

La lucha por la voz

José Ramón Enríquez

No hay mejor lección para comprender el fenómeno de la creación que el testimonio directo de uno de sus oficiantes. José Ramón Enríquez, poeta, dramaturgo, director teatral, comparte en este texto, a través de su experiencia biográfica, la delicada y sutil búsqueda de la voz propia: la marca de agua que subyace en el trabajo literario: la huella digital, lo que podríamos llamar el ADN de un autor.

Nací en México, Distrito Federal, una ciudad sin derechos políticos plenos y bajo la tutela del gobierno federal que, al llevar el mismo nombre del país, nos priva a los ahí nacidos de auténtico gentilicio y nos deja a la merced de neologismos despectivos como “chilangos”. Una ciudad monstruosa que es, a un tiempo, receptora de inmigrantes y sede de un centralismo a punto de hacerla estallar, del cual sus naturales somos inocentes aunque nos vuelve antipáticos para el resto del país.

Nací el 22 de agosto de 1945, a los dieciséis días de la explosión de Little Boy, la bomba transportada por un B-29, llamado Enola Gay. Bomba y bombardero sí tenían nombres propios, al contrario de los habitantes de la Ciudad de México. El del avión era el nombre de la madre de su piloto, coronel Paul Tibbets. Nada podía sonar más inocente ni más entrañablemente familiar: un niño chiquito y un nombre de mamá. Pero destruyeron Hiroshima y el hongo que provocaron quedó grabado desde entonces en la conciencia de nuestra especie. Al igual que otro nombre si no tan inocente, sí, al menos, gracioso: Fat Man, la bomba que cayó sobre Nagasaki tres días después, trece antes de que naciera

yo, muy lejos de ahí, en México, Distrito Federal, un 22 de agosto de 1945.

Aparecí en escena justo en el estreno de una nueva edad, la Era Atómica, durante la cual los seres humanos nos hemos sabido capaces de acabar con nuestro mundo, sacarlo de su órbita y perjudicar, por lo menos, nuestro sistema solar, amén de alguna que otra galaxia circunvecina cuyo nombre resulta tan lejano de mi pobre entendimiento como el espacio que nos separa.

También, en el año de mi nacimiento, murió la certeza firmemente albergada por el exilio español de que, al término de la guerra, las “democracias occidentales” pasarían la factura a Franco por haber pertenecido al Eje y ayudarían al retorno de la legalidad republicana. Ese año habían muerto Mussolini y Hitler. Tras volar Hiroshima y Nagasaki, el Emperador de Japón había tenido que renunciar a su ser divino, lo cual, supongo, para un dios debe ser peor que la muerte. Había acabado la Guerra y fueron sentados en los banquillos de Nüremberg los principales nazis. Pero Franco siguió ahí, enhiesto, como hasta hoy la Santa Cruz de su Valle de los Caídos, sin confesar bien a bien si era divino, humano o un simple

títere vergonzoso en la Guerra Fría que también el año de mi nacimiento se iniciaba.

Mi padre era exiliado español en México y, en 1945, tuvo una certeza menos y un hijo más. Así, desde que nací, todas las esperanzas del antifranquismo se centraron en la muerte de un dictador que parecía monstruosamente eterno. De hecho, murió mi padre antes que Franco. Su exilio lo heredé como una condición moral que imprimió carácter. Así pues, tengo doble nacionalidad por derecho propio: la mexicana y la de refugiado español. Ojo, no me siento español, me siento refugiado español, que no es lo mismo. Y, desde luego y plenamente, me siento mexicano.

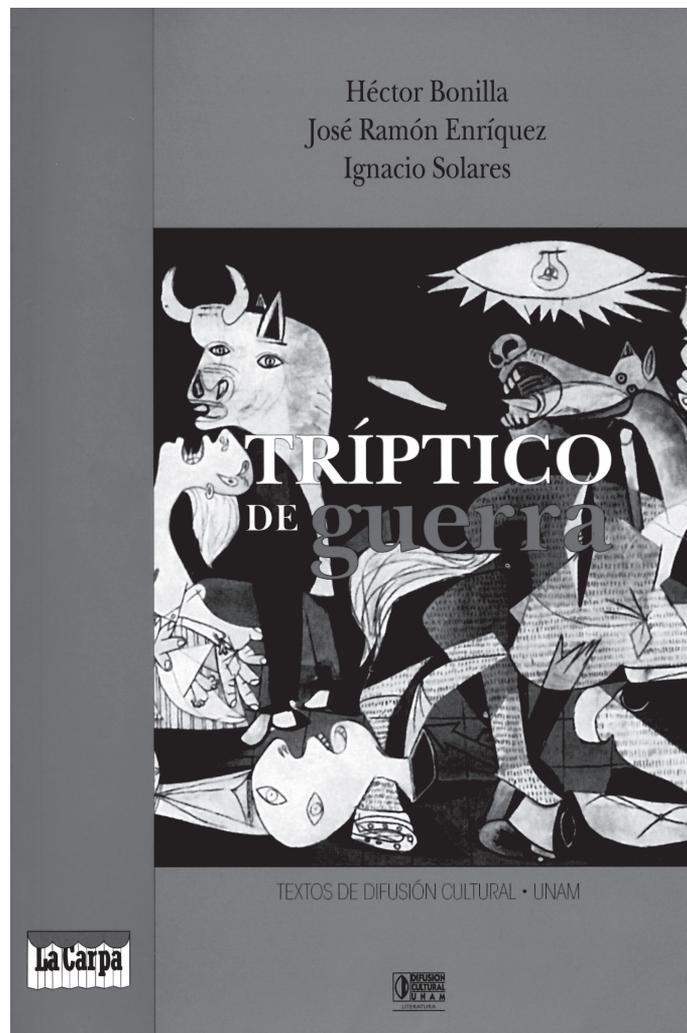
En México, el año de mi nacimiento, 1945, fue el último año del general Ávila Camacho en la presidencia y, con él, de los gobiernos militares emanados de la Revolución. Comenzaría inmediatamente después la época del civilismo, eso que habría de llamarse “desarrollo estabilizador”, con los “licenciados” en el poder, su corrupción rampante, sus sueños de grandeza y su anti-comunismo al ritmo del macartismo norteamericano. Para la antología de los datos inútiles: resulté tocayo de McCarthy, Joseph Raymond. El macartismo aún hoy explica muchas reacciones viscerales tanto de la derecha mexicana como de nuestras izquierdas, con el nacionalismo revolucionario priista incluido. Por cierto, este nacionalismo revolucionario cambió por esas fechas el nombre de su partido y nació el PRI, hijo del PNR callista y del PRM cardenista.

