la historia también puede ser meramente otro aspecto de su egoísmo. Esta última alternativa se ve reforzada por el hecho de que todavía piensa en la joven como en su "muñequita", ignorando sus sentimientos y sus rasgos humanos. De esta forma, la caracteriza como a un objeto, mientras que a las dos mujeres las ve como animales (una cabra y una serpiente).

Es bastante difícil definir si la indignación de Leonides al ser testigo del robo de las dos mujeres se debe a un emergente instinto protector hacia Cecilia o meramente al hecho de que ha llegado a considerar los objetos de la casa como suyos. De todas formas, es la primera vez que el narrador, expresando los pensamientos de Leonides, llega a referirse a Cecilia como "la pobre chica", en vez de los hasta aquí usados "loca" o "muñequita".

Es cuestionable cuánto entendió Cecilia de las palabras de las dos mujeres, ya que Leonides nota que no parece haberse deprimido en absoluto por sus reproches. Pero su mayor preocupación no es acerca de las emociones de la muchacha, sino solamente acerca de su propia seguridad. Todavía se siente "sobrecogida" al ver la cara y oír las palabras desvariadas de la joven. Es evidente que, considerando la relación de las dos mujeres como eje temático de la historia, su vínculo a este punto se encuentra bastante floja, por lo menos por parte de Leonides.

6) El conflicto de las cartas

Se puede percibir una primera señal de un leve fortalecimiento en este vínculo en la escena en la que Leonides, por medio de una carta robada, se entera de la riqueza de Cecilia. Habiendo

considerado a Cecilia hasta este punto como no más que una "pobre loca", naturalmente queda estupefacta ante tal descubrimiento. Cabe considerar las razones subyacentes del "rencor ecuménico" que la acomete en estos momentos. ¿Qué persona estaría enfadada al descubrir que la muchacha con quien ha llegado a vivir es en verdad más rica de lo que se podría creer? ¿No sería más razonable estar feliz por haberse acercado a tal fortuna? No obstante, a la señorita Leonides en este punto no le interesa el aspecto financiero del tema. Lo que le parece causar dolor es que esta enorme fortuna haya creado un abismo incruzable entre ellas. Ya que Cecilia ya no es meramente una pobre muchacha abandonada quien necesita a Leonides por lo menos tanto, si no más, que ella a la joven, sino que es una señorita bien acomodada, Leonides puede sentirse superflua, engañada, no más que un juego de una rica señorita que ve en ella a su difunta madre, aunque también podría pagar a cualquiera para que le divierta de la misma manera.

Sin embargo, su rencor por las dos cartas – la del banco y la de Fabián - pronto se abatirá al enfrentarse con Cecilia. Paralelamente con las acusaciones e injurias de Leonides, aparece la frase "sigamos torturando, sigamos torturándonos". (Denevi [2007]: 32) Así se pone en evidencia que a Leonides ya no es fácil causar sufrimiento a Cecilia, ya que con ello no solamente tortura a la muchacha sino a sí misma también. Pese a su original deseo de vengarse, llegada a este punto la señorita Leonides no puede sino esperar "del otro lado, la felicidad de perdonar, de reconciliarse, de llorar juntas". (Denevi [2007]: 32)

En la descripción del proceso mental en el que Leonides se da cuenta de la falsedad de sus acusaciones, el narrador otra vez emplea términos religiosos, como "revelación" o, más evidentemente, "martirio". Esto es justificable si se considera que, tomando la relación de Leonides y Cecilia como manifestación de lo santo, la revelación repentina que choca a Leonides funciona como protección y apoyo de su frágil lazo. ("...de golpe, se detuvo. Pues un recuerdo, un recuerdo delgadísimo, apenas una astilla, una viruta, se había encendido entre la hojarasca de sus desaforados pensamientos y les había prendido fuego. La hoguera de la revelación la envolvió como a una mártir. ¡Ah, Leonides, Leonides Arrufat, tonta, mil veces tonta! ¿Qué estaba por hacer?" Denevi [2007]: 32) Asimismo, es bastante curioso que la señora tenga tal revelación tan tarde y de forma tan súbita, por lo que es posible interpretar este hilo de pensamiento como una intervención divina, impidiendo la ruptura total entre las dos protagonistas.

Cuando Leonides trata de reconciliarse con la muchacha, el narrador la describe con un adjetivo ambiguo, de varias interpretaciones posibles, denominándola "convaleciente", como recuperándose de una enfermedad. Tomando el sentido original de la palabra como punto de partida, se puede suponer que la enfermedad de la que Leonides se recupera haya sido la equivocación y las consecutivas acusaciones de la señora. Por otra parte, sin embargo, igualmente es válido interpretar este adjetivo como identificación de la señora con la difunta Guirlanda Santos, quien, como llegaremos a enterarnos de ello, durante sus últimos años se comportó de manera muy difícilmente tolerable, enfrentando a su hija a sus estallidos y oscilaciones emocionales.

Por otro lado, merece la pena destacar la imagen con la que el narrador describe a Leonides en toda la escena de la interrogación y reconciliación. Leemos que la señora se vio como un gusano, una "crisálida", en el "capullo" de los sábanos. La imagen de la crisálida en vía de convertirse en mariposa puede ser una referencia al cambio gradual en la perspectiva y actitud de la señora, quien muestra cada vez más señales de acercarse emocionalmente a la muchacha, al mismo tiempo distanciándose del egoísmo de su vida solitaria y de sus "manías". No es insignificante tampoco la mención de la "total rendición" con la que entrega las cartas a Cecilia. Hasta este punto, el único personaje que ha mostrado rendición incuestionable y abarcadora ha sido Cecilia, obedeciendo sin preguntas u objeciones. Esta es la primera ocasión en la que sus papeles, aunque solo por un momento, se cambian, siendo Leonides la que se humilla: "Y cuando Cecilia acudió a su lado, con un quejido de total rendición le entregó los sobres." (Denevi [2007]: 33)

7) El encuentro de Anabelí y las dos hermanas

Como esta escena es la primera vez que Leonides pretende salir de la casa de Cecilia, está preparada para objeciones por parte de la muchacha, pero la única señal de ellas es la respiración acelerada de Cecilia: "Oyó a sus espaldas aquella respiración jadeante, anhelosa, entrecortada, como el primer día en el cementerio." (Denevi [2007]: 36) El dolor evidente de la muchacha conmueve a la señora, aunque ella misma no quiera admitirlo, fingiendo risa. Le cuesta reaccionar debidamente a los continuos muestras de afecto de Cecilia, como su silencioso pedido o su ruidoso despedida de la ventana, viéndolos una forma de "asedio".

