

Lo siento mucho: «La cena», de Dalton Trevisan

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO

Para Begoña

En uno de sus cuadernos encabezado por la palabra *Jocoseria* escribía Lichtenberg: “Cada cual debería estudiar al menos tanta filosofía y literatura como sean necesarias para hacerse más grata aún la voluptuosidad. Si esto lo supieran nuestros nobles rurales, cortezanos, condes, etc., con frecuencia se admirarían de los efectos de un libro”¹.

La cita, creo, puede ilustrar el carácter asignado en su creación a la literatura tal y como la conocemos hoy: dar cuerpo a sentimientos como “el amor”, “la felicidad”, “la soledad”, “la tristeza” y otros, sentimientos nada naturales y sumamente complejos². Encargada de la educación sentimental y ética de la pujante burguesía y posteriormente de la sociedad civil, la literatura imponía una nueva sensibilidad en la que no sólo los viejos sentimientos recibían una orientación distinta, sino que además se introducían nuevos modos de percepción.

La tarea se cumplía en un marco de lectura radicalmente antagónico al existente hasta entonces y al que fue sustituyendo de modo progresivo. La lectura “intensiva”, esto es, la lectura repetitiva a lo largo de toda la vida de un reducido canon de textos, en su mayor parte de índole religiosa y de la Biblia, en particular, en el mundo protestante, fue sustituido por una lectura “extensiva”, es decir, ávida de materiales nuevos y diversos, que manifestaba un modo moderno, laico e individual de leer, del que no estaba exento el ánimo de entretenerse y aún de obtener placer³.

Las pautas de recepción, marcadamente autoritarias —se tratase de la autoridad aristocrática, a la que alude Lichtenberg alude, o religiosa, a la que implícitamente excluyeron sustituidas por una lectura comprensiva, racional; todo un acto de liberación frente al sojuzgamiento espiritual del Antiguo Régimen⁴.

En el ámbito estrictamente literario las marcas autoritarias de la lectura fueron sustituidas por *el factor emocional*⁵. Esta lectura sentimental, es decir, de empatía entre el lec-

1 G. C. Lichtenberg, *Breviario de aforismos* (1765-1799), Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, págs. 47-48.

2 Vid. H. M. Enzensberger, “La literatura como institución o el efecto Alka-Seltzer”, en *Mediocridad y delirio*, Barcelona, Anagrama, 1991, págs. 38-46.

3 R. Wittmann, “¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?”, en G. Cavallo y R. Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998, págs. 435-472, pág. 439.

Obsérvese que esta novedosa forma de leer se corresponde con precisión al carácter de la revista.

4 R. Wittmann, *Op. cit.*, pág. 449.

5 R. Wittmann, *Op. cit.*, págs. 451-452.

tor y el sujeto lírico y, de manera especial, entre el lector y los personajes novelescos explica la enorme capacidad de penetración de la literatura, su enorme eficacia durante cierto periodo, frente a las resistencias que inevitablemente encontraba la religión, con la que ahora, en parte, competía por el control de las conciencias.

Ligado a los nombres de Richardson, Rousseau y Goethe, el florecimiento de la novela coincidió con la merma sensible de la autoridad religiosa. Pocos textos pueden sugerir este proceso con mayor contundencia que *El Evangelio en Triunfo* (Valencia, 1797), del peruano Pablo de Olavide, víctima del último gran proceso inquisitorial en España⁶. Desde el título, la novela afirma la primacía de la fe sobre la filosofía, pero no es difícil adivinar en ello un postrer e inútil esfuerzo por evitar la desacralización del mundo.

Aunque modificados, los valores cristianos siguieron impregnando las novelas y la vida. Vuelto a la fe, el Filósofo, protagonista de la novela de Olavide, desea ingresar en la comunidad religiosa de su director espiritual, pero éste le convence de que también es posible servir a Dios practicando las "virtudes civiles" ("Carta XXX").