De nada me di cuenta cuando ingresé a este mundo, pero desde entonces he podido ser testigo más o menos consciente de la segunda mitad de un siglo que ha venido a estrellarse violentamente con un nuevo milenio, al cual se esperaba mucho más civilizado y mucho menos violento. Si la Guerra Fría fue la solución de continuidad de la Segunda y ésta de la Primera, hoy casi podría decirse que el eterno retorno nos ha puesto en condiciones bastante parecidas a las de hace exactamente cien años.

Aunque he mantenido una militancia política, no escogí ser sociólogo. Escogí, o fui escogido para ser poeta, y si apunté todo lo anterior fue para señalar paradojas e ironías, valores y emociones, esperanzas y derrotas en una historia que conforma mi obra y que de alguna manera ubica la lucha por mi propia voz en medio de una enorme gritería a lo largo de mis sesenta y cinco años.

Pero también la lucha por la propia voz debe darse en el flujo de una lengua. La aceptamos con júbilo amoroso, pero luchamos contra ella hasta el sadomasoquismo que pide Paz en la relación del poeta con “Las palabras”:

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,



dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.

Sí. Para los poetas (épicos, líricos o dramáticos) la lucha por la propia voz arranca de una contradicción dolorosa y vital, paralela a la putrefacción de la semilla en el reino vegetal. Recibimos, amamos y asimilamos nuestra lengua, al tiempo que la traicionamos, la enriquecemos y la vemos crecer casi sin capacidad para intervenir o para impedirlo. Una lengua nuestra que, a su vez, se ha formado de recepciones, asimilaciones, traiciones y enriquecimientos tanto de individuos como de múltiples lenguas más.

Es como lanzarse a las aguas tempestuosas en algún río de Heráclito que nunca será el mismo, aunque para

el poeta sea el único espacio posible para la propia voz, que se gana o se pierde según sus capacidades para sobrevivir entre torrentes, aguas mansas, pantanos o arribos a las desembocaduras de ignotos mares en los cuales todo sentido se sabe contradicho.

Como poeta, soy un simple producto de consecuencias lógicas y de contradicciones insalvables. Ocurre así en la biología, por qué no habría de ocurrir también en la historia íntima y personal, donde los espíritus se encuentran y se definen en el combate, o se disuelven plácidamente en el encuentro.

Si pretendo situar mi obra en sus puntos de partida no me es posible olvidar que soy un poeta de Tercer Mundo, de la América que habla en español, donde las disolvencias y los encontronazos son el pan nuestro de cada día. Habito el espacio de una lengua que, por más características propias o ropajes nacionales que tenga, es una y la misma. Aquella del novicio benedictino, copista del monasterio de San Millán de la Cogolla, que hace más de diez siglos anotó lo que Dámaso Alonso llamara “el primer vagido de la lengua española” en los márgenes de un texto latino. Una y la misma, mucho más aún en los países de la América de habla española que en la propia Península Ibérica, de la cual partió a nuestras tierras revestida tanto de armaduras medievales como de hábitos religiosos.

Allá, en igualdad de circunstancias, convive el castellano con otras lenguas de pleno derecho. Aquí del Bravo a la Patagonia hablamos español mientras, casi por completo, en un etnocidio vergonzoso, han quedado borradas las lenguas autóctonas. Sé que la palabra etnocidio provoca discusiones, sobre todo, después de los festejos del Quinto Centenario de lo que quiso verse como un Encuentro. Yo cada día con mayor claridad veo el criminal despojo, la reducción a condiciones de servidumbre y el exterminio de los indígenas precolombinos, no sólo hace quinientos años, sino ahora mismo y en todos los rincones de nuestras tierras.

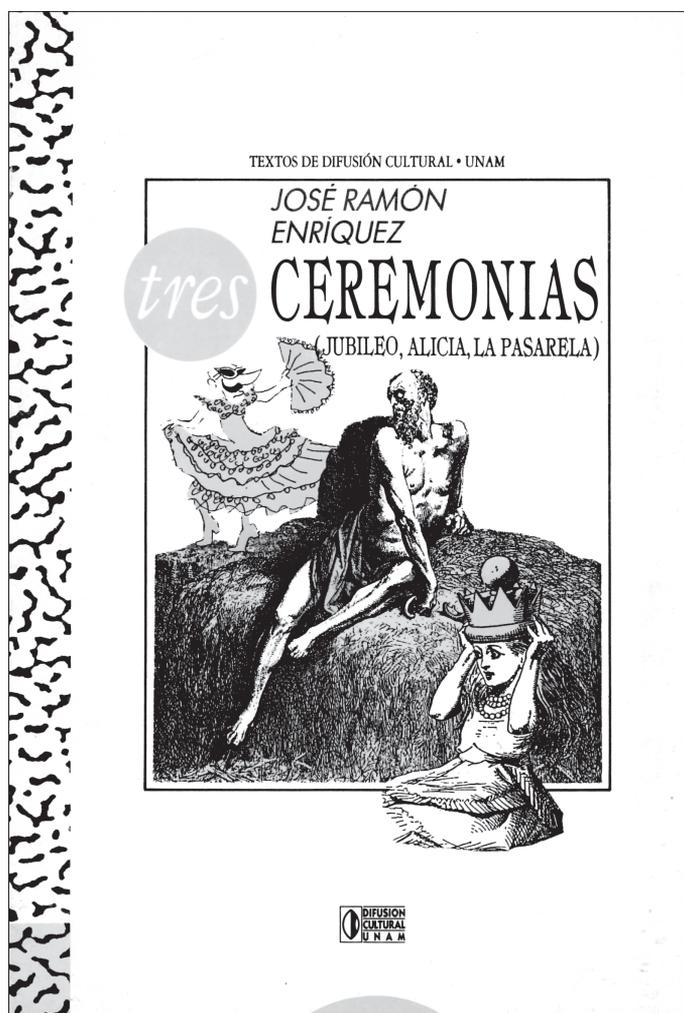
Una de mis últimas obras, *Guerrero en mi estudio*, trata precisamente de ese etnocidio, aunque lo hace desde la estética del esperpento valleincliniano. Es decir, desde la amargura del autoescarnio. No acuso a nadie más de lo que me acuso a mí mismo y, como a mí sólo puedo verme en el espejo y este espejo debe estar deforme para explicar mi historia, parto de nuestra condición de occidentales, vencedores pírricos, para pedir humildemente perdón a quien corresponda, y, sobre todo, para afirmar que si no cumplimos con nuestra mayor asignatura pendiente y pagamos la deuda a los indígenas de todas nuestras tierras, del Bravo a la Patagonia, no tendremos viabilidad ninguna como naciones.