En contraste con la comunicación con la Cecilia taciturna, donde predominan los gestos y

ademanos, en la charla con Mercedes y Encarnación lo único que importa son las palabras, así que el narrador se retira al fondo, presentando la conversación como un extracto de un drama. Durante toda la conversación, Leonides nunca pierde su confianza, reaccionando ágilmente a todas las preguntas, y disipando la duda más mínima en las hermanas, improvisando y evitando los temas más peligrosos, como el del padre de Cecilia, sin problema. Es evidente que planeó su historia de antemano; aun así, sus respuestas son extraordinariamente acertadas. Parece que ya no juega un papel; se ha identificado por completo con la Anabelí ficticiosa. Así surge otro doble de su personalidad, al lado de el de Guirnalda Santos. Este doble ya es una consecuencia de su convivencia con Cecilia, mientras que su doble inicial se originó meramente en el pasado de Cecilia y en su apariencia física. De tal modo, el nacimiento de Anabelí también demuestra el fortalecimiento del lazo entre madre e hija.

En cuanto a Leonides, se asimila tanto a su papel (y tal vez a su doble, Anabelí) que en vez de preguntar, más bien completa la historia con sus observaciones como "Casi fue una liberación para las dos." [refiriéndose a la muerte de Guirnalda Santos] La única vez que se vuelve insegura es cuando aparece el tema de los actos de Belena. Belena le aparece como un misterio, y le impide desempeñar su papel en la conversación como lo ha hecho hasta este punto, llenando su discurso de preguntas inciertas: " ¿Ah sí? ¿Belena? ¿Belena se quedó a vivir con Cecilia, allá, en la casa de Suipacha?" (Denevi [2007]: 40) Así, Belena se convierte en el único aspecto que le impide asimilarse a su papel de pariente regresada, tal como en el desenlace de la obra le impedirá desempeñar su nueva forma de existir, la de ser madre.

Aparte de estos momentos de confusión, Leonides, o Anabelí, manipula con astucia a las dos hermanas para sacarles toda la información deseada a lo largo de la conversación. Llamándolas "más que parientas" (Denevi [2007]: 40), las alaba mientras que le resulten útiles fuentes de información. Finge tener simpatía por ellas pese a sus observaciones indiferentes y hasta cierto punto malévolas, reprochando a la Cecilia dolorida y en luto del pasado por no intentar charlar cortésmente con ellas sobre su salud. ("Cecilia no hablaba jamás, no abría la boca ni para preguntarnos cómo andábamos de salud" – Denevi [2007]: 40) A lo largo de sus preguntas, Belena siempre queda en el centro de la conversación, siendo repetidamente criticada por Leonides, quien posiblemente la ve como su rival, habiendo tenido el mismo estilo de vida que ella. Así, desde el primer momento, se excluye una interpretación en la que Belena también sería un doble de Leonides. La señora a menudo se identifica con Guirnalda, con el narrador implícito o incluso con el nuevo personaje creado por sí misma, Anabelí, pero

se distancia de Belena, criticando su comportamiento o mostrando con preguntas su ignorancia sobre ella. Además, no puede resistirse a expresar su alegría al darse cuenta de que no fue ella, sino Belena la "arpía" de la carta: "¿Arpía? ¡Mire qué bien!" (Denevi [2007]: 40)

Al llegar al desenlace de la historia trágica de Cecilia, Leonides ya no puede sacar más información de las hermanas, así que inmediatamente cambia de comportamiento y actitud hacia ellas. Se vuelve tan implacable como ha sido adulatora; incluso amenaza con llevar consigo un buda que según las hermanas pertenece a su madre paralítica. Su valentía, o más bien audacia asombra a las viejas. Parece que su nueva identidad, la de Anabelí, la ha dotado de total seguridad. No se satisface con recuperar los objetos robados, sino que supone crímenes de los que realmente nada sabe; esto se demuestra por su uso del futuro perfecto, expresando probabilidad: "también dinero le habrán robado". (Denevi [2007]: 40) La derrota de las dos hermanas es incuestionable.

8) El debate de Leonides y Anabelí

Esta conversación imaginada es la manifestación de la lucha interna de Leonides al contemplar todo lo que ha llegado a saber acerca del pasado de Cecilia. Para poder concretizar esta lucha, ella da a luz definitivamente a su nueva identidad, su nuevo doble, quien en el diálogo anterior con Encarnación y Mercedes la ha dotado de fuerza y valentía. Así, Anabelí llega a representar en su alma la parte que simpatiza con Cecilia y está atraída por ella. De tal manera, vemos a la vieja Leonides, una mujer sola; rígida e implacablemente religiosa y adherente a los morales más estrictos; además una mujer quien no puede tolerar la felicidad de los demás, considerándola una ofensa y provocación contra ella – enfrentándose a Anabelí, alguien quien intenta imaginar lo duro que Cecilia debió de sufrir, y en vez de condenarla, pretende buscar las razones y justificar sus hechos por su afecto hacia ella.

