



REVISTA DE LA Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 118 | DICIEMBRE 2013 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | \$40.00 | ISSN 0185-1330

Emmanuel Carballo
Guillermo Tovar de Teresa
in memoriam

Carmen Boullosa
José Balza, la persona literaria

José Balza
Ejercicio narrativo

Ignacio Solares
Guillermo Vega
100 años de Albert Camus

Beatriz Espejo
El mundo de
Katherine Mansfield

Ignacio Padilla
Escarnio de la madrastra

C. M. Mayo
El libro secreto de Madero

Mónica Lavín
Vicente Gómez Montero
Sobre Federico Reyes Heróles

Carlos Martínez Assad
El infierno de Mouawad

Ignacio Carrillo Prieto
Religión y soberanía

Sandra Lorenzano
Sobre Arturo Rivera

Reportaje gráfico
Arturo Rivera

Textos y poemas

Concepción Company
Timothy Compton
Yuriria Iturriaga
Eusebio Ruvalcaba
Bruce Swansey



José Narro Robles
Rector

Ignacio Solares
Director

Mauricio Molina
Editor

Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega
Jefes de redacción

CONSEJO EDITORIAL

Roger Bartra
Rosa Beltrán
Carlos Fuentes †
Hernán Lara Zavala
Álvaro Matute
Ruy Pérez Tamayo

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 118 | DICIEMBRE 2013

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

Coordinación general: Carmen Uriarte y Francisco Noriega
Diseño gráfico: Rafael Olvera Albavera
Redacción: Edgar Esquivel, Rafael Luna
Corrección: Helena Díaz Page y Ricardo Muñoz
Relaciones públicas: Silvia Mora

Edición y producción: Anturios Digital
Impresión: EDAMSA Impresiones

Portada: Arturo Rivera, *LA CAÍDA*, 2008

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

www.revistadelauniversidad.unam.mx

Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón,
01030, México, D.F.

La responsabilidad de los artículos publicados en la **REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO** recae, de manera exclusiva, en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la institución; no se devolverán originales no solicitados ni se entablará correspondencia al respecto. Certificado de licitud de título núm. 2801 y certificado de licitud de contenido núm. 1797. La **REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO** es nombre registrado en la Dirección General de Derechos de Autor con el número de reserva 112-86.

EDITORIAL	3
GUILLERMO TOVAR DE TERESA. CRONISTA, SABIO Y MECENAS Emmanuel Carballo	5
MÚSICA AL AIRE LIBRE Eusebio Ruvalcaba	8
EJERCICIO NARRATIVO. UNO José Balza	9
JOSÉ BALZA. LA PERSONA LITERARIA Carmen Boullosa	12
UN RAYO DE LUZ, UNA PISTOLA CARGADA C. M. Mayo	15
CAMUS Y LA DESESPERACIÓN Ignacio Solares	22
ALBERT CAMUS. NO HAY SOL SIN SOMBRA Guillermo Vega Zaragoza	25
KATHERINE MANSFIELD. UN MUNDO LLENO DE RISAS Beatriz Espejo	30
WAJDI MOUAWAD. SOBREVIVIR EN EL INFIERNO Carlos Martínez Assad	41
ERNESTO DE LA PEÑA. EL SEÑOR DE LAS PALABRAS Concepción Company Company	46
PRIMAVERA TEATRAL Timothy G. Compton	50
¿QUÉ HACEMOS CON LO YA VISTO? Sandra Lorenzano	55
REPORTAJE GRÁFICO Arturo Rivera	57
FEDERICO REYES HEROLE. EL HECHIZO MÁS PODEROSO Mónica Lavín	65
FÁBULA DE UN HOMBRE SOLO Vicente Gómez Montero	68
FRANCISCO SUÁREZ. RELIGIÓN Y SOBERANÍA POPULAR Ignacio Carrillo Prieto	71
EL LEGADO DE LOS MONSTRUOS. ESCARNIO DE LA MADRASTRA Ignacio Padilla	78
UN DÍA DE ASUETO Bruce Swansey	84
RESEÑAS Y NOTAS	89
MARGARITA PEÑA. LOS RÍOS SUBTERRÁNEOS DEL AMOR Yuriria Iturriaga	90
¿EXISTE LA MASCULINIDAD? Rosa Beltrán	93
CIEN MARCOS PARA JOSÉ MARÍA PÉREZ GAY Vicente Leñero	95
JOSÉ MEDINA ECHAVARRÍA Y MÉXICO Adolfo Castañón	96
GÓNGORA Y VILLAMEDIANA David Huerta	99
¿PLEITO ARREGLADO? Christopher Domínguez Michael	102
RETRATO DEL ARTISTA CUANDO AUSENTE Pablo Espinosa	104
ACUMULACIONES Hugo Hiriart	108
ASCENSO Y DESCENSO DEL A BAO A QU José de la Colina	109
MORIR BAJO EL DISFRAZ DEL MAL Leda Rendón	110
EL AMOR Y LA BOLA DE CRISTAL DE FACEBOOK José Gordon	111

La repentina muerte de Guillermo Tovar de Teresa (1956-

2013) deja a la comunidad letrada de México sin uno de sus más reputados cronistas e historiadores. Su legado va más allá de lo tangible —su obra—, y lo intangible: su imaginación. Coleccionista, bibliófilo y dueño de una sensibilidad aristocrática, Tovar era un visionario de la Ciudad de México, su ciudad palaciega. Donde hay sólo edificios desgastados, Tovar hizo suya la idea del *flâneur*, de Walter Benjamin: en cada una de sus páginas nos invita a perdernos en una capital impregnada de memoria. Emmanuel Carballo lo recuerda en una entrañable semblanza.

A cien años de su nacimiento, Albert Camus sigue interrogando a sus lectores con su obra narrativa y filosófica. Ignacio Solares y Guillermo Vega Zaragoza se aproximan al autor de *El extranjero* desde distintos puntos de vista: su retrato de la desesperación y su apropiación de los mitos griegos.

El escritor venezolano José Balza, una de las voces más significativas de la ficción en nuestra lengua, entrega una muestra de sus *ejercicios narrativos*, género de su invención, acompañada de un comentario exegético de Carmen Boullosa.

Beatriz Espejo ofrece una semblanza biográfica de la escritora neozelandesa Katherine Mansfield, autora de algunos de los cuentos más memorables de la literatura moderna. A su vez, Carlos Martínez Assad nos descubre al dramaturgo libanés de lengua francesa Wajdi Mouawad, un sobreviviente de la guerra civil en su país.

La memoria de Ernesto de la Peña regresa a nuestras páginas gracias a las palabras de la lingüista Concepción Company Company pronunciadas en el Palacio de las Bellas Artes, en la Ciudad de México, el 12 de septiembre pasado. Por su parte, la escritora estadounidense C. M. Mayo comparte con nuestros lectores un fragmento de su nuevo libro, dedicado a analizar la vertiente visionaria y espírita de Francisco I. Madero. Mientras tanto, el crítico Timothy Compton nos envía una revisión amplia del teatro actual en la Ciudad de México y Xalapa.

Ignacio Carrillo Prieto, desde la perspectiva de la filosofía política, rescata la obra *Defensio Fidei* del teólogo español Francisco Suárez, precursor del derecho moderno en sus planteamientos sobre la relación de la soberanía popular con la religión. Ignacio Padilla emprende un acercamiento ensayístico a la figura de la bruja y la madrastra malvada en la cultura occidental. Mónica Lavín y Vicente Gómez Montero presentan, en textos diferentes, la nueva novela de Federico Reyes Heróles, *El abecedario*.

Dedicamos nuestro reportaje gráfico a la obra de Arturo Rivera, precedido por una aproximación poética de Sandra Lorenzano.

La creación literaria está representada por un poema de Eusebio Ruvalcaba y por un relato de ficción de Bruce Swansey.

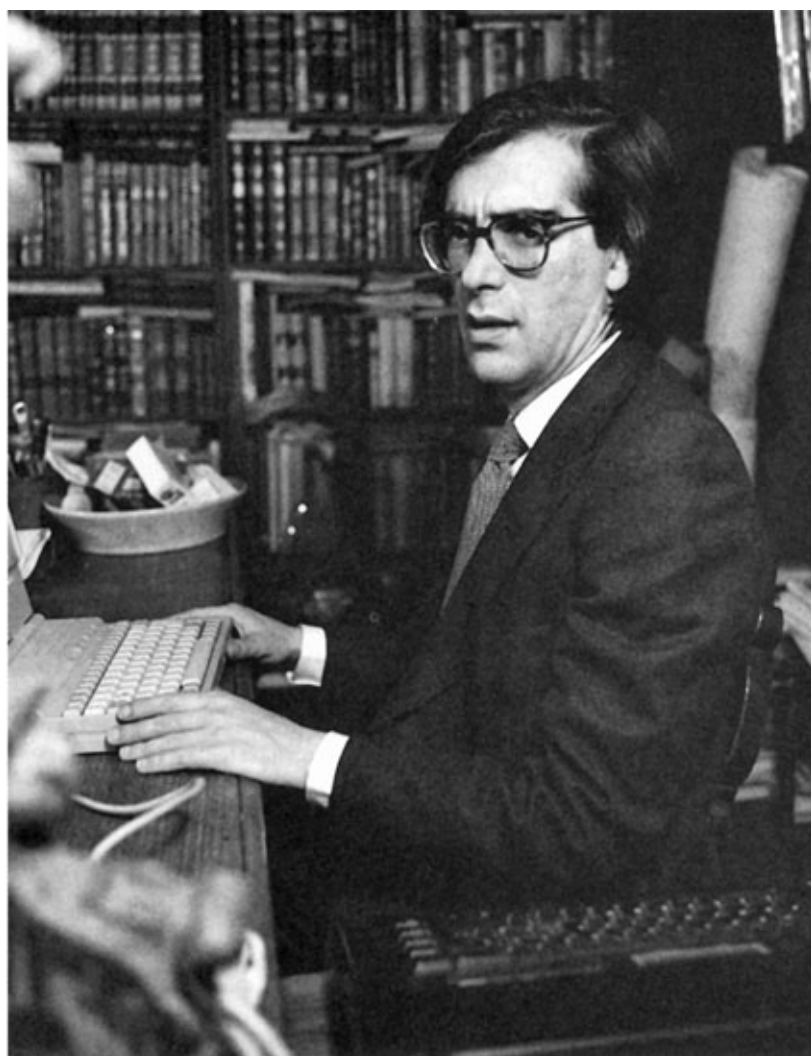
A cierre de edición, nos unimos a la celebración por el Premio Cervantes 2013 concedido a Elena Poniatowska.