En cuanto a *Guerrero en mi estudio* como obra, valga decir que es un ejercicio dramático que va desde la simple confesión hasta la definición de un arte poética mantenida, con sus especificidades, a lo largo de varias décadas. En la línea de eso que han llamado palimpsesto o metatextualidad, la obra traza una ruta de citas paralela a la imagen propia en el espejo cóncavo, y es en ese debate deformado donde quedan abiertas las posibilidades para las obras futuras, aunque el personaje de ésta tenga que morir al hacerse el oscuro final.

Caigo en la cuenta de que, al comenzar la mención de mis obras, lo he hecho precisamente por una de las últimas. No deja de ser otra entre tantas contradicciones. Empecé por el final porque me interesa subrayar en este ámbito de hispanistas que hemos perdido la oportunidad, en el terreno de la lengua, de un mestizaje abierto que sí hubo con el latín y que dio origen al castellano.

Fue de enormes dimensiones la oportunidad perdida: para hablar sólo de mi patria, perdimos el derecho a la belleza del maya y del náhuatl, el purépecha o el ñañhú, el yaqui o el zapoteco, no sólo como huellas localistas y folclóricas sino en un auténtico encuentro fecundador como ocurriera en las tierras legendarias de Gerión.

Me explico. Utilicé, en 1997, el mito del Gerión de tres cabezas que enfrentara Hércules en Gibraltar para hablar del mestizaje racial en España (entre romanos, judíos, godos y árabes, al menos), del mestizaje de sus lenguas y del teatro que en ese caldo se cocina. Un mestizaje que llegó a su culminación en los Siglos de Oro.



Mi ensayo llevaba por título *Gerión el mestizo y el teatro del Siglo de Oro*.

Mi padre me hizo conocer y admirar una figura mexicana a la que dedicó un libro en 1952: Isidoro Enriquez Calleja, *Las tres celdas de sor Juana*. Así, en mi ensayo sobre Gerión yo la señalaba como el gran final de los Siglos de Oro. Juana de Asbaje, conocida en la historia de la literatura como sor Juana Inés de la Cruz, nació en Nepantla, que significa en náhuatl “tierra de en medio” porque se encuentra entre los dos volcanes. Este nacer en medio de fuerzas telúricas, define en mucho al país entero. Es parte de cuanto fundamenta nuestro profundo carácter barroco y que compartimos con toda Latinoamérica. Así lo han estudiado desde el enorme poeta cubano Lezama Lima hasta el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, quien lo llama “ethos barroco”.

Me permito citar mi ensayo sobre Gerión para establecer una de las directrices principales de mi estética personal:

Y quisiera terminar estas visitaciones con una figura emblemática que no ha alcanzado la fama universal—entre otras cosas, por las incapacidades de sus paisanos comediantes para afrontarlo— pero que cierra con broche de oro al siglo del mismo metal. Me refiero al *Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz y, muy especialmente, a la *Loa* que lo precede. Sor Juana nos da ejemplo de una voluntad de sincretismo por demás barroca, al traer, a la manera del *collage*, al Gran Dios de la Semillas [Huitzilopochtli] a encontrarse con el Crucificado, revestirlo de mito griego y lograr, así, en el templo escénico, un ritual dionisiaco con máscara de Cristo y túnica de Quetzalcóatl, en lo más fino de esa expresión americana que planteara Lezama y que lleva el auto sacramental a su lógico final en una epifanía que supone, entre muchas otras cosas, la victoria del mestizaje.

Desde nuestro mestizaje latinoamericano me puedo definir como un autor barroco, cruzado por una serie de contradicciones que no precisan resolverse para continuar la lucha por mi propia voz.

Inscrito, tan jubilosa cuanto dolorosamente, en el flujo de una lengua heredada, a la cual entiendo como una nación más allá de las muchas fronteras nacionales, he de referirme, en primer término, a mis influencias literarias. Arrancan con el buen Arcipreste de Hita y pasan por la Edad Media hasta el Renacimiento cervantino. ¡Ay, Miguel de Cervantes tan pícaro como dilecto y siempre constante amigo! Se nutren del barroco, sobre todo de Calderón, Góngora, Quevedo y la monja jerónima de Nepantla. Tras el paréntesis de una Ilustración que se nos quiso imponer por decreto, aunque nunca hayamos transitado realmente por ella, como bien señalara Octavio Paz, se entusiasman con el modernismo de Gutié-

rrez Nájera y Darío, por los cuales llegan los simbolistas franceses, de Baudelaire a Jarry, y muy especialmente a la pareja legendaria Rimbaud-Verlaine.

Y a la par de ellos, las figuras del siglo xx español que heredé de mi padre y que forman un entramado del exilio republicano: Valle-Inclán, Machado, Lorca, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Pedro Garfias o León Felipe. Gracias a las evoluciones de las Generaciones del 27, española, y de Contemporáneos, mexicana, y en traducciones muchas veces suyas, di el paso a las vanguardias de Tzara, Joyce, Pound, Eliot, Beckett y Ionesco que conformaron mi personal imaginario de la modernidad. Son todas voces amadas con las cuales converso y me obligan a reflexionar o a debatir agriamente conmigo mismo.

Entre ellas están las de los muchos poetas líricos que fueron también dramaturgos y narradores, como Cervantes, una de las influencias más constantes en mi obra y, sobre todo, más presentes en mis diálogos quevedianos “con los muertos”. El paso de un género a otro en la mayor parte de estos autores se hizo sin forzar nada y esa ruptura de fronteras la contemplé claramente y así quise experimentarla desde que empecé a escribir.