Anabelí, o sea, la nueva Leonides, llega a ver un paralelismo entre la vida sin esperanza, llena de trampas o "emboscadas", de sí misma, y la vida de la muchacha abandonada y enloquecida. Para Leonides, las trampas se consistían en "solfear con los mosaicos, hablar sola y poner una rama de ortiga en la puerta de Natividad González" (Denevi [2007]: 40), mientras que para Cecilia – según lo que ella ahora cree saber sobre la joven - "un camarada, un amigo joven, risueño, con quien pasearse tomados de la mano, bajo los árboles, como habrá visto a tantos muchachos y muchachas de su edad. Y sobre todo, alguien sano, alguien fuerte, alguien que

está libre de la mordedura del horrible cangrejo, y no huele a remedios, ni a vejez, ni a muerte, sino a carne limpia y a juventud y a salud". (Denevi [2007]: 46) Por lo tanto, este párrafo refuerza la interpretación según la que la vida solitaria, abandonada de las dos mujeres fue una vida de muerte, de trampas, de la que la única liberación es encontrar la una a la otra. Leonides, o más bien Anabelí, empieza a entender lo imprescindible que es para ella esta relación con Cecilia, por lo que está dispuesta incluso a mentir a sí misma, imaginando detalles de la historia de Cecilia y Fabián que jamás ha oído de nadie, y describiéndose a Belena como representación de todo lo desdeñado por ella en el pasado.

Esta comparación de la vida presente y la vida del pasado también demuestra el verdadero afán de Leonides: ser única, irremplazable para alguien. Por eso se dice a sí misma: "Y es a ti, a ti sola, a quien le ha franqueado la entrada. ¿Qué más querías? Durante treinta años peregrinaste entre rechazos. Y ahora [...] habías sido admitida..." (Denevi [2007]: 46) Así, Anabelí logra convencer a Leonides, y en este momento una tercera voz acalla a Anabelí con las siguientes palabras: "Anabelí Santos, ya es suficiente. ¿No ves que las sábanas han empezado a arder debajo de la señorita Leonides? ¿No ves que ha creído escuchar un ruido, se ha incorporado, y sólo después de unos minutos ha comprendido que era su propio sollozo lo que oyó?" (Denevi [2007]: 46) Esta tercera voz, no siendo ni Leonides ni Anabelí, puede considerarse simplemente como el narrador implícito, o también como Guirnalda Santos, juzgando que han sido suficientes los reproches de Anabelí.

Habiéndose dejado de convencer por Anabelí, su "yo" maternal, Leonides regresa a la casa de Cecilia, detrás de la cual, quizás simbólicamente, se distingue la iglesia, posiblemente aludiendo al consentimiento divino de su decisión. ("Desde lejos distingue la mole de la iglesia. Y enfrente, la casona. Y en la puerta, Cecilia." Denevi [2007]: 47) Por primera vez, llama a Cecilia por su nombre. La felicidad la enjuenece, por lo que "parece una muchacha, que parece mil años más joven, que parece sana y ágil y hermosa". (Denevi [2007]: 47) El cambio definitivo, el rendimiento abarcador de Leonides se demuestra al nombrar a sus tres dobles, todas unánimes en su amor hacia Cecilia: "Leonides Arrufat, Anabelí Santos, Guirlanda Santos, las tres simultánea y alternativamente ríen y lloran y besan a Cecilia". (Denevi [2007]: 47)

9) La relación maternal manifestada y sus consecuencias

Al darse cuenta del embarazo y fragilidad de Cecilia, se inicia el período crítico de las mujeres; un tiempo de sufrimiento y de profundización de su relación. Leonides por fin se apropia enteramente el papel de una madre, "Porque el espíritu también funda, como la carne, más que la carne, sus propias filiaciones." (Denevi [2007]: 49) La expresión "más que la carne" es esencial en la frase, ya que señala la justificación de este lazo entre las dos mujeres. Aunque su encuentro se inició por el trastorno mental de una muchacha abandonada y enloquecida, por lo tanto, se basó en la mentira, ahora se ha revestido de algo más allá de lo terrenal y físico – algo santo, intachable, espiritual. Su relación se ha vuelto pura – por lo menos hasta la muerte de Cecilia -, ya que la motivación de la señora Leonides ha cambiado. Como el narrador lo observa en un comentario entre paréntesis, Leonides lleva a Cecilia al cine y a otros lugares simplemente porque "¡Se la veía tan feliz en su luneta, riéndose y chupando caramelos!" (Denevi [2007]: 47) Ya no desea meramente ser la única persona para Cecilia, y a través de ello sentirse especial; su único afán es el bienestar de la muchacha.

Paralelamente con su felicidad fugaz, la tensión sigue creciendo. La posesión de algo valioso ha enseñado a Leonides a orar del corazón (reforzando lo santo de su relación con Cecilia), pero el fin es inevitable. Más allá de la locura de Cecilia, algunas veces "aparecía fugazmente el perfil de una niña que, sola en la noche, oye un ruido de pisadas que se acercan" (Denevi [2007]: 47); una niña que, pese a la compañía y el amor de Leonides, recela que pronto tendrá que enfrentarse solo al monstruo que se acerca, la muerte. El miedo abarcador gradualmente borra y reemplaza toda la personalidad de la joven, desnudándola hasta que solo queda de ella una "chiquilina aterrada". Cecilia, a pesar de su estado mental, ve la verdad inevitable antes que su nueva madre, e incluso antes que el médico. Su "sonrisita repugnante" ahora no solamente simboliza su locura, sino la presencia de la muerte misma, "como queriendo soltarse". (Denevi [2007]: 50)