Guillermo Tovar de Teresa

Cronista, sabio y mecenas

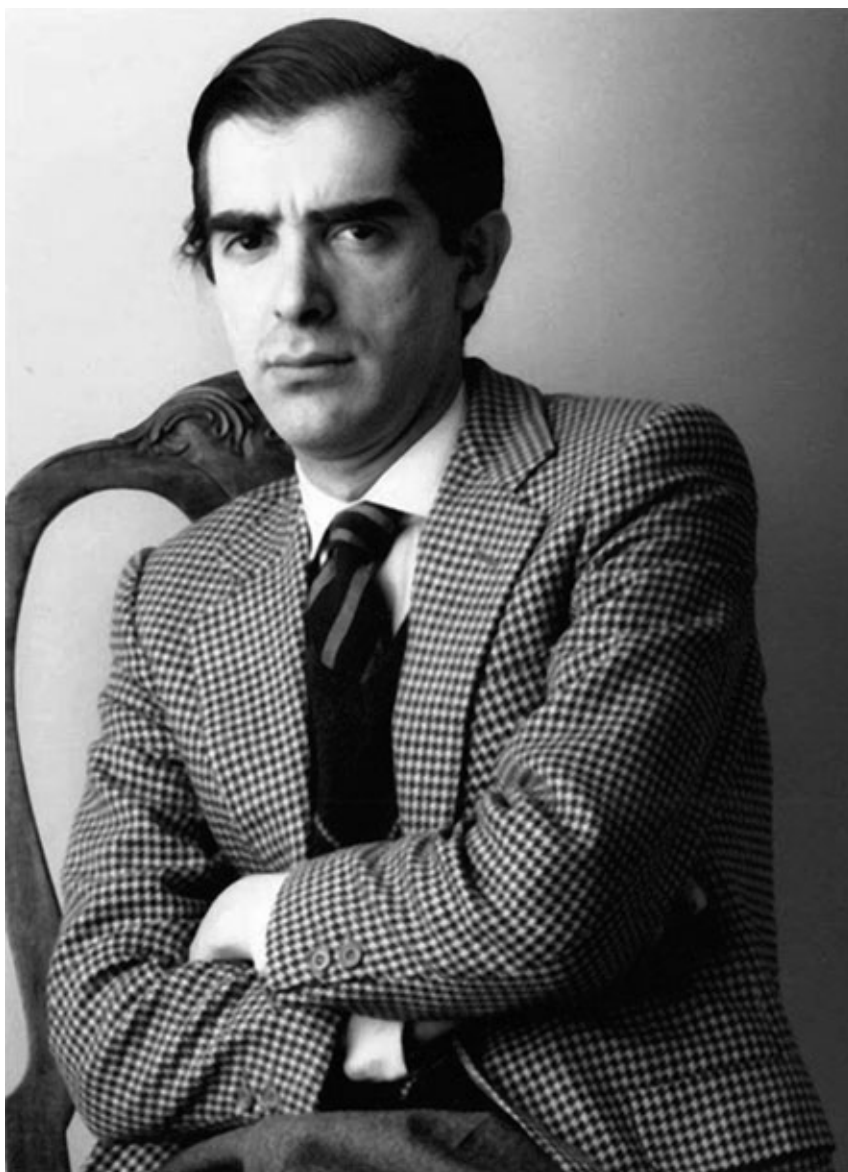
Emmanuel Carballo

Guillermo Tovar de Teresa falleció a principios de noviembre en la Ciudad de México, la capital a cuya historia y secretos dedicó tantas páginas y estudios y cuyo patrimonio artístico defendió desde las trincheras de la escritura y el activismo. Su inesperada muerte deja al espacio letrado del país sin un historiador que conjugaba no sólo una inagotable erudición al lado de una noción sanamente aristocrática de la cultura, sino también a un intelectual autodidacta, de entusiasmos voraces por todo aquello en que se cifraba la identidad cultural de México. El escritor y crítico Emmanuel Carballo recuerda al cronista, al sabio y al mecenas.



Guillermo Tovar de Teresa

© Pedro Cuevas



Guillermo Tovar de Teresa

A Guillermo lo conocí a mediados de la segunda mitad de los ochenta. Recién nombrado Cronista de la Ciudad de México introdujo una serie de cambios necesarios que no llegaron a aclimatarse, entre ellos la creación de los cronistas delegacionales. A mí me nombró Cronista de Cuajimalpa. De ese momento conservo una foto que se nos tomó en el Desierto de los Leones. En ella Guillermo parece un bachiller que no sabe dónde ocultar su formidable cultura y su tajante capacidad que lo llevó a decir “todo lo que me rodea es mío”. Y eso ocurrió porque la cultura llegó antes de que usara pantalones largos.

Lector de tiempo completo pronto registró los aciertos y defectos del mundo. Prefirió la compañía de los adultos y los viejos (en pocas ocasiones la de los jóvenes) porque ya se había habituado a ese mundo maravilloso al que le urgía pertenecer.

Antes de tiempo se sentó al lado de los adultos de prosapia. Al paso de los años las diferencias entre ellos empequeñecieron. Guillermo se convirtió de joven impetuoso en reposado hombre mayor.

En arte y cultura la geografía y la historia son imprescindibles. Así se debe trabajar si se desea comprender a

Guillermo. A veces ambas aparecen juntas, en otras una oculta a la otra.

Un jovencito, el propio Guillermo, cree que puede pensar como su abuelo aunque las diferencias de tan obvias proclamen lo contrario. Guillermo quiso ser (y en momentos lo consiguió) un segundo tomo de don Guillermo: a veces se puede equiparar con él, en otras superarlo y en otras más ubicarse algunos metros abajo. Esta actitud nace en el amor y sólo el amor lo entiende. Se podría escribir algo parecido a una biografía con útiles resultados: imitó al abuelo en casi todos los sentidos. Desde la generosidad con los necesitados hasta vivir a su peculiarísimo modo en un mundo donde escasean las buenas maneras. Me detengo en algo importante: la forma como conseguía los libros, los cuidaba de todas las enfermedades, los encuadernaba (sin descuidar ninguna de las reglas de salud), los leía, anotaba, fichaba y por último los colocaba en el lugar que les correspondía en su amplia y variada biblioteca.

Una de las virtudes que mayormente admiré en Guillermo fue el trato que daba al libro. Ante el vendedor de ejemplares de segunda mano Guillermo se compor-

En su obra el espectador encontrará desde la pequeña muestra pictórica hasta los lienzos que atestiguan nuestra historia, nuestra geografía, códices raros, libros únicos. Todo lo que hemos sido, somos y trataremos de ser en los próximos años.

taba como si éste fuera un amigo próximo o un pariente más o menos cercano. Veía en él al cofrade proveniente de una familia necesitada.

Respetaba asimismo a los vendedores ocasionales que tocaban a su puerta. Llevaban un libro, un cuadro, una escultura, un dibujo, un pequeño mueble, una pieza de cerámica, una figura de nuestras numerosas y admirables etnias. A todos les decía cuál sería el pago que daría por el objeto. En caso de no adquirirlo los enviaba a posibles clientes.

En sus cortos 57 años Guillermo reunió para el pueblo de México una admirable muestra de manifestaciones que nuestra gente y personas de otras partes del mundo trabajaron para nosotros. Se trata de una de las más amplias y bellas muestras del arte, la cultura y la histo-

ria del México prehispánico, la Colonia, el siglo XIX, el XX y los primeros años del XXI. Aquí encontrará el espectador de todo: desde la pequeña muestra pictórica hasta los lienzos que atestiguan nuestra historia, nuestra geografía, nuestras instituciones, códices raros, libros únicos. Todo lo que hemos sido, somos y trataremos de ser en los próximos años.

Coleccionista desde niño, aprendiz y maestro de varias disciplinas científicas y artísticas, viajero que conoce los países que de una u otra forma han tenido que ver con nosotros, amigo de algunos de los grandes artistas y museógrafos más distinguidos de nuestros días todos ellos pueden dar razón y sentido a este mecenazgo tan singular que tiene un solo dueño, el pueblo de México. **u**



Música al aire libre

Eusebio Ruvalcaba

para José Ángel Navejas

La música fue hecha para tocarse al aire libre.
Y para escucharse al aire libre.
Primero fue la música
y después ese afán del hombre de encerrarlo todo.
De ser propietario de todo.
De hacer suya la música
a costa de privarla para los demás.
La música se hizo para ser tocada al aire libre.
Que despliegue su belleza por los aires.
Que su sonoridad se extravíe en el cielo.
Que las sinfonías de Beethoven reverberen
a la altura de los jirones de nubes.
Que los conciertos de Brahms
se sumerjan en oleadas de viento volcánico.
Que las sonatas de Schubert se nutran
de las corrientes acuáticas,
y los quintetos de Mozart se confundan
con los sonidos de las aves que de pronto surcan el aire.
Si los sonidos de una orquesta
colmaran las calles hasta que el ruido de los taladros desapareciera,
entonces habría más tolerancia.
Los transeúntes se detendrían en las fachadas grises
y descubrirían la belleza
como si estuvieran impelidos por el vigor de una droga.
La música se convertiría en una caricia
aun para el oído profano.
Que para eso fue hecha.
Para llevar alivio por el solo hecho de escucharla.
La más hermosa sala de conciertos no deja de ser una jaula de oro.
Con sus pájaros dentro.

Ejercicio narrativo

Uno

José Balza

Un hombre se ha dedicado a estudiar y cultivar la tierra durante años. Cuando un nuevo gobierno, enarbolando la palabra justicia, introduce reformas sociales, el campesino pierde su propiedad. En esta lúcida fábula contemporánea, el narrador venezolano José Balza desarrolla bajo una luz desesperanzadora el viejo enfrentamiento del individuo contra el poder.

1

Afuera la corte de ministros, secretarios, negociantes, diplomáticos, generales. En su vasto despacho, solitario por unos instantes, alguien —cosa rara— observa la pantalla, siempre encendida. Normalmente es él quien luce desde ella. Ha tenido el impulso de captar la noticia de manera directa; de no perder el último placer que obtendrá del caso: transmiten la muerte del campesino que ha desafiado su poder con una huelga de hambre. Casi un esqueleto, aquel hombre antes fornido, se volvió una paradoja para la grandeza del mandatario. Lo sacan del hospital y familiares, amigos, una verdadera multitud, según permite vislumbrar la cámara, lo recibe.

Este alguien va a dar la señal cotidiana para que entren todos y repetir sus vacías menudencias. Espera unos segundos, golpea con dureza el escritorio. Es completa su satisfacción.

2

Como siempre, siguió el impulso: el viento mueve con suavidad los árboles y el sonido de las hojas acaricia. El mundo es un cambiante volumen verde que surge desde la tierra y ofrece su tacto al cuerpo. También el sol hace crecer los pectorales, las verijas, todo. El muchacho ha corrido desde su casa hacia el bosque intenso. Sudan el pecho y las axilas. Se detiene entre la fronda bajo el gigantesco algarrobo. Pero esta vez apenas tiene tiem-

po de mirar la luz filtrada en la altura. Abre la bragueta y con sólo un leve movimiento alcanza el orgasmo que lo maravilla, lo estremece, lo entrega. Ha flotado por segundos pero ya la tierra fresca, la amante milenaria, lo acoge de nuevo.