Así, y desde siempre, me considero lo mismo poeta lírico que dramaturgo. Supongo que por idénticas razones he transitado por los rumbos de un teatro poético que, sin embargo, me ha puesto al margen de la corriente mayoritaria en el teatro mexicano. Hace unos cuantos meses la revista *Paso de Gato* presentaba mi perfil como el de una *rara avis* y creo que en esto radica mi rareza como ave teatral.

Así pues, tras decidir que no debía existir frontera alguna entre la lírica y la dramática, hube de enfrentar otra lucha por mi propia voz. El teatro en México se movía por esos tiempos en los cauces marcados por un nacionalismo que tuvo sus más poderosas manifestaciones en la pintura mural y en la novela de la Revolución. Sin embargo, ya los rompimientos del grupo encabezado por Rufino Tamayo habían abierto caminos más amplios a la plástica con la generación de Felguérez, Cuevas o Rojo, y ya la narrativa de Salvador Elizondo, con su inacabable *Farabeuf*, o de Juan García Ponce exigían de la novela mexicana la puesta al día con el mundo ancho y ajeno.

Curiosamente la lírica mexicana, con el grupo de Contemporáneos a la cabeza, había renunciado a cualquier épica revolucionaria y había decidido surcar otros caminos, tras la coronación final de *La suave patria* lopezvelardiana. El propio Octavio Paz recogía la estafeta y se lanzaba contra lo panfletario, mientras los jóvenes poetas del exilio español, con Tomás Segovia a la cabeza, experimentaban rutas que el título señero del propio Segovia resumía: *Anagnórisis*.

Sin embargo, nuestro teatro que, en realidad, apenas había tocado el tema revolucionario, no se atrevía a separarse de la enseñanza de un realismo abanderado

por Rodolfo Usigli, quien seguía a Ibsen y a Shaw, y del realismo norteamericano, estudiado en Yale por los dramaturgos y en el Actor's Studio por los directores de escena. Yo me rebelé desde temprano.

Los sesenta, años marcados en el mundo entero por la necesidad de romper con los moldes y destruir cualquier canon, fueron para mí tan turbulentos como para tantos otros de mi generación. En un poema largo de 1982, *Nuestro viaje*, doy cuenta de los restos de un naufragio generacional que fue, al propio tiempo, una conquista de nuevos horizontes:

El camino hacia el mar no fue previsto
como tampoco el sitio: vida propia
en las noches sin brisa. Humedecidos,
con las manos clavadas en el vientre
sin método y sin orden: carne abierta
en un tiempo de mar que fue el espacio
del fuego sin principio que chirriaba.
La noche fue el lugar de aquella orgía,
lujuria sin rubor, ingenua, púber,
que asomó la melena enmarañada
para nunca explicarnos sus caminos.
Todo contradictorio en esas playas
de una punta a la otra, en cada roca,
en todas las canciones, en los muslos,
en los torsos, los labios y en los sexos.
Fue un proyecto de luz a carcajadas:
las lenguas de ese fuego una utopía
con los Beatles, con Simon y Garfunkel,
con Joan Baez, con los Rolling y Bob Dylan.
Tribus nuevas, quisimos desnudarnos.
Nuestros dedos giraban en el aire
y cuatro mil danzantes, sin aliento,
con las miradas y la piel en punto,
llegamos a la playa, a nuestros ritos.

En esos años y durante mi fugaz paso por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, cursé un seminario sobre crítica teatral en el cual descubrí a un espléndido escritor y maestro, por desgracia poco recordado: Carlos Solórzano. Él me lanzó hacia el nietzscheano *Origen de la tragedia* y, con ello, me abrió las puertas de una concepción teórica y práctica del teatro que hice mía y hasta hoy me acompaña.

Fue un verdadero privilegio convivir con un dramaturgo admirable precisamente por no ser un autor canónico. Además, Carlos Solórzano había sido discípulo y amigo de quienes yo consideraba gigantes de la escena como Michel de Ghelderode y Albert Camus. Sobre todo Camus, el justo, ejemplar en la congruencia y hermano mayor en la extranjería.

Eran momentos de efervescencia en la aún pequeña Universidad Nacional Autónoma de México que, aun

cuando no tenía una licenciatura en letras dramáticas, sí ofrecía seminarios en su Facultad de Filosofía y Letras y cursos como el de Solórzano, que nos llevó a escudriñar, además de *El origen de la tragedia*, *El teatro y su doble* de Antonin Artaud. Comprendí que había una raíz tan reaccionaria cuanto profundamente autoritaria en el canon impuesto y que debería de ser teóricamente revisado, para abrir en la praxis los múltiples caminos de la creación. Todo con la energía del grito sesentero, que hice mío en la escena desde la perspectiva del ritual dionisiaco.

Fue una aventura espiritual que he tenido presente, obviamente con todos sus cambios y evoluciones, en mis aventuras literarias y políticas. Supe que era posible asumir un rigor no canónico para atacar desde ahí cualquier dogmatismo, para defender los extremos del sueño, de la revolución y aun de las liturgias heréticas más variadas. Recuerdo al respecto estas palabras de uno de mis poetas de cabecera, José Lezama Lima:

Aquella terateia, maravilla y excepción para los griegos, lo maravilloso natural, la Fata Morgana de los surrealistas están en la revolución. El poeta se sacraliza en las eras imaginarias, cuya raíz es la revolución. La poesía, el ser causal para la resurrección, vence a la muerte.

Pero no la revolución anquilosada y vuelta estalinismo contra la que se rebelaron en el 68 checoslovaco sino una revolución que, al tiempo de exigir el compromiso político real inclusive en la militancia partidaria, excluía lo panfletario de la literatura y de cualquier manifestación artística. No era en lo anquilosado y dogmático, fuera cual fuera su signo religioso o político, donde radicaba la esperanza. Me encontré con una frase de Theodor W. Adorno que explica en mucho el concepto de revolución que teníamos en los sesenta y que me permito utilizar ahora para definirme tanto ética como estéticamente: "En la diferencia misma, en la desviación está concentrada la esperanza".

Los tiempos de aquel seminario de Carlos Solórzano fueron anteriores por muy poco a los de la llegada a México de Jerzy Grotowsky con su *Príncipe constante* de uno de mis titanes del Siglo de Oro, don Pedro Calderón de la Barca. Grotowsky, también descendiente de Nietzsche y de Artaud, me enseñó que puede continuarse con Calderón, no sólo porque continúa abierto a todas las relecturas, sino porque desde sus orígenes asumía las contradicciones sin miedo a no encontrar respuestas. Porque Calderón da siempre para más, pudo convertirse su Infante Santo en el símbolo de la revolución que Grotowsky preconizaba para el teatro de los años sesenta.