La deuda de la novela con la religión fue más allá de estos valores. Aun contando con su propia tradición, la novela aprovechó para sus fines las estrategias de las antiguas obras edificantes, fuesen vidas de santos o memorias espirituales de devotos y puritanos, más recientes y mundanas. Recuérdese, verbigracia, *El Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi: si estaba presente la fórmula picaresca, no lo estaba menos la estructura religiosa del *memento mori*.

La ejemplaridad novelesca era decisiva. El personaje era propuesto al lector como modelo de perfeccionamiento individual y como miembro útil de la sociedad. La novela pasó a ser mediadora entre el yo y el mundo. A través de ella se iba forjando una difusa identidad burguesa, una nueva sensibilidad. Se fijaban patrones de conducta, se intentaban explicar y legitimar los profundos cambios que experimentaba la anquilosada realidad social, aclarar la confusión anímica producida por estos cambios; pues la literatura, la novela, en particular, no solo dio cuenta de la desaparición del Antiguo Régimen sino que contribuyó a liquidarlo. Su obsesión en los siglos XVIII y XIX por la propiedad y el deseo sexual traducían los presupuestos del liberalismo. En su *Ensayo sobre el gobierno civil*, Locke había sostenido que el hombre era el propietario de su persona y de su trabajo⁷. La novela, como el naciente estado, debía garantizar las transacciones comerciales entre propietarios, denunciando y castigando los abusos y robos de los fuertes. El amor erótico expresaba idéntico presupuesto en un marco referencial adverso, pues la tradición favorecía los matrimonios concertados. El amor, pues, descendía de su esfera divina al mer-

⁶ El autillo del 24 de noviembre de 1778 lo condenó por "hereje, infame y miembro podrido de la religión" a ocho años de reclusión en un monasterio.

⁷ "De todo ello resulta evidente que los bienes de la naturaleza están esparcidos en forma indivisa, pero que el hombre, sin embargo, lleva en sí la justificación principal de la propiedad, porque él es su propio dueño y el propietario de su persona, de lo que ella hace y del trabajo que ella desarrolla; a medida que las invenciones y las artes han perfeccionado las comodidades de la vida, lo esencial de aquello que él ha empleado para asegurar su conservación y bienestar nunca dejó de pertenecerle como propio, sin que haya tenido que compartirlo con otros". J. Locke, *Ensayo sobre el gobierno civil*, citado por G. Mairet, "El liberalismo: presupuesto y significaciones", en F. Châtelet Y G. Mairet, *Historia de las ideologías*, Madrid, Akal, 1989, págs. 505-524, pág. 511.

cado humano, donde se intercambiaban tierras, caballos o patatas. Pero no se piense en un “envilecimiento” del amor, pues, la transacción implicaba nada menos que el mutuo reconocimiento, esto es, la conciencia de sí a través del otro, pues sólo dos personas libres pueden comprometerse voluntariamente. Y en el papel —afirma Engels—, tanto en la teoría moral como en las narraciones poéticas, nada quedó tan inquebrantablemente asentado como la inmoralidad de todo matrimonio no fundado en un amor sexual recíproco y en un contrato de los esposos efectivamente libre”⁸.

El enamoramiento, por lo tanto, contribuyó de manera notable al desarrollo de la personalidad. Y los novelistas supieron dotarlo de matices e intensidades, a menudo asociándolo a otros sentimientos igualmente complejos, tanto más cuanto mayor era el sufrimiento y la decepción en la sociedad burguesa: “(...) según mi teoría —confiesa en carta Tolstoi, uno de los grandes maestros de nuestra educación sentimental— el amor consiste en un deseo de alienación, de ahí que al igual que el sueño suela llegar cuando éste se halla descontento consigo mismo o es desgraciado”⁹.