En los últimos momentos de Cecilia, cuando su mente se aclara antes de la muerte, se intercambian los papeles de las dos mujeres: frente al inicio de su relación, ahora es Leonides quien se parece a "una sirvienta que se humilla" (Denevi [2007]: 50), y Cecilia es la "patrona altanera". Incluso la manera de hablar de Leonides se asemeja a la de Cecilia anteriormente: sus repeticiones ("No lo sé, no lo sé") y sus respuestas breves y aterradas. En sus movimientos, también se parece a su "muñequita" de antaño: "se apelotonaba aún más, se ovillaba, hundía la cabeza entre los hombros." (Denevi [2007]: 50) Ya no es una madre; no es más que una "desconocida". No obstante, aun así no puede tolerar la afirmación de Cecilia

sobre su muerte inminente. Aun no siendo considerada como madre, sigue siendo "la única persona que está a [su] lado". Esto es la razón que le da derecho a averiguar la verdadera tragedia de Cecilia. Irónicamente, la comprensión de la historia real de Cecilia se denomina una "atroz revelación", invirtiendo la palabra con significado religioso y sublime en un concepto inundo y aterrador – tal como su relación temporalmente pura y desinteresada pronto se convertirá en motivo de un asesinato terrible. Es esta revelación la que inspira a Cecilia a incitar inadvertidamente a Leonides a su crimen, dejándole un testamento funesto: "Pero búsquela. Tráigamela."

Hasta el último momento, Leonides se mantiene en su papel subordinado, descrito como un "perro fiel" con "rostro maternal" quien sigue a Cecilia hasta el punto que un ser vivo puede seguir a un moribundo. En la escena de su muerte, el narrador hace una digresión que refuerza la validez de la interpretación según la que la palabra ceremonia se refiere a la relación en desarrollo entre las dos mujeres, la que cambia la forma de existencia de las dos protagonistas en su esencia: "todo formaba parte de una vasta ceremonia, todo integraba uno de esos intrincados mecanismos". (Denevi [2007]: 51)

Quienquiera que sea que inspiró todo este proceso de acercamiento emocional y la creación de un lazo maternal entre las dos mujeres, tal tesoro y valor siempre conlleva el riesgo enorme de la pérdida, de un dolor inmenso. En las palabras del narrador, "Pero nadie es llamado gratuitamente por el destino." (Denevi [2007]: 50) Para experimentar algo verdaderamente valioso, Leonides no tuvo más opción que "pasarse de acólito a celebrante", o de espectador a participante activo del proceso, así también arriesgando a su propio ser.

Como consecuencia de este riesgo, el narrador describe el crimen de Leonides como algo inevitable por la naturaleza inherente de una madre, por lo que la perspectiva de Leonides se distorsiona, considerándose "consagrada para el rito atrozo". Aunque "cayó de hinojos" (Denevi [2007]: 55), no hay mención de que realmente orase; su ira maternal la despoja de su relación con lo divino, y al mismo tiempo la engaña con obligarla a un acto visto por ella como sagrado, de la misma manera que antes su preocupación maternal la inspiró a tratar de conectarse con lo trascendental. Su transformación en una madre no solo ha sido completa sino también irreversible; tiene que seguir siendo madre, aunque haya perdido a su hija, convirtiéndose así en una figura paradójica y grotesca. De esta manera, todo su afecto se convierte en odio profundo hacia el ser que le ha quitado su felicidad, lo que se manifestará en

su crimen final.

II. La presencia de lo secreto

Como la primera palabra del título mismo, *ceremonia*, se ha interpretado como referencia a la transformación gradual de Leonides como personaje principal, y ha sido señalada como elemento primordial para la interpretación de la obra entera, la segunda palabra, *secreto*, también se reviste de enorme importancia. El concepto de lo misterioso y secreto, de hecho, es un aspecto inherente a gran parte de la obra del mismo Denevi, y se expresa quizá lo más claramente en el siguiente fragmento de su relato titulado "Araminta, o el poder": "Cuando yo era niño, mi casa, la casa donde nací, estaba rodeada por un parque arbolado. Mi mayor placer consistía en buscar los rincones más escondidos, los sitios más ocultos, siempre con la esperanza de hacer no sabía qué descubrimiento, de dar con alguna secreta perspectiva desde la que el mundo se me mostraría distinto." (Denevi [1999]: 40) Aquí, lo secreto se ve como un camino hacia otro mundo, o por lo menos otra manera de ver el mismo mundo y las mismas circunstancias. Este mismo principio es fácilmente aplicable a *Ceremonia secreta* si se tiene en cuenta la interpretación de que la palabra *ceremonia* se refiere a la transformación de Leonides. No son las circunstancias las que sufren esta transformación; lo que cambia es simplemente la perspectiva de Leonides. Pero este cambio resulta ser mucho más profundo, irracional, misterioso - en una palabra, *secreto* - que una mera alteración de los factores exteriores.

Por otro lado, la noción de lo secreto en la obra también se vincula al género de las aventuras policiales. Juan José Delaney hace repetidas referencias a este género literario en cuanto a las obras de Denevi, definiendo sus dos vertientes principales de la siguiente manera: "la llamada escuela inglesa en la que, básicamente, se trata de dilucidar un enigma, y la denominada novela negra o *hard-boiled* en la que, lejos del maniqueísmo inglés, lo que cuenta es la presentación de una sociedad en descomposición." (Delaney [2006]: 38) Basándonos en esta categorización de Delaney, podemos considerar esta novela más bien una mezcla de estas vertientes. Aunque opera con un número menor de caracteres, la novela transmite una atmósfera e imagen de la sociedad entera en la que las dos protagonistas se han visto totalmente abandonadas, apoyada esta imagen también a través de las descripciones - en este aspecto perteneciendo a las novelas "hard-boiled". No obstante, la clave para entender los sucesos así como el desenlace trágico de la historia la tenemos en la solución del enigma de Cecilia, por lo que el foco de la

atención a lo largo de la obra se mantiene, hasta cierto punto, en los acontecimientos misteriosos del crimen de Belena, indicando un punto común con las novelas policiales de la escuela inglesa.