3

Igual que su padre nunca se ha movido del pueblo, tan próximo a las pequeñas montañas de roca roja como a la sinuosa cercanía del mar. A medias pescadores y a medias vendedores de frutas, traídas por otros campesinos desde montes lejanos, él y sus hermanos viven a diario la experiencia del trabajo y de asistir a la pequeña escuela, como lo han exigido sus padres.

Por eso, pasados los años, a nadie extraña que, mientras sus hermanos ya van estableciendo familias propias, él haya elegido partir a la gran ciudad para estudiar en una universidad. De acuerdo con el padre realizará cursos para desarrollar un viejo proyecto: adquirir aquellas tierras que marcan el límite de la población y cosechar y producir, para el bien de la localidad, para mejorar la vida familiar, pero con métodos actuales.

Estuvo ausente por algunos años, volviendo sólo en vacaciones. Logró su profesión sin dejar de trabajar; también la compañía de una esposa fresca y decidida a cultivar la tierra. Se han cuidado de tener hijos y en cinco años, ahorrando sin cesar, pueden solicitar al banco un préstamo.

Las amadas hondonadas fértiles, el bosque de algarrobos, son ahora suyos. Un documento oficial lo garantiza. Y el proceso de siembra —calculados los ciclos, las estaciones de lluvia y sequía, la capacidad del suelo, las necesidades alimenticias de la región— desemboca en modestas ganancias, pero en posibilidad de trabajo para una decena de hombres y mujeres.

Con ellos él va compartiendo los resultados. Algunas nuevas casas en los alrededores muestran el apego y el éxito de todos.

En medio de ese equilibrio mueren sus viejos padres; alguno de sus hermanos también trabaja en las hectáreas verdes. Y su mujer ha resultado el alma de la colectividad.

Ya él no es aquel muchacho delgado de la pubertad. Sólido y grueso, como sus hermanos, extiende salud. Nunca sabe cuándo le ocurrirá (y puede ser estando solo en casa, recorriendo los surcos sembrados junto a otros hombres o en medio del abrazo con que su mujer lo recibe) pero cada tantos meses regresa esa sensación, lo envuelve la clarísima impresión de que su cuerpo se anuda con la tierra y la vegetación, de que algo sale fuera de sí y acude a ellas, como en éxtasis, como placer innombrable, hasta dejar en silencio todo recuerdo. “Es —trató una vez de explicarlo a su esposa— un vacío lleno de alegría, una circulación entre mi sangre y la de las matas, el verdor de la tierra hecho sangre”.

Nada excepcional por otra parte, porque así como surge desaparece la emoción y ni un detalle de su conducta podría revelar a otros que ese vínculo adquiere consistencia. En ocasiones ni siquiera él mismo lo advirtió hasta que en la noche, cansado y ya dispuesto al reposo, comprende que horas antes se le atravesó la materia de su mundo en la cabeza. Y entonces puede sonreír o reír un poco, alentado.

4

Ahora surge un gobernante elegido —también por él— que ofrece cumplir sus promesas de justicia al país. Cuanto fue abandonado o descuidado en las décadas recientes se convierte en objetivo de novedad social. El país del petróleo estéril pasará a ser el de la igualdad y la riqueza útil. Marginales, etnias, obreros, campesinos serán la nueva flor del mundo. Un vendaval de esperanza sacude a la sociedad.

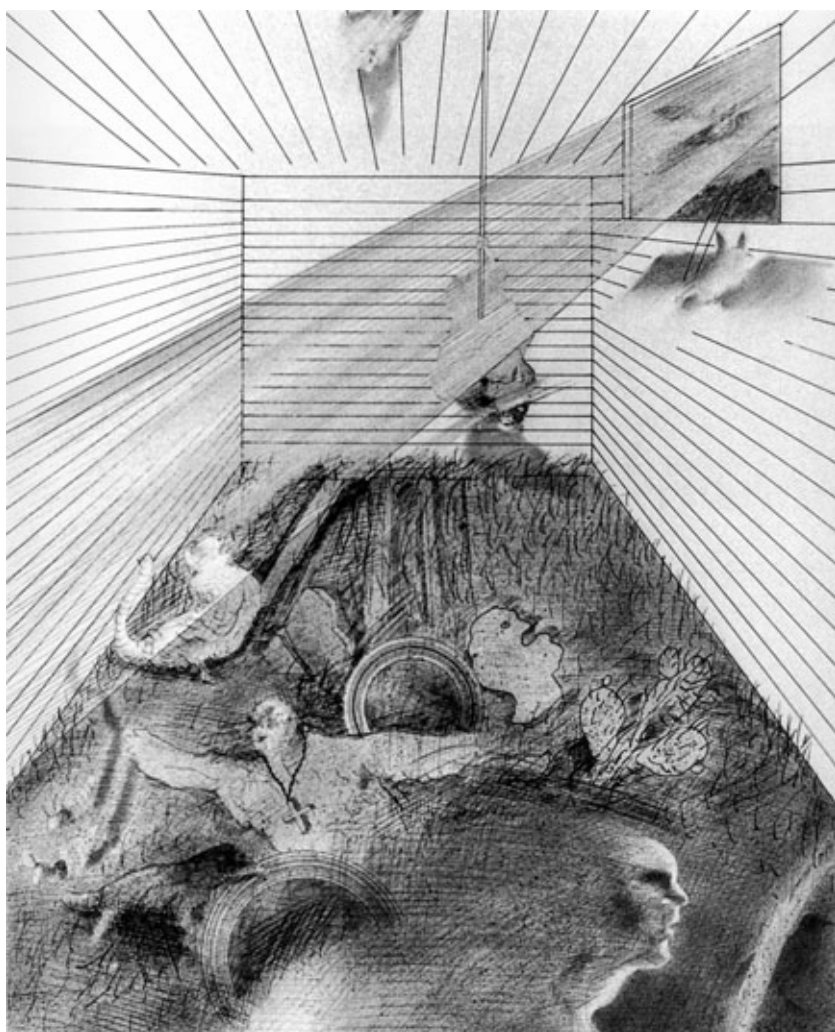
Y el remoto agricultor se entusiasma al vislumbrar la posible recuperación de campos y pueblos olvidados. Comienza a trabajar con vecinos y a estimular en ellos acciones para obtener un desarrollo saludable.

Pero el alto gobierno hace un giro en sus perspectivas: en lugar de trabajo democrático y logros locales decreta rígidas y anticuadas leyes para absorber lo que debe ser independiente. La ambigua palabra “revolución” es tañida para fingir justicia y es el propio gobierno con sus ministros, con sus militares y todos los poderosos del partido quien subsume las posibilidades individuales de trabajo.

El bosque de los algarrobos y las tierras cultivadas pasan súbitamente a ser expropiadas: pertenecen de manera violenta a una demarcación voraz, mayor, que los incluye como parte de una inmensa posesión estatal.

Él conoce sus derechos y el valor de sus documentos legales. Y en el fondo el trabajo cumplido durante años no ha sido más que una manera libre de convertirlo en justa misión. Confiado acude al ministerio respectivo para reclamar y aclarar la situación. Es atendido con prontitud pero pasan las semanas y su caso sigue relegado. Acude a los nuevos dirigentes de la vasta extensión oficial dentro de la cual yace su territorio. Muchos de ellos fueron formados y entrenados por él para defender sus labores. Alguien lo escucha con atención y le promete intervenir. Otros lo miran con sarcasmo, como si apenas lo hubiesen conocido.

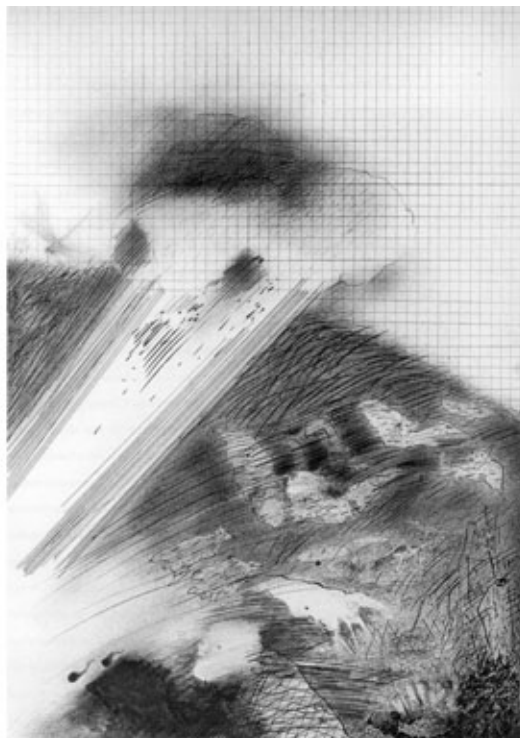
Asiste a la televisión y la prensa. En la medida en que su reclamo toma relevancia, el silencio o las burlas de los dirigentes gubernamentales aumentan. Con los meses avanza la desposesión: llegan grupos de gente que ignora la vida del campo, utilizan los productos ya recogidos o los dejan deteriorarse; son sustituidos por



Alirio Palacios, *Matorrales en la hacienda*, 1973



Alirio Palacios, *Mediodía en el patio*, 1974



Alirio Palacios, *Inundación*, 1972-1974

nuevos grupos, más desinteresados en el cultivo. En un año la ruina recorre los terrenos. Así como vinieron desaparecen los enviados. Van a ocupar otros lugares.

Cartas, un abogado, conversaciones con políticos, entrevistas: no hay solución. Y para colmo desde el poder se insinúa que el reclamante es un inadaptado, que padece de obsesiones y pudiera tener algún mal mental. Su mujer y algunos amigos lo acompañan en la compleja situación. Él solicita hablar con el presidente; no lo logra.

5

Aunque ha conservado su casa no puede recorrer su tierra ni el bosque cercano a ella. Gente armada lo vigila. Pero una madrugada escapa y atraviesa los montes. Muy lejos bate el mar y desde alguna carretera viene el rápido eco de gandolas y de música sucia. Sin embargo, su oído se ajusta al invisible tejido de los pájaros: desde el menudo y agudo vibrar hasta el lánguido canto, bajo y duradero, como un trazo. La sombra palpita en ese rumor. Él se ha detenido bajo un tronco poderoso y se recuesta en sus raíces. Un cuerpo vegetal más dentro de la seca humedad. Creyó que su ansiedad provenía de la vigilancia que atenaza su casa y es así; de la impotencia ante el absurdo silencio contra su justo reclamo; de la simple y humana fe con que defiende su propiedad; creyó que escapar y correr ahora dentro del matorral lo calmaría. Pero a medida que se inclina un poco más y su cuerpo pasa del recio tronco al suelo, como si quisiera dormir en la tiniebla, su corazón se acelera: advierte que todo eso importa mucho, importa porque ha sido su destino, un destino hecho por sus manos, día a día;

pero que lo más valioso y exigente está adherido a su cuerpo en este instante: la tierra misma.