Quizá pueda alegarse que la mención de un escritor de una Rusia todavía zarista no constituye el mejor ejemplo para explicar esta deriva del amor en la sociedad burguesa, transformado en vía de escape ante la alienación creciente de la realidad social. Pero es preciso advertir que Tolstoi señala con precisión el camino que Kafka, autor de las mejores cartas de amor del siglo XX, las *Cartas a Milena*, parece clausurar: “(...) anda literalmente a la caza de algo que Jorinde no posee, de lo que ella más bien representa, simplemente, una puerta bloqueada”¹⁰.

La educación sentimental, sin embargo, no era el único propósito de la literatura; buscaba también encontrar un sentido a la existencia. La “ausencia de Dios”, cada vez más notable, había privado de respuestas a esas preguntas que el hombre se había formulado desde siempre; preguntas a las que la ciencia no podía ni puede responder, pues no interrogan por lo que algo sea, sino por lo que significa el que ello sea, por el sentido de lo meramente existente. Este escándalo de la razón, incapaz de obtener certidumbre sobre aquello en lo que, además, no se puede dejar de pensar, orientó el nacimiento de la literatura y también de la nueva filosofía.

En la *Crítica de la Razón Pura* (1781), Kant establecía la distinción crucial entre la facultad de pensar, a la que llamó *Vernunft* (razón), y la facultad de conocer, *Verstand* (intelecto), consciente de que la “necesidad urgente” de la razón es a la vez distinta y más que la simple búsqueda y deseo de saber. Mientras que el intelecto (*Verstand*) desea captar y entender lo que se ofrece a los sentidos, la razón (*Vernunft*) quiere comprender su significado. La verdad es el mayor criterio del intelecto y el sentido, el objeto de la razón. Verdad y sentido no son, pues, una misma cosa y constituye una enorme falacia interpretar el sentido según el modelo de la verdad¹¹.

8 F. Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, Madrid, Sarpe, 1983, pág. 149.

9 L. Tolstoi, *Cartas*, Barcelona, Bruguera, 1979, pág. 53.

10 F. Kafka, *Cartas a Max Brod (1904-1924)*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1992, pág. 245.

11 Este es asunto principal de la primera parte, “El pensar”, de H. Arendt, *La vida del espíritu*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1984.

Así pues, literatura y filosofía comparten esa búsqueda de significado de lo existente, reafirmando antiguos vínculos, pues, como es sabido, la filosofía griega entró en la escuela de Homero para seguir su ejemplo, esto es, el uso de la metáfora como “ley desconocida” que revela la analogía, la unión de todos los contrarios¹².

Posiblemente, la historia también comparta esa búsqueda de sentido desde que Vico, en la primera mitad del siglo XVIII, la juzgara la única materia accesible a los hombres, dado que, a diferencia de la naturaleza, “fabricada” por Dios, la historia es obra de los hombres. El significado de lo que sucede únicamente se revela una vez que ha concluido. El recuerdo revela el significado en forma de historia¹³. El mismo Kant, que lamentara melancólico el carácter accidental de los hechos y asuntos humanos, afirmó que todo adquiere sentido de pronto, porque siempre hay, al menos, una anécdota que contar¹⁴.

Así pues, la literatura elabora metáforas que no pueden ser expresadas en los términos del lenguaje conceptual propio de la filosofía y que, en el caso de la narrativa, son desarrolladas como anécdotas, a través de las cuales vemos el mundo, pero un mundo rigurosamente humano. Estas metáforas no lo traducen ni lo reflejan, porque el suyo no es un conocimiento verdadero, pero sí le otorgan un sentido. Después de todo, el estado sensible es inalcanzable por el lenguaje.

Sin embargo, como ha señalado Blumenberg, es preciso confesar que no sabemos muy bien qué se quiere decir cuando empleamos el término *sentido*. Sólo mediante la designación de los fenómenos carenciales se tiene la impresión de saber qué significan las expresiones formadas con la palabra *sentido*. Y ello porque a la existencia del sinsentido parece corresponder la pérdida previa del sentido; de donde se deduciría que lo que pudo perderse existió un día y, no siendo, una quimera, puede volver a existir¹⁵.