De hecho, la mezcla de psicología y rasgos de una novela policial no es única a esta obra de Denevi. Como comenta Delaney acerca de su primera obra, *Rosaura a las diez*, "Embutida en el formato de un relato de crimen y misterio, Rosaura a las diez excede ampliamente el género policial, constituyendo una muestra efectiva de indagación psicológica y de ciertos comportamientos humanos cuando el resorte es el amor. (...) Denevi resuelve para los lectores el crimen pero con su personaje bucea en un misterio mayor." Similarmente, Delaney se manifiesta acerca de *Ceremonia secreta* de la siguiente manera: "(...) mediante cierta economía verbal y sagaz utilización de recursos, logra una exploración más honda y dramática del comportamiento de los personajes y las motivaciones oscuras que las activan." (Delaney [2006]: 52) Así, la presencia de lo misterioso se duplica: por un lado, tenemos el plano de la fábula misma, y por otro, la vertiente psicológica de la obra. Y lo que es o tiene que ver con psicología o con procesos mentales, siempre es algo secreto para el autor. De hecho, al relatar su propio proceder de escritura, el mismo Denevi se pronunció de la siguiente manera acerca de su fase final: "Después, comienza una elaboración mental, a veces prolongado, a veces breve, incluso instantáneo (...), *sobre el que no sé razonar porque es oscuro y secreto* y se desarrolla durante la vigilia y durante el sueño, dentro de la conciencia y fuera de ella..." (énfasis mía) (Delaney [2006]: 96)

Pero el elemento de la novela responsable de que la presencia de lo secreto sea evidente para el lector es el propio personaje narrador, quien logra este ambiente dudoso principalmente mediante dos recursos: sus comentarios entre paréntesis recurrentes, impregnados por la presencia reiterada de dobles y de metáforas e imágenes literarias descriptivas, entre otros rasgos, y un posible subtexto que provee otra interpretación que la del plano literal acerca de la transformación de Leonides, centrado en el verbo "arrastrar" y sus variantes.

Por su significancia elevada en cuanto a la ambientación de la obra entera, a continuación se observará el papel y efecto de estos comentarios como unidad menor dentro de la integridad del texto mismo, destacando sus aspectos más relevantes. En la segunda parte, se comentará la posible existencia de un subtexto centrado en el verbo arrastrar y sus variantes.

A.) Los rasgos principales de los comentarios entre paréntesis

1) Focalización

Al inicio de la obra, en el primer comentario entre paréntesis, el foco es obviamente externo de Leonides, más bien perteneciendo al personaje narrador, una figura independiente de la protagonista. Sin embargo, este rasgo pronto se ve alterado. Ya en la página 12 de la novela se puede observar como el personaje narrador contradice a sí mismo: "Para zafarse del río de fuego y no morir dio media vuelta, y todo lo decorosamente que pudo, se alejó. (Quiero decir que corrió como una loca, por cuadras y cuadras, hasta que no pudo más.)" (Denevi [2007]:

12) Otro ejemplo sobresaliente del mismo fenómeno sería lo siguiente: "Cuando se tiene imaginación, uno no se aburre. (La verdad es que estos juegos habían terminado por convertirse en obsesiones. La señorita Leonides no podía sentarse en el cuarto de baño sin contar los azulejos de la pared. [...])" (Denevi [2007]: 13) En estos y otros tantos ejemplos se observa claramente que la afirmación inicial, antes del paréntesis, favorece como Leonides habría querido representar el suceso, mientras que el comentario entre paréntesis pretende ser más realístico y objetivo, mostrando el lado más bien negativo de la señorita. Por lo tanto, estas frases constituyen en cierta medida los primeros ejemplos de un leve desdoblamiento, uniendo y poniendo en contraste las afirmaciones de Leonides y del personaje narrador en el marco de las observaciones que tradicionalmente pertenecerían exclusivamente al narrador.

Luego, los comentarios llegan a identificar al personaje narrador con Leonides incluso más, siendo más bien completamientos de sus pensamientos más íntimos. Esto se ve en las frases siguientes: ">>En cambio<<, seguía pensando la señorita Leonides, >>la chica salió tal cual<<. (Tal cual, menos el abotagamiento de la cara)."; "La señorita Leonides enderezó instantáneamente la espalda y, como si la hubiesen pillado en falta, se ruborizó. (Tonta. Como que, para la joven, ella estaba en su propia casa y en su propio dormitorio)." (Denevi [2007]: 19)

Además del foco del narrador exterior y del foco identificable con Leonides, se observa también en varios ejemplos de los comentarios una focalización del punto de vista de Guirnalda Santos, la madre de Cecilia y doble de Leonides. Esto se destaca en mayor medida en el último comentario entre paréntesis de la novela: "—Pero doctor, ¿quién ha de decidirlo? Mi hija —(¡Oh querida, oh amada Leonides Arrufat)—, mi hija no está en condiciones de tomar una decisión así, usted ve." (Denevi [2007]: 50) Sin embargo, estas identificaciones son

bastante ambiguas, por lo que siempre es posible interpretar el foco de tales comentarios como perteneciendo no solamente a Guirnalda, sino a cualquiera de los dobles de Leonides, de los que enseguida se hará mención.

2) Comparaciones y metáforas

El uso recurrente de comparaciones y metáforas siempre implica un mensaje codificado, en clave, o algo que está más allá de la capacidad de expresar. De esta manera, su uso tanto en las descripciones entre paréntesis como en otras partes de la obra refuerza el sentido de lo misterioso e inexpresable.