Y comprenderlo empieza a serenarlo: por sus venas pasa el rumor de la noche; la tierra y el bosque respiran como él, con silenciosa expectativa. Se pertenecen más allá de cualquier otro mandato. Y entonces lo sabe: la tierra le pide su vida.

El momento es suyo pero también de todos los hombres como él.

6

Al amanecer dejó de beber y de comer. Con su abstinencia desafía los poderes, la ley de la revolución. No hay en su conducta delirio ni espectáculo: requiere la devolución de su territorio, la aplicación de justicia, la defensa de la dignidad. El país entero, con su habitual frivolidad, se entera de su demanda: para algunos es un mártir, para otros una caricatura televisiva. El jefe de la revolución también sigue las noticias del caso, pero nunca responderá, para éste es un simple campesino desleal que desobedece a su poder, lo reta. Y es necesario someterlo.

Después de meses y de mil humillantes horas, el hombre, prácticamente convertido en un lúcido esqueleto, muere de hambre.

7

El otro acaba de verlo por televisión y sonríe triunfante. Ya van a entrar al lujoso despacho sus cortesanos para cumplir con él una rutina más. **u**

José Balza

La persona literaria

Carmen Boullosa

¿En qué consisten los “ejercicios narrativos”, ese género huido que José Balza ha patentado y explorado a lo largo de su trayectoria? Con perspicacia e intuición, la escritora mexicana Carmen Boullosa se adentra en la naturaleza de esta audaz forma híbrida con que el autor venezolano ha inscrito su nombre en el campo actual de la literatura hispanoamericana.

José Balza habita en un mundo literario de características anómalas. Es un raro, a la manera de los raros de Rubén Darío, los autores que son únicos, los originales. Fino crítico literario —autor de ensayos clásicos, entre ellos los contenidos en *Este mar narrativo* (FCE, 1986)—, es también narrador, el creador de su propio género literario, los “ejercicios narrativos”.

Es en un acto de humildad, y en esto acierta Juan Villoro, que Balza los llame “ejercicios narrativos”: “La noción de ‘ejercicio’ acentúa el carácter provisional del texto: el relato culmina al ser cerrado por el lector... Balza se ampara en la humildad de los ‘ejercicios’... ‘ejercicios’ es el nombre secreto de ‘lecciones’, y acaso la más importante sea la lectura que demandan”.

En Balza, leer y escribir van trenzados, es pertinente en su narrativa lo que él atribuye a los críticos literarios “la escritura de los otros se vuelve parte de su metabolismo”, con una salvedad: en el raro-Balza el metabolismo está alterado, por decisión propia.

Balza nació en un momento de oro de la literatura latinoamericana. Las hadas que arrullaron su cuna fueron grandes autores —Borges, Bioy, Cortázar—. Balza pudo haber decidido ser su niño, pero escogió el desarraigo para afiliarse a su manía. No es un autor fantásti-

co —aunque con la genealogía que carga sus ejercicios narrativos rozan lo “fantástico”, trasgreden el realismo, aunque por motivos diferentes que la literatura que solemos llamar fantástica—, tampoco persigue el retrato psicológico —no busca la penetración de los personajes, quiere con sus ejercicios formar geometrías con el cuerpo narrativo y perseguir atmósferas.

Las diferencias entre Balza y los que lo arrullaron en su cuna son evidentes: para Bioy Casares, Borges y Cortázar la solución a todo está en la trama. Borges busca soluciones a problemas filosóficos, metafísicos. A Bioy Casares le interesan las más inmediatas, menos trascendentes, no lo agobia el infinito abstracto —como a Borges—, sino la vejez concreta. Bioy Casares es, si jugamos su ficha en *La invención de Morel*, uno de la estirpe criminal de cuello blanco de quien viene huyendo; en ese libro, Borges es como Morel, el que busca la perpetuidad para hacer posible al Amor Eterno, es la fuga del escritor prófugo del tiempo, y la adquisición del misterio de lo eterno, en una anécdota, en el enredo de la trama.

Cortázar es otra cosa, no podría jugar ningún papel sobre el tablero de *La invención de Morel*: ni huye, ni lo persiguen intrigas racionales: es el gozo, la dicha narrativa, la juventud sin fin, la fiesta del placer de narrar.



© Javier Navarrete

José Balza

Porque en sus cuentos Cortázar le cumple a la perfección el sueño a Scherezada: en ellos no hay muerte, no hay tirano; son la liberación por la trama.

En Bioy, buscar remedios directos contra los males inmediatos factura el personaje que esquivo la vejez al continuar creciendo —se empieza a envejecer al momento en que se deja de crecer, es su lógica—, hasta convertirse en un gigante, como su legendario protagonista de *La invención...*, un prófugo que rehúye a los hombres. Su huida responde a la necesidad estructural de la narrativa bioysiana: el autor trama, compone historias, para someter a los personajes a la urgencia de salvar el pellejo. La trama es la solución. En las novelas policíacas escritas a seis manos por Bioy, Borges y Silvina Ocampo —otra grande, otra presente frente a la cuna de Balza—: la trama es la reina.

En *Rayuela*, Cortázar buscó otra cuerda, pero ésta venía aceitada igual, con la dicha de tramar, en su “juego” (o ejercicio) todo es narrativa.

(Jugadas crueles de la Suerte: con la enfermedad, que tenía por uno de sus síntomas continuar creciendo, Cortázar era como el personaje que Bioy inventaría, cada vez más alto, con cara de muchacho joven. La representación cuasiteatral es triste, y la tristeza es a Cortázar algo impropio: crecer, agigantarse, era en él camino a la muerte, no como fabuló Bioy el remedio para la juventud y eternidad).

José Balza tiene, con Bioy, preocupaciones inmediatas. Contra Bioy, contra Borges y contra Cortázar, para solucionar los problemas (como el del paso del tiempo, o la pulsión de violencia detrás del erotismo, o la transgresión que es cohesión del amor que a él le preocupan), Balza simplemente borra la trama.

No le interesa “contar una historia”: “Porque no me interesa escribir el relato de ese amor, Luis Alberto; quiero aprehender su atmósfera, los signos que lo anunciaban para la realidad y para el recuerdo”.

Así, la nomenclatura “ejercicios narrativos”, en la que encontramos, si creemos a Villoro, la discreción del autor, contiene un segundo acertijo.

La prosa que Balza “ejercita” es un torbellino, un remolino que no quiere ser narrativa. La obsesividad de la prosa balciana destruye la posibilidad de la estabilidad en la trama.

El tornado de la prosa de Balza no sólo arranca la casa de Dorotea, se lleva el camino a Oz. La prosa será la experiencia misma del tornado, no el arribo posible a la tierra de los Munchkins, ni el intento de encarar al Mago, ni la presentación de los personajes ante el fenómeno.

Los ejercicios narrativos de Balza equivalen a espejos que giran, al reflejar un mundo que el autor violenta para dejarlo afuera del tiempo y evidentemente fuera de la trama. Corran o no los años, los personajes podrán verse o no idénticos, su apariencia dependerá del ángulo del espejo. La superficie reflejante de la prosa de Balza se moverá a lo largo del texto sin avanzar horizontal, obediente al vaivén aspirador del tornado.

Espejos que giran y se quiebran, al romperse adquieren filo: son escalpelos. Los ejercicios narrativos de Balza están más cercanos a la labor del cirujano que la carne o el ojo bailarines —aunque la visualidad y el erotismo naveguen en los ejercicios de Balza, aunque su prosa baile, en el sentido de las palabras del dieciochesco Padre Navarrete que Balza cita en su libro *Pensar a Venezuela*: “saltar, brincar, danzar: todas esas palabras abren la inteligencia”.

En el Delta del Orinoco, la patria chica de Balza, hay una posible explicación de la naturaleza de sus “ejercicios narrativos”. La vegetación vertiginosa, el agua que parece infinita, las casas suspendidas sobre pilares porque la solidez es imposible en su entorno. En el Delta, todo es móvil. No como la embarcación, ni tampoco resbalazo, y no tiene eje: por fracciones de segundos, los espejos representan al cielo, contemplativo y al mismo tiempo fugaz.

En el Delta del Orinoco hay también un despojo. Contuvo el primer pozo petrolero de dimensiones internacionales, le desviaron el cauce de uno de sus brazos para facilitar la industria, pero hoy sólo es olvido internacional, quedó marginado, muy allá. Por esto está marcado de melancolía, de una sensación de aislamiento así pase por él a borbotones el agua primordial que alimenta océanos.

Ser del Delta es también pertenecer a una frontera. Desde ésta Balza soñó su rareza: “Pertenezco a un lenguaje secreto: ése que une y separa al río y la ciudad”.

De pronto, entre su ejercitar, en lugar de practicar síficamente la narrativa al punto de disolverla (como en su genial “Mujer en la roca”, donde la Sísifa va muda de montaña sin abandonar su empresa), Balza sorprende con una parábola perfecta. Ha escrito por lo menos dos que son retrato de la doliente Venezuela: “Uno” y “Dilución”. De la segunda escribió Seymour Menton: “El tema del cuento es el enfrentamiento entre los bandos políticos... La intransigencia de los bandos políticos lleva a este país (Venezuela) y a cualquier otro por

todo el mundo a la violencia... ‘Dilución’ debe ser lectura obligatoria para todos”.

Estas parábolas balzacianas condenan al autor a volver a la cuna literaria que se propuso dejar: como en Cortázar —como en gran número de escritores latinoamericanos de esos años, aunque no en Bioy ni en Borges—, un aliento político entra; ajeno a sus presupuestos, se “compromete”. Los efectos son distintos que para sus padres. La espada de las obsesiones con la izquierda fue la condena de las narraciones de Cortázar. La preocupación por Venezuela y su “compromiso” (traición a los principios del arte balzaciano) funcionan. Es gracias a la pulsión que se había propuesto repudiar como narrador —la neutralidad natural a la noción de “ejercicio”—, obligado por la espada a un duelo final, que Balza consigue las acertadas, geniales parábolas.