El universo no tiene fundamento ni propósito; es decir, es indiferente ante los hombres y el absurdo del mundo, creciente. Era, pues, una simple cuestión de tiempo que la literatura terminase por afirmar, o mejor, desarrollar su falta de sentido.

La obra del brasileño Dalton Trevisan (1925) ilustra este proceso con obcecada lucidez. Su primer libro, *Novelas nada ejemplares*¹⁶, de 1959, proclamaba desde el título la renuncia a cualquier pretensión educativa. El libro de la vida de los personajes —el niño que enferma y muere sin que sus padres puedan evitarlo en “Pedrito”, el adolescente que se deja tocar por un homosexual a cambio de un reloj en “Buenas noches, señor”, la vida de un pobre tipo con sus amoríos, engaños, cárcel y asesinato a manos de su mujer e hija, a la que había dejado embarazada en “João Nicolau”... — no permiten extraer ningún aprendizaje, ninguna lección. Las vidas de los personajes, traídas de acá para allá, como hojas arrastradas por el viento, carecen de sentido para ellos y para nosotros, poniendo de relieve que todos nuestros conocimientos son sólo adicionales, balances y nada más, que no guardan la menor relación con la hoja anterior. Nada se aprende de la experiencia, nada

12 H. Arendt, *Op. cit.*, principalmente págs.129 y siguientes.

13 H. Arendt., *Op. cit.*, pág. 159.

14 Citado por H. Arendt, *Entre el pasado y el futuro*, Barcelona, Península, 1996, pág. 92.

15 H. Blumenberg, *La inquietud que atraviesa el río*, Barcelona, Península, 1992, principalmente págs. 48-60.

16 D. Trevisan, *Novelas nada ejemplares*, Rio de Janeiro, Record, 1979^o.

de la historia. Cada generación, cada nueva mañana se enfrenta a las mismas seducciones. Nada aprovecha a los hijos que ya naufragasen los padres.

Es el retorno de lo idéntico, a pesar de cambios de situaciones y protagonistas; el mismo desconcierto que justifica la voluminosa y terca obra de Trevisan y que justifica, en definitiva, la existencia de la misma literatura, pues como advierte Kafka, si un hombre controlara el caos y escribiese libros, “éstos serían libros sagrados”, pero no literatura¹⁷.

Pero la idea de un sentido de la vida parece habitar indefectiblemente la conciencia del hombre y la tentación de una salida religiosa es grande. En *Cementerio de elefantes* (1964), el segundo libro de Trevisan, hay un breve relato quizá relacionable con este asunto. El cuento, “O jantar” (“La cena”) narra el tenso enfrentamiento entre un padre y su hijo durante la cena. Desde la primera frase —“Condenado a muerte, devoraba su última cena, (...)”¹⁸— comprendemos que el episodio invita a ser leído como si significara algo más, algo que ya insinuaba el título. Efectivamente, la dramaturgia cristiana es puesta en juego y a un tiempo trastocada. Es el padre, parece, el que toma su última cena y no el hijo. Es el hijo el que obtiene de su padre un billete por valor de treinta monedas mientras contempla la santa cena que cuelga de la pared de la cocina. La comunión parece imposible, entre otras cosas porque el hijo no cree en Dios.

—El vino es sangre de Cristo, ¡bebámoslo!
Dos extraños¹⁹.

Y sin embargo, la confrontación se resuelve en identidad *en el ámbito de lo sensorial*.

—Vas a salir.
—Voy.
Los dos alisaron la falda del sombrero, uno con el gesto del otro²⁰.

Un desenlace que, como un relámpago, lo ilumina todo por un segundo. Pero, en realidad, no ilumina nada. Aunque promueva en el ánimo del lector la impresión de un entendimiento profundo de la experiencia, por encima de lo verbalizable, ésta no es sino una emoción, una experiencia somática. La epifanía gestual no revela ninguna ley secreta que disuelva las contradicciones del ser. Ninguna paz se ha alcanzado entre padre e hijo y el mundo continúa siendo incomprensible, porque el sentido religioso únicamente añade confusión²¹. Inducir a tomar conciencia de ello es el modo del que se vale Trevisan para sugerir que las metáforas también tienen caducidad histórica.