Fueron años en que lo privado se volvió una bandera pública, literalmente en contra del ideal burgués. Y en

ese ámbito surgió mi primera obra, *Ritual de estío*, una obra que definí como “orgía” precisamente en honor al dios de la ebriedad que nace dos veces. Orgía o poema dramático que abrevaba, como quisiera el Nietzsche de *El origen de la tragedia*, en el encuentro entre Apolo y Dioniso como personajes que lanzaban un grito contra los Mentores de Mentiras, y contra todo un sistema educativo simbolizado en las *Aventuras de Telémaco* de Fenelón. La crítica a la estructuración del pensamiento, desde una generación que deseaba ser libre para, al menos, ser dueña tanto de sus propios riesgos como de su propia voz, para gritar sus errores.

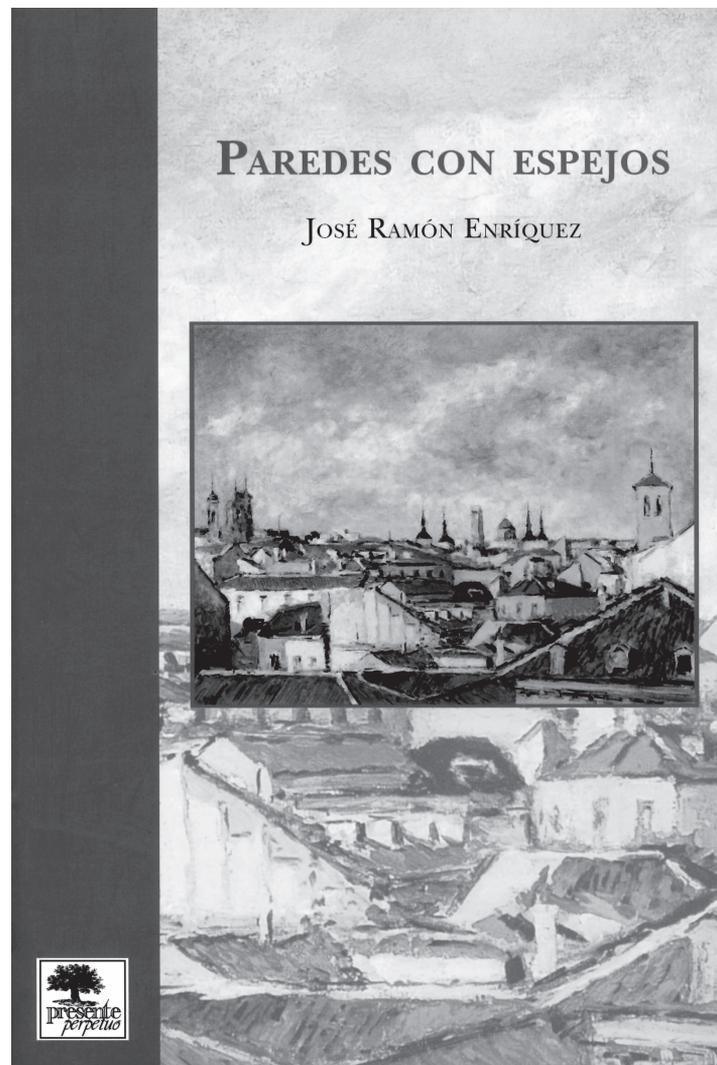
A partir del *collage* dadaísta, del lenguaje poético como fuerza transformadora por sí misma y tratando de recuperar la herencia simbolista, que me llegara en línea directa desde el modernismo de Darío gracias a Valle-Inclán y sobre todo a Lorca, inicié con *Ritual de estío* lo que vendría a ser un grupo de cuatro poemas dramáticos con imágenes del panteón griego. Me cuesta llamarlos tetralogía, pero, sí, fueron más o menos eso.

Una de mis principales influencias, en su poesía lírica y dramática y en su *Teoría y juego del duende*, fue Federico García Lorca. También lo fue en su homosexualidad, que desde los miedos y soledades de mi primera juventud vi como epifanía en su *Romancero gitano*. Nadie, nunca, me podrá convencer de que, al cantar Lorca como lo hace a la belleza masculina de Antoñito el Camborio, no está marcando una de las cimas mayores de la poesía homoerótica. Pero es, sobre todo, en *Poeta en Nueva York* y en el teatro que él llama “bajo la arena” o “imposible”, *Así que pasen cinco años* y *El público*, que yo veo precedido por su juvenil y fracasado *Maleficio de la mariposa*, donde la grandeza de Lorca se vuelve magisterio. Un magisterio pendiente de asumir plenamente por el teatro de nuestra lengua.

Aunque Lorca no fue propiamente un militante de la liberación sexual, sí se planteó siempre del lado de todas las reivindicaciones, explícitamente incluida la del amor que no osaba decir su nombre. Por ello lo convertimos en bandera, creo que con toda justicia, desde el final de los años sesenta. Así, mi idea de la poesía unida al compromiso se volvía carne viva, sobre todo en la urgencia de una liberación *gay*.

Si poesía y política se fundieron en mi rito del verano, a los veinte años, aún siento la obligación de llegar al momento de un último poema dramático, algún *Ritual de invierno*, que responda en su momento a aquél desde el deterioro de lo corporal y el tránsito inminente, pero con la misma voluntad de romper ataduras a la propia voz y construir los caminos de la propia esperanza.