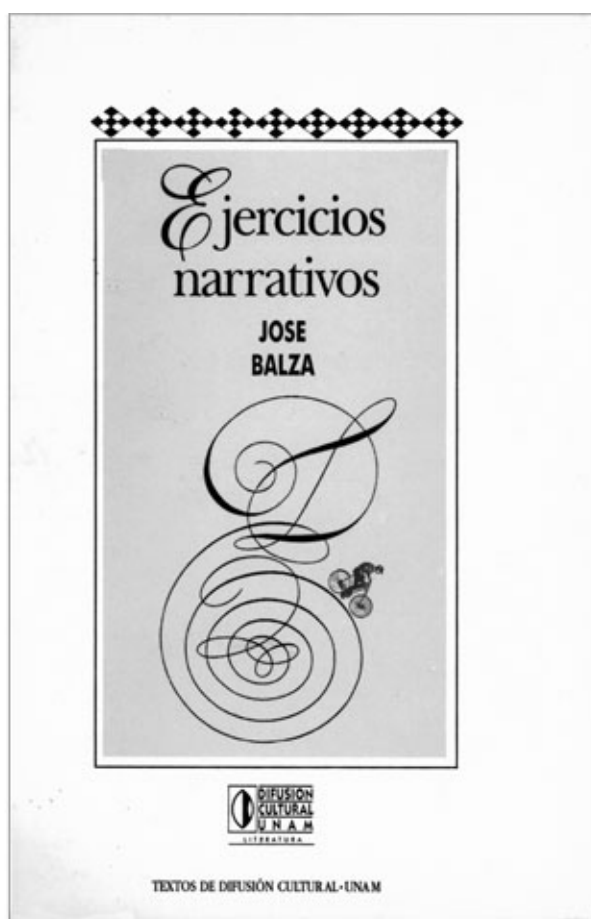
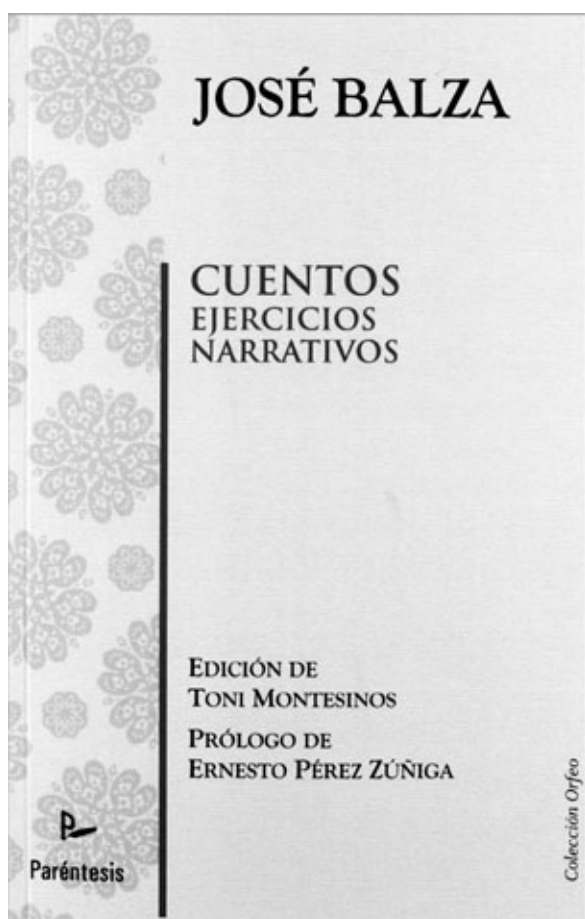
Los “ejercicios narrativos” brevísimos son otros relatos perfectos. Balza rompe en ellos el caudal (o el vértigo) de su prosa, la contiene, la amaina —aunque en ésta permanezca el acero azul del río—. Sus mininarraciones son perturbadoras obras maestras:

PRISA

Un hombre va retrasado a una urgente y decisiva reunión. Encuentra a un amigo:

—¿Qué hago? ¿Cómo puedo llegar a tiempo?

—Vete de espaldas —responde el amigo. **u**



Un rayo de luz, una pistola cargada

C. M. Mayo
Traducción de Agustín Cadena

Además de La sucesión presidencial en 1910, Francisco I. Madero escribió un Manual espírita que, publicado con el pseudónimo Bhima, buscaba ser una divulgación introductoria de su pensamiento. En este extracto de su obra Odisea metafísica hacia la Revolución Mexicana. El libro secreto de Francisco I. Madero, de próxima aparición por la editorial Espejo de Obsidiana y traducido por Agustín Cadena, la escritora estadounidense C. M. Mayo rastrea el camino espiritista del líder revolucionario.

DOS LIBROS

Cuando hablamos de un “libro exitoso”, generalmente nos referimos a uno publicado por una editorial de renombre, que está en la mesa de novedades de las librerías y le produce cubetadas de dinero de regalías a su autor. En otras palabras, hablamos de él como una mercancía o, si queremos sonar tantito más sofisticados, una mercancía híbrida / obra de arte / obra académica. Digo “nosotros” porque estoy escribiendo y supongo que ustedes están leyendo esto en un tiempo y un lugar donde los libros ya no están prohibidos por el gobierno, los autores ya no son casualmente encarcelados... o algo peor. Adormecidos por un chorro interminable de novelas de acción y romance pensadas para el cine, olvidamos que, como lo expresara Ray Bradbury, “un libro es una pistola cargada”.

Francisco I. Madero escribió su *Manual espírita* para que fuera un rayo de luz, para sanar a México y al mundo con sus consoladores conceptos sobre la naturaleza y el sentido de la vida. Sin embargo, es un libro que descansa en las espaldas del primero que escribió, y éste sí de veras era una pistola cargada: *La sucesión presidencial en 1910*, publicado en el invierno de 1909, cuando don Porfirio Díaz, el dictador que se había robado la presidencia con un golpe de Estado, gobernando México intermitentemente a lo largo de más de treinta años, estaba por celebrar su cumpleaños número ochenta y, puesto que lo llamaban “el hombre necesario” de México, se preparaba para tomarse su octavo periodo presidencial.

Madero no tenía interés en el concepto capitalista del libro exitoso; él quería que *La sucesión presidencial en 1910* llegara a las manos de la gente tan rápido como

fuera posible y, para eso, no necesitaba librerías; necesitaba burlar a la policía de don Porfirio. Él mismo pagó la edición (un primer tiraje de tres mil ejemplares y luego más) y, como comenta en una carta:

[L]a primera precaución que tomé fue de repartir 800 ejemplares entre los miembros de la prensa y los intelectuales de la República, así es que cuando el Gobierno tuvo la noticia de la circulación de éste, ya no había remedio...

Emprendedor, audaz y hábil debe de haber sido, pero, como nos encontramos a la distancia de su futuro, no podemos ver a Francisco I. Madero sin ver también su muerte. Desde esa lóbrega noche del 22 de febrero de 1913, la sombra del crimen se cierne sobre su presidencia de apenas quince meses; sobre sus campañas, tanto la política como la militar; sobre la escritura de *La sucesión presidencial en 1910* y del *Manual espiritual*, que es lo que nos interesa más aquí.

Ay, una pistola cargada puede escupir fuego en direcciones inesperadas.

Y luego, también, están ahí las pistolas reales.

PANDEMÓNIUM

La mayor parte de mis días los paso sola en mi escritorio, lejos del ajetreo político de México. Pero en los siete años que pasé escribiendo mi novela, y esto significa no sólo leyendo e investigando en archivos, sino también en mi imaginación, como una espeleóloga que explorara las grietas y recovecos de los puntos de vista de varios personajes —incluyendo al emperador de México—, llegué a comprender, con mayor profundidad de lo que hubiera creído posible, los enigmas y las sorprendentemente dolorosas realidades del poder político. A pesar del título que una pueda tener, cuán poco de eso conoce a veces: el golfo que separa la realidad de la percepción, la importancia crucial de controlar la percepción. Por otra parte, en ciertas circunstancias, cuánto de eso puede una ver nada más con tronar un dedo: cantidades espantosas, que dan vértigo. La actitud enloquecida, de pastor alemán, de aquellos que buscan el favor de una (Dios mío, ¿de dónde salió esta gente?); la ingenuidad a veces peligrosa de la familia de una, de sus amigos y subordinados; los enemigos, algunas personas decentes que luchan por una bandera distinta, pero otros con la ética de un mapache rabioso. Los que la idolatran a una, los paranoicos, los chismosos, los fastidiosos. Luego están los periodistas, como un ejército de duendes: amigables, odiosos, cooperativos, honestos, expertos, ineptos. Una abre el periódico estrujándose el corazón. Por último, crucialmente, he empezado a entender la

necesidad, el privilegio, la despiadada jaula y la posible trampa mortal de tener que ir a todas partes, siempre, con una escolta de guardaespaldas armados.

Justo cuando acababa de darle forma al primer borrador de mi novela, el presidente Felipe Calderón nombró a mi esposo para su gabinete y, aunque en otro siglo y con muy diferente forma de gobierno, comprendí que lo que tan meticulosamente había imaginado sobre la naturaleza del poder, a un nivel personal era precisamente cierto.

Desde luego, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público es una cosa insignificante comparada con la Presidencia de la República. Y, comparada con lo que es en este momento en que escribo, la presidencia de México en los albores de la Revolución de 1910, sin importar quién presumiera de ocuparla, era una institución tambaleante.

Con sólo 38 años de edad, Francisco Madero saltó a la presidencia con tal velocidad que no tuvo oportunidad de sopesar la naturaleza de ese poder. No había aprendido a distinguir consistentemente, ya no digamos a elaborar una taxonomía y una nómina de todos esos pastores alemanes de altos vuelos, mapaches rabiosos y duendes, ni tampoco de los buenos servidores públicos y oficiales militares, ni de los hombres honestos ni de los amigos auténticos. Leemos su historia hoy en día, más de un siglo después de que su cuerpo descendiera a la tierra, y es obvio: de todas sus numerosas decisiones —muchas de genio, de sabiduría o de valor, algunas cuestionables, otras muy pobres— la que tomó el 17 de febrero de 1913 fue la que probaría ser mortal. El presidente Madero le negó su confianza a la persona que verdaderamente lo quería, la que —tal vez más que ninguna otra— había hecho posible su ascenso al poder y estaba tratando desesperadamente de salvar su gobierno. En lugar de confiar en él, el presidente Madero confió en el general Victoriano Huerta.