Ya en la descripción inicial de Leonides leemos que llevaba "al brazo una cartera que semejaba un enorme higo podrido", y en cuanto a la señora misma, que "Se la hubiera podido confundir con un pope que al abrigo de la noche huía de alguna roja matanza". (Denevi [2007]: 7) El aire misterioso de estas imágenes aun se incrementa por carecer de una explicación de la asejamiento de los dos conceptos que las constituyen.

Más tarde, incluso en las descripciones aparentemente de poca significancia se prefiere el uso de comparaciones: "(libros de poesía, algunos en un idioma extranjero, todos signados en la primera página por una firma prolija: Jan Engelhard y una rúbrica como la cola de un cometa y tres puntos como tres estrellas)"; "(la puertecita daba a un cuarto de baño inmenso como una piscina romana)", etc. (Denevi [2007]: 20) La palabra "como", así reiterada, contribuye a transmitir la impresión abarcadora de vaguedad y falta de expresión precisa.

En otros casos, es justamente la sustitución de una comparación clara por una metáfora ambigua lo que logra el mismo efecto de misterio. Las metáforas son particularmente frecuentes en las descripciones de Cecilia, a menudo identificándola con conceptos inanimados: "(La marioneta ya no se reía. Estaba inmóvil y observaba a la señorita Leonides con el ceño fruncido)." (Denevi [2007]: 21)

Sean metáforas, comparaciones u otras imágenes literarias, el esfuerzo por parte del narrador para evitar una lengua literal y fácilmente entendible es evidente. La implicación de este esfuerzo es que el mensaje para transmitir tampoco es traslúcido y literal, necesitando una clave, una manera alternativa de expresión.

3) Alusiones

Las alusiones implícitas o explícitas al desarrollo de la historia, un rasgo recurrente en las novelas policiales o de crímenes, también caracteriza esta obra, demostrando su pertenencia (aunque limitada) a este género. Su papel en la creación de un aire de misterio y secreto es indiscutible, como se ve claramente a lo largo de los comentarios entre paréntesis. Estas alusiones contienen observaciones extremadamente implícitas, imposibles de descifrar a la primera lectura, como ocurre en la descripción inicial de Leonides, cuando se la describe como "un pope que al abrigo de la noche huía de alguna roja matanza" (Denevi [2007]: 7), haciendo referencia a su acto sangriento al final de la obra.

En otras ocasiones, las alusiones no se refieren al desenlace, más bien apoyan ciertas interpretaciones de la obra misma. Así, en la frase siguiente: "La señorita Leonides apartó la vista (la apartó trabajosamente, como si para hacerlo, qué cosa tan extraña, hubiera tenido que desmontar un engranaje) y se dedicó a mirar a través de la ventanilla." (Denevi [2007]: 14), el hecho de que apartar la vista de Cecilia se compara al desmontaje de un engranaje, da indicios sobre la importancia de su relación, incluso desde los primeros momentos de su encuentro. Como ya se ha notado anteriormente, la palabra engranaje sirve para expresar el concepto de inseparabilidad o de un proceso bien planeado y organizado.

Una alusión, si no al desenlace, a los pensamientos de otro personaje, se encuentra también en el fragmento siguiente: "(Y mientras concebía estos seductores destinos para Natividad, la señorita Leonides temblaba en su asiento y hacía pequeños ademanes y gestos espasmódicos, de modo que la persona sentada a su lado podía pensar que la señora del turbante abacial no estaba en sus cabales. O tal vez pensase, como alguien lo pensó, que la había reconocido y que toda esa mímica era atribuible a la emoción o equivalía a un secreto mensaje cifrado)" (Denevi [2007]: 13) La interpretación más obvia de estas frases es que hace referencia a los pensamientos de Cecilia, sentada enfrente de Leonides y creyendo que su madre está tratando de darle un mensaje secreto.

4) Motivo de dobles

Un elemento que desempeña un papel crucial en la creación de una atmósfera de misterio y secreto, es la aparición recurrente de los dobles de Leonides. El sentimiento de lo secreto se refuerza aun más al poner las menciones de los dobles entre paréntesis, así aparentemente indicando su prescindibilidad, aunque en realidad ciertamente son de destacada importancia

para la interpretación de la obra entera.

El doble más evidente de Leonides es la madre de Cecilia, Guirnalda Santos. Ella se personifica a través del motivo del espejo: "(Al pasar cruzó una miradita con la Leonides del espejo de luna, las dos se encogieron de hombros, lanzaron una breve risa y puestas de acuerdo, se separaron)" (Denevi [2007]: 21) Es significativo también el contexto inmediato de este comentario, ya que el acuerdo mencionado en ello se refiere a la decisión de Leonides de quedarse con Cecilia en su mansión. Así, se pone en evidencia que el doble "Guirnalda Santos" apoya a Leonides en su decisión, formando parte del gran "engranaje" de acontecimientos que enlaza a las dos mujeres, hija y madre segunda.

En algunas ocasiones, la presencia del fenómeno del desdoblamiento no es evidente, más bien es una interpretación posible. Para dar un ejemplo, en las frases "(Dios mío, esa cara demudada, esos ojos, esas manos que se retorcían, ¿podían ser obra de la simulación? Pero sigamos torturando, sigamos torturándonos. Y después, del otro lado, la felicidad de perdonar, de reconciliarse, de llorar juntas)." (Denevi [2007]: 32), es posible interpretar el fragmento como un mero caso de cambio de focalización, donde el foco exterior del narrador se turna con el foco común de Leonides y Cecilia, expresado en primera persona plural. Sin embargo, también es viable la interpretación según la que el pronombre "nos" corresponde al personaje narrador y Leonides juntos (así presentando esta última como doble del narrador), o incluso a Leonides, Guirnalda Santos y el personaje narrador, puesto que la interrogación de Cecilia les causa sufrimiento a los tres.