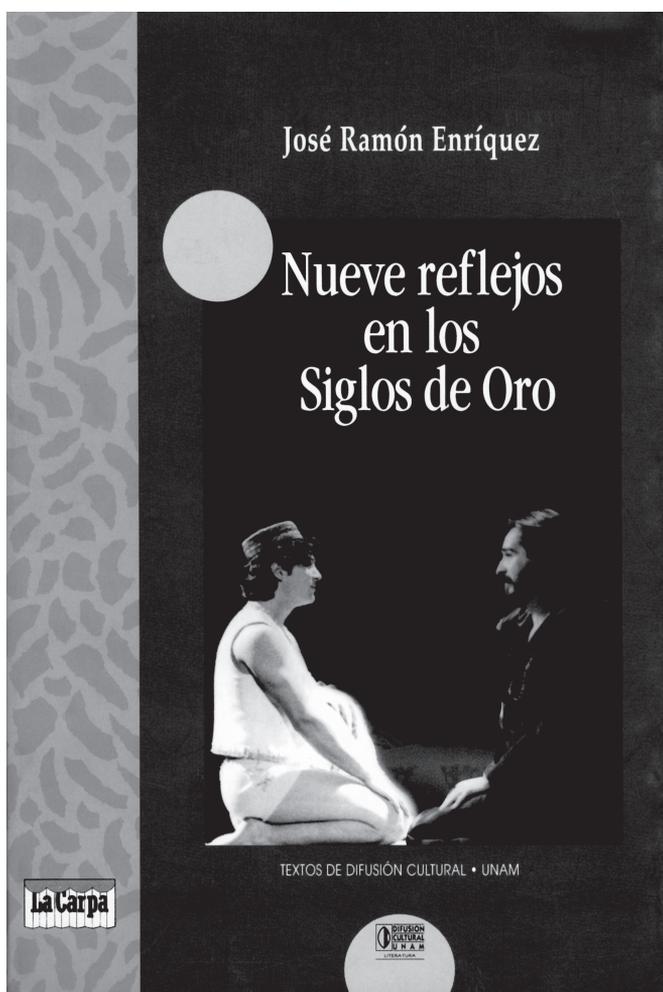
Y al trazar tan sólo la palabra esperanza, me veo obligado a hablar también de fe. Cabe recordar que muy al principio de los sesenta, desde los mismos inicios del Concilio Vaticano II, comenzó a surgir lo que llegaría a



conocerse como Teología de la Liberación. Por mis características personales, un mundo religioso heredado por línea materna y una herencia de izquierda por línea paterna, me vi desde muy joven unido a esta corriente que, por cierto, sigue viva en nuestros países, por más esfuerzos que los dos últimos Papas han hecho para desaparecerla.

Sin embargo, he buscado que mi obra quede libre de elementos doctrinales, aun cuando en gran parte aparezca alguna figura de un Cristo mucho más cercano a Dostoievski, a Kavafis, al propio Lorca o al *Nazarín* de Galdós que a ningún catecismo para la primera comunión.

Así, aunque la voluntad litúrgica de mi teatro pueda tener correspondencia con mi mundo cristiano, mi idea de ritualidad teatral corresponde en verdad a una forma de entender dos conceptos claves y para mí indivisibles, la mimesis y la catarsis. Me siento en paralelo con Nietzsche, Artaud y Grotowsky, y contrario a la lectura que de la primera hace Bentley (la mimesis es simple imitación) y de la segunda hace Freud (la catarsis es simplemente un vómito). Al tema dediqué un ensayo en 1980, *De la mimesis a la catarsis, los extremos del ritual dionisiaco*, que intentaba



proponer la metáfora de la *mimesis* como “fecundación” que llega a la *catarsis* como “parto”: ambas extremos de un ritual como el dionisiaco que significa una celebración de la vida, con cuanto de terrible y esperanzador, doloroso y alegre, trágico y cómico, estructura la vida.

Tras lo que me he atrevido a calificar como tetralogía y que, en caso de reeditar, mantendría bajo el título de la primera obra, *Ritual de estío*, porque habla de aquella edad, de aquellos sueños, de aquellas luchas y de aquellos fracasos, abandoné unas playas de la Hélade que, aunque lejanas en el tiempo, generosamente me habían permitido cantar en el presente al amor entre Aquiles y Patroclo o entre Orestes y Píldes, o hacer que se besaran en escena no sólo metafísica sino muy físicamente Apolo y Dioniso.

Ian Gibson, en *Lorca y el mundo gay*, consigna unos comentarios de Ángel Sahuquillo sobre “el lenguaje simbólico del poeta, su ‘código secreto’ y su fascinación con y utilización de la mitología grecorromana, que compartía con Cernuda...”. Pienso que, salvadas todas las distancias del talento, también podrían aplicársele esas palabras. A fin de cuentas, la homosexualidad siempre se ha visto referida a Grecia, con Ganimedes, el *Banquete* de Platón e, inclusive, el uranismo como producto seminal del dios al que fueron cercenados los testícu-

los. Sin embargo, a diferencia de Lorca y otros grandes poetas tanto del 27 como de Contemporáneos, ya Stonewall había empezado a abrirnos cualquier clóset.

En una conversación que Bruce Swansey y yo sostuvimos, en 1977, con el gran poeta Jaime Gil de Biedma sobre “Homosexualidad en la Generación del 27” (que publiqué entonces en Tusquets, en *El homosexual y la sociedad enferma*), nos llamaba la atención que Lorca fuera asumido como un héroe también por una izquierda moralista que jamás hubiera aprobado sus costumbres. A lo cual Gil de Biedma comentó:

Es que Lorca oficialmente no era homosexual. En parte, la antipatía que se dispensa a Cernuda se debió a que forzó a todos a darse por enterados. No se puede olvidar que la homosexualidad ha sido algo completamente clandestino durante siglos. Yo sospecho, por ejemplo, que Góngora era homosexual, cosa absolutamente indetectable en su poesía. Pero hay una vibración especial en ciertos pasajes, y está el hecho de que Quevedo se lo dice siempre. En la guerra satírica entre Quevedo y Góngora, Quevedo es el policía que denuncia; le denuncia por homosexual y judío...

Entonces, con una nueva obra, *Ciudad sin sueño*, decidí bajar a los mismísimos infiernos para que un Paul Verlaine adolorido, “Pauvre Lelian”, reclamara el abandono a su Arthur Rimbaud exactamente con la misma canción que inmortalizara Frank Sinatra: *I left my heart in San Francisco*.

Con formas heredadas del esperpento de Valle-Inclán, *Ciudad sin sueño* debe su título precisamente a un poema de García Lorca en *Poeta en Nueva York*. En este descenso esperpéntico, no se trata de Don Latino de Hispalis y Max Estrella, es Virgilio quien guía a un Dante vuelto Daniel para justificar el foso de los leones, pero el “círculo” de la cantina y el encuentro con las putas y las drogas recuerda a *Luces de Bohemia*, y así lo ha subrayado generosamente el crítico Bruce Swansey. Sin embargo, *Ciudad sin sueño* también se hizo merecedora de un artículo nada generoso, sino sangriento, de Guillermo Sheridan. Recuerdo el título, que entonces me dolió y hoy no sólo me divierte sino que aun comparto: *Una temporada en la butaca*.