Me refiero al hermano de Madero, a Gustavo, poco más de un año menor que él, con quien había pasado casi todos los días de su infancia y con quien estuvo en Maryland, en París y en Berkeley. Gustavo era más alto y tenía la cara más redonda; tenía el cabello castaño claro y se lo peinaba de copete hacia arriba y hacia atrás, y usaba unos lentes de lechuza. Su ojo izquierdo, a causa de un accidente infantil con una pelota, era de vidrio, pero nunca fue un obstáculo. Era un chico peleonero, bravucón (si hemos de creerle al director jesuita de su escuela de Saltillo). A poco de haber cumplido los treinta años, se casó con una prima y tuvo varios hijos. Gustavo se volvió un viajero incesante, inversionista en fábricas textiles, empresas mineras, salinas, algodón, guayule, ranchos y vagones de ferrocarril: el nieto ejemplar de don Evaristo. A temprana edad, compartiendo sus ideales políticos aunque no su ardiente espiritismo, al pare-

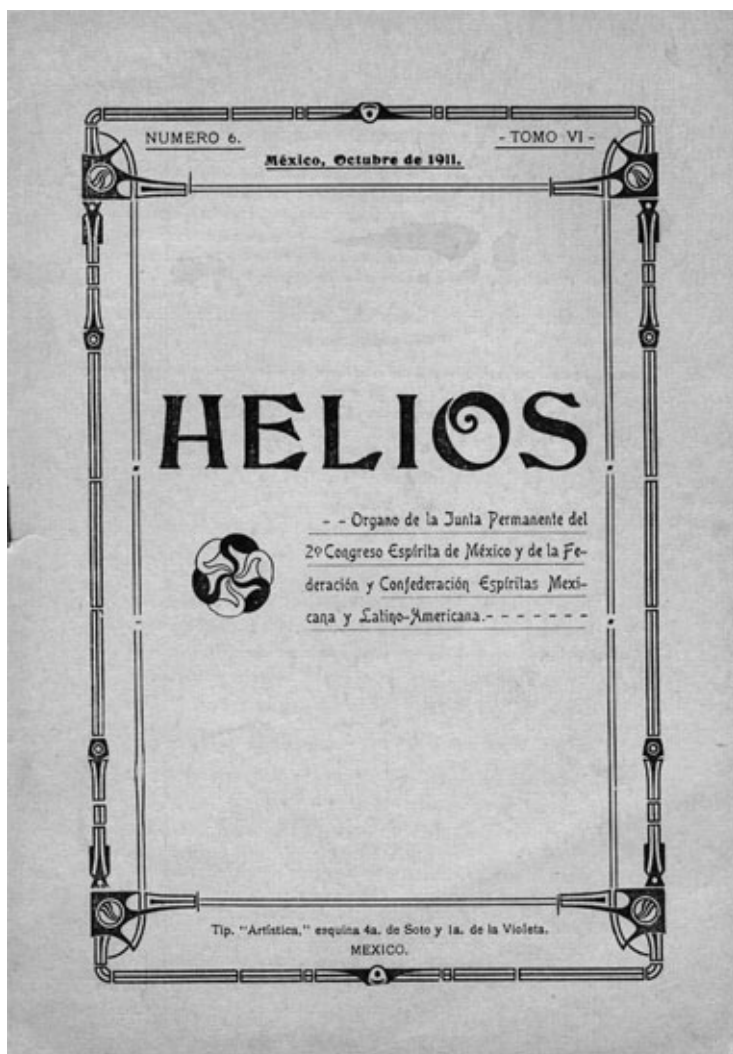


Grabado de Francisco I. Madero, Hemeroteca Nacional

cer, Gustavo le ayudó a su hermano mayor con su Club Democrático “Benito Juárez”. Cuando leyó *La sucesión presidencial en 1910*, Gustavo ayudó a distribuirlo y, a fin de preparar la campaña presidencial de su hermano, empezó a formar clubs. Gustavo donó dinero, recaudó dinero y después —luego del encarcelamiento de Francisco durante las elecciones presidenciales de 1910, su fuga y el estallido de la Revolución el 20 de noviembre de 1910— se convirtió en el representante de la Revolución, su agente financiero y su proveedor de armas. Para entonces ya sus viajes lo llevaban hasta Nueva York, Washington, San Antonio y El Paso, desde donde ayudó a cruzar la frontera —en ocasiones distintas y finalmente con miras a la decisiva batalla de Juárez— a su hermano, Pancho Villa, Venustiano Carranza, Abraham González, Pascual Orozco, el poeta espiritista costarricense Rogelio Fernández Güell, Giuseppe Garibaldi II, el agente alemán Félix Sommerfeld, un gran número de ametralladores gringos, patriotas mexicanos y el resto de esa muchedumbre variopinta que era su ejército.

Era un ejército pequeño lleno de mercenarios extranjeros. Gustavo Madero se las arregló para financiarlo, mediante un acto de acrobacia política y con ayuda del mejor cabildero de Washington que podía comprar el dinero: Sherburne G. Hopkins. Pero estos hechos no pueden eclipsar el mayor de todos: el aguacero de celebraciones por la victoria sobre Díaz, en 1911, demostró que la Revolución había ganado un apoyo genuino en toda la nación. Típico y más elocuente que la mayoría, dice el reportaje de Edward I. Bell, corresponsal en la Ciudad de México (*The Political Shame of Mexico*):

Jamás, en la historia del mundo moderno, se ha visto una exhibición de idolatría como la que le dieron las clases populares de México a Madero, a lo largo de todo su viaje desde su natal Parras, en el estado de Coahuila, hasta la capital de México. Su tren se tardó cuatro días en recorrer los más de mil kilómetros de distancia. Saliendo el 3 de junio de 1911, nueve días después de que De la Barra se convirtiera en presidente provisional de México, no lle-



Revista *Helios*, octubre de 1911, financiada por Francisco I. Madero

gó a la capital sino hasta el 7, luego de una marcha triunfal entre el incesante grito de “¡Viva Madero!” Día y noche este imparable coro surgía de la garganta de las multitudes que se amontonaban a lo largo de los rieles: en cruces, tanques de agua, puentes, cunetas, pilotes y en todos los pueblos y ciudades para rendirle honores.

Pero era algo más que honores lo que esta gente primitiva le rendía a Madero: era adoración. Desde grandes distancias venían los peones a saludarlo, a escuchar su voz, a mirar su cara, a tocar los bordes de su ropa. Lo vitoreaban como a un salvador de su pueblo; no humano, sino dios. En qué fecha saldría de viaje, nadie lo sabía, ni siquiera él, hasta tres días antes de partir del hogar del clan Madero. Sin embargo, por todo el norte y centro de México se difundió la noticia por carta, por telegrama, de boca en boca; y aquellos que no eran enfermos de cama se levantaron y tomaron camino, tan rápido como era posible, hasta la vía del tren más cercana por donde el Salvador fuera a pasar.

Aquellos que tenían dinero viajaban en tren desde lugares lejanos, pero cantidades inmensas de gente sin recursos llegaban a pie, en burro, en mula, a caballo o en desvencijadas carretas, desde más de 300 kilómetros, a marcha forzada, rezando porque llegaran a tiempo. Venían harapientos y descalzos. Traían a sus bebés envuel-

tos en sarapes colgados a la espalda. Los ancianos venían con su espalda encorvada y sus piernas temblorosas; los cojos y los inválidos, trastabillando con sus bastones y sus muletas. Por las montañas, por páramos sembrados de cactus, los más fuertes cargando a los débiles, a niños de pocos años que trotaban como becerritos detrás de sus madres... en todas las formas en que un pueblo primitivo de distintas edades y condiciones sociales puede moverse, los pobres del norte y del centro de México encontraron el camino desde sus lugares de residencia hasta algún punto de las vías por el que Madero, el mesías de los peones, el conquistador del gran Díaz, fuera a pasar.

Y, cuando su tren llegó a México:

[H]abía por lo menos trescientos mil visitantes que se añadieron a los normales cuatrocientos mil de la ciudad, y la entrada de Madero, el 7 de junio, se celebró con muestras de regocijo popular más allá de todo lo que se hubiera visto en la historia de la capital... calles y plazas lucían atiborradas de gente sin que hubiera ni policías ni guardia militar. Extranjeros de todas las naciones se mezclaban libremente con los nativos. Un ejemplo de orden y buena conducta marcó el día. Una nueva clase de asuntos había tomado posesión de México: la gente se conducía “con honor” y portaba bien su dignidad.

Y luego, mientras Francisco hacía libremente su campaña y ganaba las elecciones para la presidencia en 1911, Gustavo seguía a su lado, ministro sin cartera, pero, para todo asunto práctico, la mano derecha del presidente.

Madero tomó posesión el 6 de noviembre de 1911. Para finales de 1912, las cosas ya se estaban viniendo abajo.

En la densamente poblada región de plantaciones de caña del estado de Morelos, al sur de la Ciudad de México, el alguna vez aliado de Madero, Emiliano Zapata, y sus miles de seguidores, impacientes por la reforma agraria, se lanzaron a una rebelión que pronto se extendió a los estados vecinos. En el norte, el general Bernardo Reyes, que acababa de regresar de Europa, se rebeló también y fue arrestado a finales de 1911. Otras rebeliones más estallaron en Chihuahua, Oaxaca, Tamaulipas. Había enfrentamientos en Yucatán, Tabasco, Campeche. La prensa —de derecha, izquierda, centro y cloacas—, ahora suelta y desamordazada por un presidente que prefería “hundirme con la ley que mantenerme a flote sin ella”, se volvió un perro rabioso. Gustavo Madero fue lacerado en la prensa. El mismo presidente Madero era el sueño de los caricaturistas con su cabeza calva y sus piernas cortas. ¿Y qué tal su tufo de espiritismo, su vegetarianismo, su interés en la homeopatía? ¡Oh, un éxtasis de sátiros!

En octubre de 1911, un sobrino de don Porfirio, Félix Díaz, antiguo inspector de policía, encabezó una revuelta en la guarnición de Veracruz; esperaba que el ejército lo apoyara, pero no fue así. Lo arrestaron y lo condenaron a muerte. Contra la advertencia de muchas personas, incluyendo a su hermano Gustavo, Madero le conmutó la sentencia por una de reclusión.

Mientras tanto, la anarquía reinaba en el campo. Los empresarios norteamericanos y europeos se quejaron con sus embajadores. El embajador Wilson, que ya le había hecho a su secretario de Estado la observación de que Madero “estaba lidiando con una situación sumamente difícil, abrumado ante la dificultad de conciliar su peculiar credo [!] y el proyecto de la Revolución con las condiciones prevalecientes y las grandes necesidades del momento”, se quejó fulminantemente con Washington y con cualquiera que quisiera oírlo, con tanta falta de respeto que Madero solicitó que fuera remplazado.

El embajador Wilson debió de haberse enterado, para ese entonces, de que el *Manual espírita*, de Bhima, estaba en circulación. Costeados por el autor se habían impreso cinco mil ejemplares: para el México de aquella época, un tiraje más que sustancial.

De alguna manera —como yo escribo a paso de tortuga, me quedo con la boca abierta—, Madero había escrito el *Manual espírita* en 1910. En ese año de locura, hizo su campaña por la presidencia por todo México, fue encarcelado justo antes de las elecciones, escapó a Texas y luego declaró la Revolución. Aunque la dedicatoria data de 1909, Madero terminó de escribir el *Manual espírita* en agosto de 1910, justo por los días en que saltó a un tren que iba hacia el norte, a Texas, disfrazado de trabajador de ferrocarriles, para evadir a la policía de Porfirio Díaz.

Detengámonos en esa imagen de finales del verano de 1910: don Francisco en un overol manchado de grasa, con paliacate y gorra de ferrocarrilero. No hay fotos, así que tendremos que imaginarnos una. La tomaron, digamos, en el compartimento del equipaje. Está sentado en un costal de correos, un codo apoyado en una rodilla, con la otra pierna estirada (nótese el hoyo en la rodilla del pantalón). El flash captura una sonrisa enigmática.