Pero los casos más evidentes del desdoblamiento son aquellos en los que el personaje narrador se refiere a los dobles de Leonides como participantes activos en el desarrollo de los eventos, como en lo siguiente: "(Guirlanda y Anabelí la ayudan)", o cuando los comentarios entre paréntesis se usan para dar lugar a la expresión de la opinión de cualquiera de las dobles más destacadas de Leonides, Belena y Guirnalda: "Y ella pierde la razón (las mujeres que son tus enemigas no pierden la razón)." - expresando el punto de vista de Anabelí en su discusión con Leonides -; "Mi hija —(¡Oh querida, oh amada Leonides Arrufat)—, mi hija no está en condiciones de tomar una decisión así, usted ve." (Denevi [2007]: 50) - posiblemente siendo Guirnalda la que aprueba y sanciona la relación maternal desarrollada entre Leonides y Cecilia en su exclamación de afecto.

B.) La presencia de un subtexto centrado en un solo verbo

La presencia reiterada del verbo "arrastrar" y sus variantes, en sí, no justificaría su papel como elemento central de un subtexto posible de la obra. No obstante, las frases y los eventos a los que se vincula este verbo a lo largo del texto, cumplen los requisitos establecidos por Michael Riffaterre para constituir un subtexto.

Primero, Riffaterre destaca el rasgo de aparente irrelevancia o poca significancia de los subtextos: "a subtext centers on a minor object or event, or on an unimportant character, hardly more than a stagehand, and if it does concern the protagonist's personality or actions, it still focuses on what would in the real world be a negligible aspect." (Riffaterre [1993]: 58)

Por otra parte, la secuencia constituida por la apariencia intermitente del subtexto debe proveer otra interpretación del hilo narrativo, y debe crear un paradigma, una unidad entre sí, reforzando el significado de la unidad entera por todos sus constituyentes mediante una simbología consecuente: "The second mechanism [...] is the paradigmatic nature of subtext recurrences: each of them signifies in terms of the previous one and all are recognizable as variants of one another. They therefore convey the same symbolism throughout." (Riffaterre [1993]: 63)

Es por esta razón que, a pesar de ciertos rasgos generales perceptibles entre los comentarios entre paréntesis, ellos no pueden considerarse un subtexto, ya que en ningún momento llegan a constituir un único paradigma, con una interpretación subyacente unificada, sino que más bien sirven como pretexto formal para el uso de varios elementos de lo secreto, como han sido enumerados (dobles, cambios de focalización, metáforas, etc.). En cambio, una observación de las apariencias del verbo "arrastrar" y sus contextos inmediatos sí que matizan y modifican la interpretación del plano narrativo, es decir, el encuentro y la relación desarrollada entre Leonides y Cecilia, pero solamente si se tiene en cuenta todas las otras apariciones de la palabra, así cumpliendo con el requisito: "each of them signifies in terms of the previous one and all are recognizable as variants of one another".

En cuanto a este significado unificado, cabe mencionar algunas de las definiciones del verbo "arrastrar" dadas por la RAE. Pasando por alto el significado primordial y literal, merecen especial atención las definiciones quinta y séptima: "Dicho de un poder o de una fuerza irresistible: [impeler](#)"; "Tener por consecuencia inevitable." Estas definiciones dan indicios acerca de la interpretación proveída por la repetición de este verbo, matizando la

transformación de Leonides y el desarrollo de los eventos de la novela, reforzando la interpretación de que la transformación y el consecuente crimen es irrevocable, inevitable e incluso impelido por un poder irresistible: la perspectiva distorsionada por la inestabilidad de Leonides, una mujer que ha tomado por completo el papel de madre, pero que pierde el único posible contexto del desarrollo de este papel: Cecilia.

Se atribuye enorme importancia a la palabra "arrastrar" ya en su primera aparición: "Y comenzó a injuriar mentalmente a Natividad. No disponía del vasto repertorio de la otra, pero ¿qué importaba? Se conformaba con una sola palabra. Una palabra terrible. Arrastrada. Y la repetía como una fórmula mágica, como un conjuro, como quien redobla golpes sobre un clavo rebelde. La repetía hasta el éxtasis, hasta el vértigo y la embriaguez angélica. Se imaginaba que aquella palabreja, así salmodiada, volaba por encima de las calles y los edificios, llegaba hasta la propia Natividad, caía sobre la miserable como una lluvia de ardientes alfileres, la derribaba y la arrojaba al suelo, allí le sorbía el orgullo, la juventud, la belleza, aquel maligno vigor que había despegado con la señorita Leonides, y, por fin la abandonaba como una nube de langostas a un árbol seco." (Denevi [2007]: 13) Aunque meramente en la imaginación de Leonides, la palabra parece disponer de un poder mágico y un efecto sobrenatural y terrible. El significado de la palabra para Leonides es semejante la segunda vez que la piensa, para condenar mentalmente a una mujer desconocida que se ríe en una plaza pública, dando muestras de su felicidad: "Atravesar la plaza le acarreo dos disgustos. El primero: aquella pareja. ¿Cómo es posible tener deseos de abrazarse y de besarse en una plaza, a las ocho de la mañana? Pasó frente a ese triste espectáculo haciendo como que no lo veía. Pero oyó. Oyó la risa de la mujer. La señorita Leonides apretó los labios. Arrastrada. Arrastrada. Arrastradarrastradarrastrada." (Denevi [2007]: 15) El alargamiento de la palabra puede señalar la obsesión de Leonides así como recalcar la relevancia de la palabra misma como refiriéndose a personas que se han dejado llevar hasta el abismo moral y ya no pueden volver, por causa de sus relaciones humanas que las contaminan, según la perspectiva de Leonides. De esta misma manera va a criticar a las dos hermanas, Encarnación y Mercedes: ">Ladronas, ladronas<, mascullaba. Ahora estarían atracándose con el té que les había preparado la pobre chica. Y un rato antes, como dos arcángeles, la cubrían de reproches. Miren quiénes. Arrastradas. Arrastradas. Arrastradasarrastradasarradas." (Denevi [2007]: 28)