Y ello me hace pensar que, tal vez a estas alturas de mi ponencia, mi auditorio siente, como entonces Sheridan, que lleva ya una infernal temporada en la butaca. Consciente de ello, prometo ir a lo fundamental. Mantenerme en lo que he intentado hacer hasta aquí. Esto es, en la ubicación de ciertos hitos de mi obra en un contexto que abra las posibilidades para reflexionar sobre épocas, espacios y batallas no sólo personales, como es la lucha por mi propia voz, sino comunitarias, como es la lengua que a todos nos congrega. Inclusive

alguna historia generacional o de grupo, pero no sólo para narrar la anécdota sino para mirar hacia el futuro en momentos tan enormemente complicados como son los que hoy vivimos.

Si la palabra “crisis” es ya lugar común en todo rincón del orbe, la realidad de la crisis quienes más la sufren son nuestros países del Tercer Mundo, por una razón muy simple: son los países del Tercer Mundo y, muy especialmente los más pobres entre nuestros pobres, quienes la pagan. Cualquier ajuste, cualquier acomodo macroeconómico, tiene su resultante inmediata en la microeconomía de quienes menos tienen. Y a ello precisamente me refería yo en la presentación de un volumen que agrupaba una serie de obras bajo el título de *Nueve reflejos en nuestros Siglos de Oro*:

Desde la perspectiva del Nuevo Imperio al que hoy llamamos Neoliberalismo y Globalización, todos somos anacrónicos, porque no hemos cruzado siquiera por la Ilustración —repito: Paz *dixit*— sino que esa Ilustración, levemente conocida en la superficie por nuestras élites, nos fue impuesta desde fuera. Específicamente, en España y en todas sus colonias, por el advenimiento de los Borbones que significó el derrumbe, el desprestigio y prácticamente la prohibición de lo barroco y la consecuente canonización del Neoclásico y las posteriores formas de un arte burgués que nos resultaban tan extrañas como para impedir los vuelos que en los Siglos de Oro remontábamos. Pero, ¿qué ocurriría si, ante la brutalidad devastadora del neoliberalismo y de la globalización, nuestras vergonzosas carencias de pensamiento ilustrado y de método cartesiano pudieran significar una ventaja...? Desde luego, no para retornar a la brutalidad devastadora de Isabel la Católica y de Felipe II, sino para descubrir las formas de resistencia que, para sobrevivir ante sus embates imperiales, supieron inventar nuestros ancestros —de ambos lados del océano— como hoy saben inventar los más lastimados de entre nuestros contemporáneos...

El paso que daba con la primera de las nueve obras agrupadas en aquel libro, *La cueva de Montesinos*, fue en ese sentido. Fue empezar a descubrir, en los Siglos de Oro, no un capítulo de historia literaria o de estilística escénica, más o menos aburrido, sino el reflejo de una sociedad injusta que ha llegado intacta hasta nuestros días, en muchos más aspectos de los que sospechamos. Aspectos que se manifiestan, sobre todo, en el mundo marginal de la picaresca.

Cada día con mayor fuerza, mi visión entrañable de Cervantes y de don Quijote los muestra situados en los márgenes de sus propias historias. Cervantes no es un Lope triunfal, sino un desconocido hasta que la primera salida de la máxima novela de muchas lenguas lo vuelve eso que hoy llamaríamos un *best-seller*. Heredero de la

picaresca y pícaro él mismo, Cervantes llegó a ser, también, maestro en los laberintos especulares del sueño y de sus monstruos.

Por eso me interesaba ese descenso de don Quijote a la Cueva de Montesinos, única ocasión en que Cervantes lo dejaba completamente solo y donde perdió toda noción del tiempo. A partir de ahí, intenté establecer las coordenadas cervantinas como muy cercanas al surrealismo o a la novela moderna, aunque yo, su acompañante, al revivir el descenso de Alonso Quijano el Bueno en un escenario de las últimas décadas del siglo XX, no dejara de ser,

un dramaturgo mexicano contemporáneo, aquejado de anacronismos galopantes, [que] busca reflejarse en los espejos de los Siglos de Oro, tras asumir como antimétodo todas las volutas y las contradicciones que a esos siglos distinguieron.

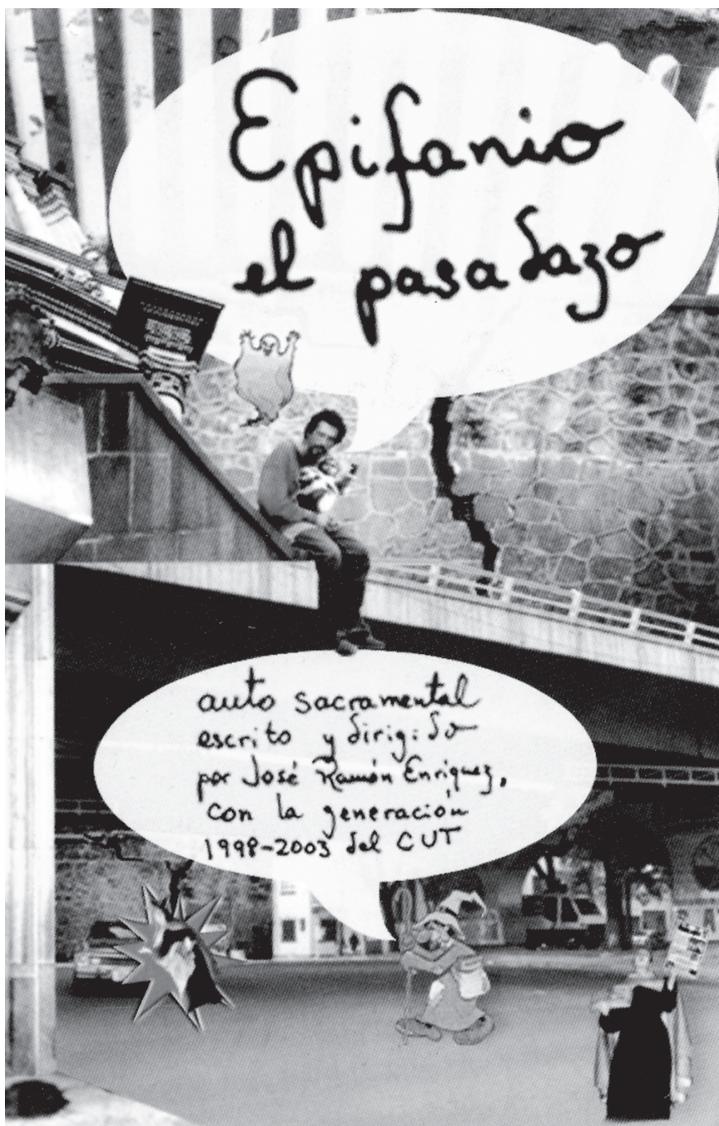
Desde entonces comencé un diálogo que no ha concluido sobre todo con esos pícaros que hoy se reproducen, como niños de la calle, por todas las ciudades de nuestro Tercer Mundo y cruzan las fronteras a pesar de muros o leyes racistas, como la que ha puesto a Arizona en el centro del escándalo mundial. Inclusive un país con la tradición de apertura de Canadá se pertrecha contra los inocentes herederos de aquellos Rinconete y Cortadillo que tan sólo quieren llevarse algún mendrugo a la propia boca o hacérselo llegar a sus familias.