Arjuna, Bhima.

El tren de nuestro autor va silbando hacia Texas; deja una estela de humo, fabulosa pluma de avestruz, a través del desierto.

Cae la noche, soberbia de tantas estrellas.

Detrás de él van quedando *La sucesión presidencial en 1910*, las elecciones robadas, el manuscrito del *Manual espírita*.

Delante de él, la Revolución, la publicación del *Manual espírita*, su segunda campaña presidencial, el Palacio Nacional y, al final, el asesinato de Gustavo y luego el suyo propio.

En la campana de cristal de su exilio en Estados Unidos (que se levantara sólo momentáneamente el 20 de noviembre, en el primer intento de revolución), Madero va a estudiar con mayor profundidad el Bhagavad-Gita, en la biblioteca pública de Nueva Orleans; Sara estará esperándolo en San Antonio, y su padre y Gustavo negociarán con Limantour en Nueva York y en Washington y traerán armas a la frontera. En un periodo de tantas tensiones, tan lejos de su hogar y su familia y sus amigos en esa tierra extraña, ¿qué lo sostiene en pie? La fe, la audacia, el amor, ¿en qué proporciones?

Le escribía con frecuencia a Sara, “mi adorada esposa,” dirigiéndose siempre a ella con el nombre clave “Juana P. de Montiel”. Cerca de la Navidad de 1910, probablemente desde Nueva Orleans:

[R]ecibe el inmenso amor que te tiene tu esposo que da gracias a Dios por haberle dado una mujercita tan buena y tan valerosa, igual a mi querida mamacita. Con las oraciones de Uds. dos que son unas santas y con las de mis hermanas que van por el mismo camino y con las de tantos infelices que sólo en Dios encuentran consuelo y se dirigen a Él pidiéndole ayuda para su causa, indudablemente nos ayudará y triunfaremos.



Manual Espírita de Bhima con el anuncio: “Una gran edición a precios mínimos a fin de divulgar los principios de nuestra excelsa filosofía”

El *Manual espírita* salió de la imprenta en el invierno de 1911, en medio de la lucha armada. Varios meses después, con la Revolución victoriosa (o así parecía) y Madero como presidente electo, el número de octubre de 1911 de *Helios*, una revista espiritista financiada por él, lanzó el *Manual espírita* con extractos, un anuncio (“una gran edición a precios mínimos a fin de divulgar los principios de nuestra excelsa filosofía”), una fotografía formal del presidente electo en compañía de su padre, y el siguiente deslinde de responsabilidades, presumiblemente redactado por el editor de *Helios*, Rogelio Fernández Güell:

El triunfo de Madero ha sido el triunfo de la razón y de la fe contra la injusticia y el pesimismo erigidos en sistema de gobierno, el sublime desquite de los soñadores contra los llamados hombres prácticos: la apoteosis del ideal, la glorificación del espíritu en su lucha titánica contra la materia.

Después de un período de más de treinta años de no ejercitar sus derechos, el pueblo mexicano ha elegido para ocupar la primera Magistratura de la República al caudillo de la pasada revolución libertadora, D. Francisco I. Madero.



El presidente electo Francisco I. Madero con su padre, Francisco Madero, 1911

A raíz del triunfo pudo haber ocupado la Presidencia inmediatamente; mas él prefirió que la voluntad libérrima de la Nación se manifieste en los comicios, y el pueblo mexicano con su voto unánime consagró en las pasadas elecciones su prestigiosa personalidad.

Durante cuatro meses, ésta ha estado en el tapete de la discusión; se ha analizado a D. Francisco I. Madero como político, caudillo revolucionario, pacificador, etc. Sus mismos enemigos, que le negaban capacidad para gobernar, han alabado sus prendas morales, su moderación y su templanza, y aún se ha dado el caso de que el clero recomendase su candidatura, la candidatura de un liberal, de un espírita, de un masón. Se ha aludido con frecuencia a sus ideas filosóficas, y los caricaturistas lo han representado consultando las mesas o conjurando a los espíritus. Para desprestigiarlo, se le han atribuido escritos como el famoso *Manual Espírita*, de Bhima, que reprodujo en parte *El Porvenir*, órgano del íntimo partido reyista. Mas en el pueblo no han hecho mella esas vanas acometidas. Lo único que han logrado es llamar la atención hacia nuestra incomparable filosofía.

Pero, gracias a las cartas de Madero que se conservan en su archivo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, sabemos que él escribió el *Manual espírita*; él era Bhima, ese pseudónimo tomado, al igual que Arjuna, del Bhagavad-Gita. En una carta al presidente de la Junta Permanente del Segundo Congreso Espiritista, fechada el 26 de septiembre de 1909, dice:

[V]a firmado con un X. A Ud. le suplico encarecidamente no lo revele a nadie, pues Ud sabe que en los actuales momentos políticos me perjudicará grandemente.

Con un mensaje similar se dirige a Antonio Becerra y Castro, quien también estaba en el comité editorial de *Helios* y fue el editor del libro: “Guarde hasta donde sea posible la reserva sobre que soy el autor”. De manera específica, Madero le solicitó a Becerra y Castro que revelara su nombre sólo a los otros dos miembros de la Junta Permanente del Segundo Congreso Espiritista: Carlos Herrera y López y Alberto Aragón (no a Krumm-Heller. Hmm, interesante).

Como podemos ver, en *Helios* Madero estaba tratando de quedarse con las dos cosas: evangelizar y salir libre de costos políticos por ello.

En agosto de 1912, los masones patrocinaron una serie de conferencias que daría en la Ciudad de México la célebre librepensadora, espiritista y feminista española, Belén de Sárraga, y *Helios* y el periódico de Gustavo Madero, *Nueva Era*, cubrieron los eventos con entusiasmo. En medio de todo esto, más de cien damas de la alta sociedad se presentaron en el Castillo de Chapultepec, entonces residencia presidencial, para expresar

su indignación ante los ataques de esa extranjera hacia la mujer mexicana. Y quedaron todavía más indignadas cuando el presidente Madero les respondió: “Nuestras leyes no me permiten coartar la libertad de expresión de la señora Belén”.

México, recordémoslo, es un pañuelo. Los rumores habían volado y ahora eran parvadas iracundas. Cualquiera que invocara a los muertos o se metiera con el papel intermediario de la Iglesia, ya no digamos hablar de “proyección astral” y (¡sales de olor, por favor!) “reencarnación interplanetaria”, igual podría echarle un cerillo a un barril de queroseno. El clero católico y el partido católico y la prensa a su servicio tenían una idea muy nebulosa de lo que era el espiritismo de Madero; a veces lo llamaban librepensador, a veces ateo. Cualquiera cosa, lo querían fuera.

La vieja guardia, gruñendo en voz alta, deseaba volver y no tenían ni una pizca de paciencia para esa monserga del “sufragio efectivo”. Una anécdota se repetía hasta el cansancio en esos círculos: una campesina que observaba la entrada triunfal de Madero a la Ciudad de México le preguntó a la de al lado: “¿Quién es esta Democracia de la que tanto hablan?”. La otra le contestó: “No estoy segura, pero creo que es la que va junto a la señora de Madero”.

En relación con los rumores sobre el espiritismo del presidente, su propio abuelo, don Evaristo, le dio armas a la vieja guardia cuando le escribió a Limantour, yéndonos hacia atrás a principios de 1911:

Si a todo esto agrega usted, mi buen amigo, todos los dolores de cabeza que nos han causado las malhadadas cuestiones políticas, y en las que por fuerza quieren las altas personalidades del Gobierno pasar por revolucionarios, o cuando menos, sostenedores de la revolución, sólo porque el visionario de mi nieto Francisco se ha metido a querernos redimir de nuestros pecados, como dice el catecismo del Padre Ripalda; y todo ello dizque por revelaciones de los espíritus de Juárez o de no sé quién...

Don Evaristo no habría tenido tanta prisa por llamar a Limantour “mi buen amigo”, si hubiera sabido el poco respeto que le demostraría en sus memorias. Pero esas memorias —que secamente tituló *Apuntes de mi vida pública* y no tienen ninguna simpatía por la Revolución que todo gobierno mexicano, después de Huerta, ha celebrado con un día festivo— no vieron la luz sino hasta 1965.

El ejército y su poderoso general Victoriano Huerta, veterano de años de aplastar levantamientos campesinos, vendría a ser una pieza clave para sostener y, al final, destruir el gobierno de Madero. Al parecer, si alguna cosa llegaba a perturbar su conciencia, el general Huerta la tomaba por el pescuezo y la ahogaba en alcohol.

Era famoso por su afición a la bebida: a principios de 1916 moriría en El Paso, Texas, de cirrosis hepática.

Sería el general Huerta quien escoltara a don Porfirio y a su familia hasta su barco, en Veracruz. Huerta, quien en 1911, por órdenes del presidente interino De la Barra y para gran disgusto de Madero, irrumpió en territorio zapatista quemando pueblos y ejecutando prisioneros. Huerta, quien, ahora a las órdenes del presidente Madero, acabó con la rebelión oroquista en el norte, en 1912. Huerta, quien mandó que fusilaran a Pancho Villa por robarse un caballo. Huerta, quien, a regañadientes, obedeció la orden del presidente Madero de que mejor encerraran a Villa en la cárcel.

Y no olvidemos al general Manuel Mondragón, enjuto y ruin, un gatillero de elenco estelar, con esas cejas pastosas. Experto artillero y diseñador de ametralladoras, el general Mondragón había sido el proveedor de armas de Porfirio Díaz y estaba enfurecido porque, gracias al jefe del servicio secreto de Madero, Félix Sommerfeld, la mayor parte de ese lucrativo negocio se la habían quitado a sus amigos franceses para dársela a los alemanes. “Sus ojos febriles denunciaban un gran fuego interior —dijo de él el poeta José Juan Tablada—. ¿Qué puede ser ese fuego, sino incendio de ambición, de poder, de mando y despotismo?”.

Oh, había muchas piezas en este feo rompecabezas. También estaban ahí los oficiales valientes, buenos, leales. A lo largo de todo el siglo XIX y ya bien entrado el XX, el Ejército mexicano ha sido un mosaico de sensibilidades leales y mercuriales. Y, como todo emperador, todo dictador y todo presidente —incluyendo al mismo Francisco I. Madero— lo sabía o lo descubriría a su pesar, era imposible gobernar sin él.

El abrupto despertar de Madero llegó con una llamada telefónica a la residencia presidencial, el Castillo de Chapultepec.