17 F. Kafka, *Cartas a Max Brod (1904-1924)*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1992, pág. 240.

18 D. Trevisan, “O jantar”, *Cemitério de elefantes* (1964), Rio de Janeiro, Record, 1980⁶, págs. 44-46, pág. 44. Desde ahora el número entre paréntesis después de las citas corresponden a la página o páginas de esta edición. Las traducciones son nuestras (FJLA).

19 D. Trevisan, *Op cit.*, pág. 46.

20 *Ibid.*

21 Al respecto es interesante observar cómo Trevisan trabaja la perspectiva narrativa: en algunos momentos es imposible determinar si los pensamientos corresponden al padre, al hijo o al narrador.

Pero sobre todo permanece la médula de la desgracia, porque en el desconcierto universal la guerra constituye la única certeza.

¿Por qué Trevisan elige precisamente la Cena del Señor para sugerirlo? La perplejidad crece cuando se considera que comer juntos es quizá el modo más antiguo de alegrarse y hacer fiesta. El hecho de compartir la comida implica ya un vínculo de unión y ese vínculo queda reforzado cuando algo, un animal, un mismo pan, pasa a todos los comensales. Todos los que lo han saboreado están ahora relacionados a través de ese alimento. Este rito de la incorporación común es la comunión. Por eso no hay imagen más representativa de la familia, la comunidad base de nuestra sociedad, que la de todos sus miembros sentados alrededor de la mesa comiendo y bebiendo. Y más familia se es cuantas más veces se coma juntos. Tanto que ser admitido a la mesa es como pertenecer a la familia. Del mismo modo, no sentarse a compartir la comida supone un conflicto serio, como sucede en “O caçula” (“El benjamín”), otro relato de *Cemitério de elefantes*, en el que el hijo lleva “diez años que no habla con el padre y hace las comidas en el cuarto” (14).

Señala Canetti que en las sociedades tradicionales el rito de la comunión ha de realizarse de manera que el animal saboreado se sienta honrado, con lo cual regresará a la vida y traerá consigo muchos hermanos que se dejen cazar. En las religiones superiores esta resurrección se convierte en la meta esencial; pero en lugar del animal se saborea el cuerpo de un dios y su resurrección se hace extensiva a los creyentes²².

Así sucede en la Cena del señor, mediante la cual los hombres son liberados de la muerte espiritual por el cuerpo y la sangre de Cristo. Sin embargo “La cena “ de Trevisan está muy lejos de ser imagen del reino mesiánico y de la gloria celestial. Trevisan no sublima el fenómeno biológico de la alimentación y pone de manifiesto la violencia que subyace en el mismo hecho de comer: para comerse a un animal es preciso matarlo.

*Si él sabe —piensa el hijo—, ¿por qué pregunta? Descubría el gusto de romper con los dientes un pedazo de carne sangrienta*²³.

Este rabioso placer de devorar la carne simbólica del padre es un juicio contra él. La ingesta realmente los ha unido. “*Hijo, hijo mío —piensa el padre—, desiste de luchar contra mí. Hay más de mí en ti que de ti mismo*“(45). La íntima relación en que entra la presa con quien la digiere, la total y definitiva desaparición, primero, de todas las funciones, luego de todas las formas que alguna vez constituyeron su propia existencia, la igualación o asimilación a aquello que ya existe en quien la digiere como cuerpo es el modo más contundente de librarse del peligro de ser devorado por ella, se trate de un animal, de un hombre o de un dios. Como ha destacado Canetti, este proceso digestivo “puede considerarse muy bien como lo más central, si bien lo más oculto del proceso de poder”²⁴.