También he debido dialogar con los grandes y los reyes para entender un poco más de cerca nuestra historia. Entre los *Nueve reflejos*... recibí las visitas de un Carlos V derrumbado que escapaba de Yuste para arribar al corazón de Pátzcuaro, o del Marqués de Villena acusado de nigromancia, o la de Carlos II el Hechizado, último Austria que entregara su trono a los Borbones. ¿Qué hicieron con nosotros? ¿Qué les hicieron? En sendas obras he reflexionado a través suyo o en diálogo directo con cada uno de ellos.

Pero, de mi visita a los Siglos de Oro, en ese grupo de nueve obras, el rey más cercano a mi corazón fue Enrique IV. El asesinado por su hermana Isabel la Católica. El acusado de sodomita, amigo de árabes y de judíos, y vergüenza de España por negarse a empuñar la espada de Santiago Matamoros. En *Las visiones del rey Enrique IV* me planteo lo que hubiera sido de la historia si en lugar de los reyes católicos el descubrimiento se hubiera dado un poco antes, en tiempos de un rey que amaba los encuentros. Coincido con Juan Goytisolo en su *Reivindicación del conde Don Julián* y hago decir a Enrique IV:

¿Rodrigo perdió España o, simplemente, entraron a esta tierra

hombres de otras culturas
 como han entrado siempre
 desde Gerión tricápite...?
 ¿Por qué luchar a muerte con Tarif,
 desde el Guadalquivir al Pirineo,
 y cuidar nuestra sangre de unas mezclas
 que son inevitables...?
 Si el conde don Julián,
 en vez de un vil traidor
 sólo hubiera cumplido
 la voluntad divina
 de un largo mestizaje entre nosotros,
 tal vez al encontrarnos otros pueblos
 al final de otros mares
 en vez de masacrarlos en sus templos
 y evitar, con horror,
 la fusión de las sangres,
 pudiéramos amarlos simplemente
 y admirar, en sus cantos, otras formas
 del *Cantar de Cantares*,
 que habla de esposas negras
 más bellas que las tiendas de Quedar
 como los pabellones



Epifanio el pasadazo, dramaturgia y dirección de José Ramón Enríquez, 2003

del judío Salomón...

“¡Mejores son que el vino tus amores...”.

Aunque *Las visiones del rey Enrique IV* esté escrita en silvas y *Guerrero en mi estudio* en prosa, coinciden en lo fundamental: el encuentro del personaje conmigo, tan sólo un escribano, y el fatal desencuentro de España con América. Así como Enrique IV apenas es conocido en la historia oficial, Gonzalo Guerrero, el único español que se quedó a luchar junto a los mayas porque amaba a su esposa y a sus hijos, apenas se conoce incluso en la Península de Yucatán donde ofreció su vida. Ambos son signos de que otra cosa hubiera sido nuestra historia si ellos la hubiesen escrito y, sin embargo, ambos han sido vistos como traidores.

A Enrique IV se refiere con estas palabras José María Pemán, él sí de lamentable memoria:

... su reinado es, acaso, el más triste y desgraciado que nunca hubo en España. Según los escritores de la época, don Enrique era flaco de cuerpo, bajo de estatura, con cara de mono y los ojos saltones. En su cuerpo, lo mismo que en sus costumbres, mostraba ser un hombre inferior y degenerado. Signo de esto era, sin duda, su afición a toda inferioridad. Le gustaba rodearse continuamente de moros y judíos, y, en su cámara, para levantar la cortina tenía un alto negrazo vestido de amarillo. [...] Don Enrique IV quiso, sin embargo, empezar su reinado con una expedición contra los moros. Llegó con facilidad casi a las mismas puertas de Granada, porque los moros, que no tomaban en serio la tropa de aquel rey, ni siquiera le presentaron batalla. No pudo caer más bajo un sucesor de San Fernando. Y, en cuanto en un encuentro hubo algunos muertos y heridos, don Enrique dio la orden de volver hacia atrás, porque “no quería que se derramase sangre”. Además de todo era lo que ahora se llama un pacifista. Síntoma también de todas las decadencias.

Palabras semejantes se han dedicado a la “traición” de Gonzalo Guerrero por otras plumas semejantes que ironizan sobre “el pacifismo” en un mundo lleno de violencia. Creo que, en lo más profundo de nuestras sociedades, no hemos pasado la página a la parte más cruel de nuestra historia. Y nuestra historia nos sale al encuentro a cada instante. De ello puedo dar testimonio porque a lo largo de mi trabajo como escritor he recibido múltiples visitas en los múltiples espacios de antiguos laberintos o descensos infernales y esperpénticos.

He luchado por mi voz y tan sólo de ello puedo ufarme. De si valió la pena, si algo había que decir o de si era mejor guardar silencio, nada puedo afirmar. A fin de cuentas, cercado por fronteras, no he encontrado El Dorado, porque no hay tal lugar. Apenas me he movido en la utopía. ■