Sin embargo, este mismo proceso pronto le toca a ella también: "Pero la joven ya la había tomado de una mano y la arrastraba hacia el fondo de aquel abismo fétido." (Denevi [2007]:

18) Ahora es ella quien no puede resistir ante la influencia de la otra, entrando en una relación y en un proceso de transformación que la arrastrará sin remedio. Ella pronto se da cuenta de este hecho: "La habían arrastrado, se había dejado arrastrar, hasta un escenario, y ahora esperaban que representase un papel. ¿Qué papel? Lo ignoraba." (Denevi [2007]: 18) En este punto, Leonides todavía no puede sospechar el crimen hacia el que su transformación la va a llevar, solamente percibe su impotencia ante las fuerzas que la van rodeando. De esta impotencia nacen sus sentimientos de miedo y, al malentender las cartas encontradas de Cecilia, sus reproches de la joven: "Hipócrita. ¿Y no tramarían algo esos dos? ¿Algo contra ella? Para eso la había arrastrado hasta aquí y la trataba a cuerpo de rey." (Denevi [2007]: 31)

El rasgo común de todas estas apariciones del verbo es la expresión de la inevitabilidad: "Pero dos días después reaparecieron Encarnación y Mercedes, y el implacable helicoides que arrastraría a la señorita Leonides hasta el crimen comenzó a girar." (Denevi [2007]: 35) Siendo el desarrollo del nuevo papel de Leonides, o sea, su transformación, irrevocable, sus consecuencias tampoco se pueden evitar. De esta manera, una relación que tendría la potencia de dar esperanza y sentido a las dos protagonistas, se distorsiona en un proceso vicioso, sin remedio. Esta idea se refuerza al leer las reminiscencias de Encarnación, quien usa esta palabra para describir la violencia de la Belena furiosa por su plan fracasado: "Belena me arrastró escaleras arriba." (Denevi [2007]: 42), así como el abuso sexual cometido por Fabián en la imaginación de Leonides/Anabelí: "Pero dentro de la casa profunda y acolchada Fabián se metamorfosea en otro hombre, un hombre lívido que ruge, que se echa sobre ella, que la arrastra a un pozo sin fin, que la corta en pedazos, que la deslíe como un grano de tierra en el agua y que después se va, se marcha, desaparece para siempre." (Denevi [2007]: 47) Y, aunque después nos damos cuenta de que el tal Fabián, tal y como Leonides lo imaginaba, ni siquiera existió, en el relato de la Cecilia cuerda aparece la palabra con la misma función de describir los horrores que ella experimentó por los criminales que entraron en su casa: "Uno la apuntaba con un revólver. Quiso gritar, y la golpearon. La arrastraban a través de la casa. Saqueaban la despensa. Comían, bebían y fumaban. Luego la llevaron arriba." (Denevi [2007]: 52)

De esta manera, el verbo "arrastrar" tiene tres significados básicos en la obra: o bien se refiere a un estado moral condenable y sin salvación en los ojos de Leonides; o al proceso que la misma Leonides experimenta por causa de su encuentro con Cecilia; o a las atrocidades que Cecilia tuvo que sufrir por la alevosía de Belena. El punto común en los tres tipos es la

imposibilidad de resistir de parte de los que lo experimentan; es decir, la inevitabilidad. No obstante, se puede llegar a esta interpretación solo con la consideración de las apariciones anteriores y posteriores de la palabra clave, por lo que se puede argumentar que el verbo funciona como eje central de un subtexto descriptivo del eje temático de la obra entera: la transformación de Leonides y sus consecuencias.

Resumen

Los dos ejes temáticos de la novela aparecen en el título de la misma: "ceremonia", haciendo referencia a la transformación de identidades, y el adjetivo "secreto", destacando lo misterioso y trascendental de la relación entre los dos personajes principales. En la elaboración de la personalidad de sus figuras, Denevi se vale de recursos recurrentes en su obra en totalidad, como son la apariencia frecuente de los dobles o los rasgos de novelas policiales o de psicología. El resultado es un relato complejo que describe el desarrollo de un vínculo misterioso, formado de la nada – o más bien, de todos los eventos que se dirigían hacia él, como un "intricado mecanismo", sin poder saber "quien es el relojero, si Dios o nosotros". Este vínculo conlleva una transformación irreversible y total, rasgos que también caracterizan sus consecuencias, conduciendo a la distorsión de la perspectiva de Leonides y el consecuente crimen que comete.

Bibliografía

Delaney, Juan José (2006): *Marco Denevi y la sacra ceremonia de la escritura. Una biografía literaria*. Buenos Aires, Corregidor.

Denevi, Marco (1999): *El amor es un pájaro rebelde*. Buenos Aires, Corregidor.

Denevi, Marco (2007): *Ceremonia secreta*. Buenos Aires, Sudamericana.

Déri, Balázs; Menczel, Gabriella; Szijj Ildikó (et al): *Per Multos Annos*. Budapest, 2011

Menczel, Gabriella (2011): *Titkos szertartások: a leírás szövegszervező ereje Marco Denevi kisregényében*

Gotschlich, Guillermo: *Las iniciaciones de Marco Denevi. A propósito de 'Ceremonia*

secreta.' Cyber Humanitatis - Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile N°48 (Primavera 2008)

Navascués, Javier de (1999): Marco Denevi: de la escritura a la representación. *Cuadernos Hispanoamericanos* 586, 103-107.

Riffaterre, Michael (1993): *Fictional Truth*. Baltimore, The John Hopkins University Press