Y el relato apunta muy claramente a esta posibilidad de devorar o ser devorado, porque, junto al misterio de la eucaristía, se recuerda también el canibalismo del Conde

22 E. Canetti, *Masa y poder*, Madrid, Alianza/Muchnik, 1995, págs. 109 y 110.

23 D. Trevisan, *Op. cit.*, pág. 45.

24 E. Canetti, *Op. cit.*, pág. 206.

Ugolino, quien, forzado por el hambre, devoró a sus hijos: “Con el dolor de dentelladas furiosas en el corazón —uno de los hijos del Conde Ugolino” (46).

Digerir o someter es también el propósito del padre, precisamente porque es padre, pues la familia no es otra cosa que su propiedad, su *patrimonio*, como sugiere la etimología de la voz y como no deja de señalar Trevisan: “Delante de él, *el bien* más precioso de la tierra: su hijo” (44)²⁵.

En la familia romana, recuerda Engels, el jefe disfrutaba de la patria potestad y del derecho de vida y de muerte sobre la mujer, los hijos y los esclavos²⁶. Aunque, como Agamben precisa, este derecho no era de la misma naturaleza. Mientras que en el caso de la mujer y de los siervos este poder es concebido como castigo o como expresión de un poder más general referido al ámbito de la *domus*, en el caso de los hijos varones se trata de un poder absoluto que surge inmediata y espontáneamente de la relación padre-hijo, es decir, recae sobre todo ciudadano libre en el momento de su nacimiento, definiendo de esta manera “el modelo mismo del poder político en general”²⁷. Se trataría, por lo tanto, de una diferencia fundamentada en la convicción de que es el hijo, como sucesor del soberano, el peligro, el enemigo potencial y no la mujer o el siervo. Tal vez así pueda entenderse el significado de una afirmación que, hecha ya en “O autógrafo” (“El autógrafo”), relato incluido en *Novelas nada ejemplares*, es repetida casi literalmente en “La cena”: “*Todo hijo es una prueba contra el padre*” (45).

“Tirano”, “temperamento señorial”, “severo ejercicio de soberanía” son algunas expresiones que Kafka emplea en su *Carta al padre* y es que el modelo patriarcal romano, amparado por el derecho y santificado por la iglesia, ha sobrevivido hasta nuestros días en la vida pública y en la privada. Ya Hobbes subrayó la coincidencia entre la soberanía o dominio paternal y el despótico: “El dominio se adquiere por dos procedimientos: por generación y por conquista. El derecho de dominio por generación es el que los padres tienen sobre sus hijos, y se llama paternal”. “El dominio adquirido por conquista es el que algunos escritores llaman despótico (...), y es el dominio del dueño sobre su criado. En ambos casos se trata de un dominio adquirido por contrato en el que el dominado “se supone que promete obediencia al que tiene poder para protegerlo o aniquilarlo”²⁸.

En “La cena”, el padre exige con sus consejos —nuevo decálogo de prohibiciones: “*Pronto será un hombre. Hijo mío. Le daré consejos: no beba agua sin hervir, no bese a la criada en la boca, no se case antes de los treinta*” (44)— el cumplimiento del contrato: “Yo le pedí, ¿no pedí? ¿Por qué no me escucha?” (45). Su tono lastimero, su devoción por el hijo, aunque sincera, no contradice su voluntad de enseñorearse, de rebajar al hijo, de privarlo arteralmente de su resistencia y de sus derechos. Su meta última es incorporarlo, digerirlo, como si fuese un animal; proceso que inevitablemente concluye con la evacuación. Por supuesto, no reconocerá el proceso. Negará que quiera devorarlo. Al contrario, será él quien le dé de comer, quien se entregue como vianda.

²⁵ El subrayado es nuestro (FJLA).

²⁶ F. Engels, *Op. cit.*, pág. 112

²⁷ G. Agamben, *Homo sacer (El poder soberano y la nuda vida)*, Valencia, Pre-textos, 1998, principalmente págs. 113-115.

²⁸ Th. Hobbes, *Leviatán*, vol. I, Madrid, Sarpe, 1983, págs. 206-208.

El hijo, sin embargo, se defenderá, negándose a asumir el contrato: “No creo en Dios” (45), dirá. No es un siervo, ya que no ha pactado nada, sino un esclavo que tiene por tanto derecho a intentar romper sus cadenas y escapar, que no está obligado a respetar la vida del padre.

Pero tampoco esto es tan obvio, pues el hijo, que se niega a someterse, por otro lado ha dado señales de aceptar el contrato: gracias al dinero del padre “el hijo tiene el don de soñar” (45), de escribir poesía. El enfrentamiento no es entre dos enemigos independientes, donde cada uno lucha él mismo, pierde él solo, vence él solo. El hijo practica la lucha del parásito, que no sólo pincha, sino que al mismo tiempo, chupa la sangre para poder vivir, a la espera de asestar el golpe definitivo, porque el padre, no se olvide, está “condenado a muerte” (44) y el gesto final de alisar “la falda del sombrero, uno con el gesto del otro” (46) no parece sino una de esas metamorfosis en las que el cazador, disfrazándose como si fuese igual a su presa, le dice: “no temas nada de mí; ya ves que soy como tú”.

La guerra será más explícita en “O caçula” (“El benjamín”), en el que el padre, “anciano ágil a los setenta años” y el hijo, “bigote grisáceo, en la flor de los cuarenta” (14), compiten para probar quién es más hombre: “En desafío al viejo se exhibe el sábado, en el cine, del brazo no con una, sino dos y tres mulatas pintadas de oro —por todas es amado gratis. Y cada día más parecido al padre, el mismo andar de manos cruzadas en la espalda, el modo de alisar el cabello detrás de la oreja” (16).

En esta versión del conflicto, la transparencia deriva de que el poder de vida y de muerte es sustituido por las causas en que acostumbra a concretarse y que Hobbes ya supo discernir. “La primera causa impulsa a los hombres a atacarse para lograr un beneficio; la segunda, para lograr seguridad; la tercera, para ganar reputación. La primera hace uso de la violencia para convertirse en dueña de las personas, mujeres, niños y ganados de otros hombres; la segunda, para defenderlos; la tercera, recurre a la fuerza por motivos insignificantes, como una palabra, una sonrisa, una opinión distinta, como cualquier otro signo de subestimación (...)”²⁹.

Padre e hijo compiten en este relato por ser el macho dominante de la horda. Y no es una simple casualidad que el benjamín sea el oponente, ya que goza de la ventaja sobre sus hermanos de ser el más pequeño y de enfrentarse al padre cuando está más viejo, más débil para mantener su jerarquía. Sugiere así Trevisan que el complejo de Edipo —pues las prostitutas, además de marcas de reputación, son símbolos sustitutorios del auténtico objeto de disputa sexual: la madre— no es quizá sino el resto de un recuerdo de la especie en un estado en el que el contacto sexual entre padres e hijos, hermanos y hermanas era común. Expresado de otra manera, Trevisan sugiere que la lucha con el padre no tiene gran importancia, que él no es más que un hermano mayor, también un hijo malogrado, que de forma lastimosa acostumbra a imponerse al hermano menor en la lucha debida a los celos.

²⁹ Th. Hobbes, *Op. cit.*, pág. 135.

La auténtica guerra se libra entre otros oponentes: Frente a la maternidad, el hombre comprende que la paternidad es un asunto algo abstracto y que si el poder real es el de vida y de muerte, él apenas si tiene capacidad para mantener o arrebatar la vida, pero no para darla. "O caçula" abre una perspectiva que tomará cuerpo en libros posteriores, como *A guerra conyugal* (1969), y que puede resumirse en esta estremecedora cita de *Abismo de rosas* (1976): "Reconozco la expresión dolorosa: ¿mi mujer que me mira o mi madre para el monstruo de mi padre?".