Todavía no amanecía el domingo 9 de febrero de 1913. El general Mondragón condujo tropas de cadetes y oficiales desde su cuartel de Tlalpan, un suburbio del sur de la Ciudad de México, hacia la prisión militar de Santiago Tlatelolco, donde liberaron al general Bernardo Reyes. En el enfrentamiento, la prisión fue incendiada y más de cien hombres perdieron la vida. Parte de estas fuerzas, a las cuales se unió un segundo destacamento de tropas y artillería que venían de Tacubaya, se dirigió a la penitenciaría federal de Lecumberri, mataron al comandante y liberaron a Félix Díaz (después de esperarlo a que terminara de rasurarse).

El plan era que el general Reyes, junto con Félix Díaz, el general Mondragón y los cientos de soldados que los secundaban tomarían por asalto el Palacio Nacional. Antes del mediodía, el general Reyes sería presidente de México.

Pero Gustavo Madero, rápido como un relámpago, llegó primero. **U**

Camus y la desesperación

Ignacio Solares

A cien años de su nacimiento, Albert Camus se mantiene en el gusto e interés de los lectores como el autor de novelas emblemáticas del vacío y el absurdo, como El extranjero y La peste. Lo recuerdan Ignacio Solares y Guillermo Vega Zaragoza en los siguientes ensayos.

Por encima (o por debajo) de sus creencias o de sus dudas filosóficas y religiosas, Albert Camus fue ante todo un poeta (la gran diferencia con Sartre), y el poeta, que no acepta el lenguaje en su intención puramente racional, descubre pasadizos secretos entre todos los opuestos, entre razón y locura, cielo e infierno, fe e incredulidad.

A posibles fórmulas de trascendencia —¿cómo no pensar aquí en Dostoievski?—, el artista incorpora la suya: por la belleza se va a la reconciliación. Esa belleza, que será depositaria de su esperanza de creador (Creador), lo resume, preserva y hace de él un demiurgo. Verdad estética que, como quería Platón, es la Verdad a secas. La estética de Camus —su prosa es realmente una de las más bellas y exaltadas de la literatura francesa— le permite integrar, *hic et nunc*, lo que quizá la razón había fragmentado. Por ejemplo, su relación con la figura de Cristo. Si descartaba tan radicalmente cualquier posible relación con la Iglesia Católica —a la que no dudó en calificar de criminal—, la figura de Cristo parece haberlo atraído muy vivamente e, incluso, afirmó haberlo “amado”. En *La caída* hay unas líneas reveladoras en este sentido. “Cristo gritó su agonía y por eso lo amo, amigo mío... Lo malo es que nos dejó solos... solos... pasara lo que pasara... incapaces de hacer lo que Él hizo e incapaces de morir como Él”.

La poesía de Camus está cargada de nostalgia porque “el cielo no responde”.

Escribe Max-Pol Fouchet que un día paseaban él y Camus en Argelia por una calle a la orilla del mar. De pronto se encontraron ante un apiñamiento de gente. En el suelo yacía el cadáver de un niño árabe desfigurado, sangrante, recién aplastado por un autobús. La madre pegaba de gritos. El padre parecía pasmado. La gente miraba estupefacta. El joven Camus, después de un momento, habiéndose alejado unos pasos del grupo, mostró a su amigo el cielo azul, refulgente, señalándolo con el índice. “Mira, el cielo no responde”.

Esta simple frase resume el drama de una sensibilidad —y toda una literatura— marcada por el enigma (Enigma) más inescrutable, y que seguramente inspiró a Camus el relato de la dramática muerte de un niño en *La peste*, ante el cual el doctor Rieux pregunta: “Puesto que el orden del mundo está regido por la muerte de un niño, piénselo, ¿no es mejor para Dios que no creamos en Él, que no levantemos jamás los ojos al Cielo, donde Él siempre permanece en silencio?”. Variación de la de Ivan Karamazov de Dostoievski: “Ante una Creación que tortura a los niños, regreso mi boleto”.

También en *La caída* se refiere a la nostalgia de Cristo por los niños que murieron por su culpa.

“Él debía haber oído hablar de cierta matanza de inocentes. Si los niños de Judea fueron exterminados, mientras los padres de él lo llevaban a lugar seguro, ¿por qué habían muerto, si no a causa de Él? Desde luego que Él no lo había querido así. Le horrorizaba la idea de aque-



Albert Camus en una fotografía de Izis, 1949

llos soldados sanguinarios, de aquellos niños partidos en dos. Pero estoy seguro de que, tal como Él era, no podía olvidarlos. Y esa tristeza que adivinamos en todos sus actos, ¿no era la melancolía incurable de quien escuchaba por las noches la voz de Raquel, que gemía por sus hijos y rechazaba todo consuelo? La queja se elevaba en la noche, Raquel llamaba a sus hijos muertos por causa de Él, y Él estaba vivo!... Sabiendo lo que sabía, conociendo profundamente al hombre —¡ah, quién hubiera creído que el crimen no consiste tanto en hacer morir como en no morir uno mismo!—, puesto día y noche frente a su crimen inocente, se le hacía demasiado difícil sostenerse y continuar... ‘¿Por qué me has abandonado?’. Era un grito sedicioso, ¿no es cierto?... Y, querido amigo, sé bien de lo que hablo. Hubo un tiempo en que a cada minuto mismo no sabía cómo podría llegar al siguiente”.

Camus sabía que el dolor nos emparenta a Cristo por más que, como en su caso, no se crea en Dios. En *Cartas a un amigo alemán* escribe: “Sigo suponiendo que este mundo no tiene un sentido superior. Pero sé que hay algo en él que sí tiene sentido, y es el hombre ante su prójimo. Porque ese encuentro le da sentido a todo”. Frase que se complementa con otra de *La peste*, donde se habla de “aquellos a quienes les basta el hombre, y su pobre y terrible dolor”.

La exhaustiva biografía de Herbert R. Lottman sobre Camus nos revela al gran escritor francés en toda su grandeza creadora y, también, en toda su desesperación

existencial. Precisamente por mostrarnos cuánto luchó Camus contra la enfermedad (era tuberculoso), contra la angustia y contra la depresión, es que la biografía de Lottman lo humaniza más y adquiere un mayor relieve su trabajo artístico, realizado literalmente a contracorriente.

“El único esfuerzo de mi vida, ya que lo demás me ha sido dado y generosamente (salvo la fortuna económica, que me es indiferente): vivir una vida de hombre normal. No quería ser un hombre de los abismos. Pero este desmesurado esfuerzo no ha servido para nada. Poco a poco, en vez de avanzar en mi intento de una vida normal, veo acercarse más y más el abismo”.

Nótese la relación de la siguiente frase de su diario con la imagen de tristeza y de culpa que nos dio de Cristo: “Morimos a los cincuenta años de una bala de nostalgia que nos disparamos al corazón a los veinte”.

En una ocasión tomó un avión en Orán, dejando a su mujer y a sus hijos en Argelia. Pero, poco después del despegue, el aparato perdió uno de sus cuatro motores y el piloto anunció que había que volver al aeropuerto para proceder a las reparaciones necesarias. Camus comenzó entonces a sentir la claustrofobia que solía apoderarse de él, y se desmayó.

Las siguientes reflexiones sobre una recaída de su enfermedad aparecen fechadas en su diario a finales de octubre de 1949:

“Después de llevar tanto tiempo seguro de mi curación, este retroceso debería hundirme, me hunde, en

efecto. Pero al venir tras una cadena ininterrumpida de abatimientos, por momentos me hace reír. En esos momentos, al fin me veo liberado. La locura es también liberación”.

Su estado de ánimo le llevó a escribir en su diario, a raíz del suicidio de un amigo:

“Conmocionado porque lo quería mucho, por supuesto, pero también porque de repente he comprendido que tenía ganas de hacer lo mismo”.

En alguna ocasión, desesperado, le dijo a María Casares, su amante, que si en los siguientes meses no conseguía llevar una vida normal —si la enfermedad seguía amenazando la vida a la que estaba acostumbrado— tendría que tomar una decisión drástica. No le explicó cuál, pero se apresuró a tranquilizarla: intentaría vivir.

Paradójicamente, en las mismas páginas en las que Camus traza a grandes rasgos su porvenir literario y sus nuevos proyectos, se percibe una nota de desolación de cuando en cuando. “Por fin, lo que he buscado con tanto afán: hacerme a la idea de una muerte muy próxima”. El 5 de febrero del 53 escribe: “¿Morir sin haber resuelto todo, salvo...? Dejar al menos resuelta la paz de aquellos a los que se ha amado...”.

Al enviarle a René Char un ejemplar de su prólogo a *L'Allemagne vue par les écrivains de la Résistance française*, de Konrad Bieber, que iba a aparecer en el transcurso del año, le escribió que ese prólogo era un texto muy malo: “Puesto que ya no sé escribir. Algo se acabó en mí y sólo queda el vacío”. Por suerte para él y para la literatura, esos pasajes de desolación se combinaban con otros de gran exaltación creativa.

Su mujer también era depresiva y al enterarse de la relación amorosa del escritor con la actriz María Casares, empeoró gravemente, al grado de que intentó suicidarse. Camus escribió en julio de 1954 que en su familia vivía un infierno que le consumía la poca energía que le restaba. Casi no salía de su casa, dejó de ver a María y se pasaba la mayor parte del día al lado de su mujer y sus hijos.

“¿Sabes lo que ocurre conmigo? —le escribió el 17 de septiembre de ese año a René Char—. Que tengo unas ganas enormes de desaparecer, en resumen: de no ser nada ni nadie”. Y seguidamente: “No he hecho nada durante este verano, en el que sin embargo tenía puestas muchas esperanzas. Y esta esterilidad, esta súbita insensibilidad me afectan enormemente y se transforman en angustia”.

Cuando Camus volvió de Estocolmo, después de recibir el Premio Nobel, su gran amigo argelino, Emmanuel Roblès se encontraba en París. Un día de la última semana de 1957, quedaron de comer juntos. Como Camus no llegaba, Roblès, conociendo su puntualidad, telefoneó a su secretaria, quien le dijo que el escritor había salido del despacho a las doce menos cuarto. Cuando por

fin llegó, Camus tenía la voz alterada, como si algo le ahogara. Explicó que cuando estaba buscando un taxi en el bulevar Saint-Germain había empezado a asfixiarse y, por fin, había conseguido que un transeúnte le buscara el taxi; entonces había dado la dirección de su médico y llegó a tiempo de recibir una inhalación de oxígeno. Le confesó a Roblès que se sentía ridículo por ser tan vulnerable, que el reconocimiento público no hacía sino aumentar su angustia.

A veces Suzanne Agnely, su secretaria, tenía que acompañarlo hasta su casa cuando el simple hecho de salir a la calle parecía aterrarlo. Ahora que era célebre temía que se le acercaran, que lo rodearan, que le hicieran preguntas tontas a las que no sabría qué responder, que los periodistas intentaran entrevistarle con cualquier pretexto. Además de con su médico habitual empezó a ir con un psiquiatra.

Se describía a sí mismo como “disminuido”. Ya no podía coger el Metro a causa de la claustrofobia. Cuando viajaba en avión, su secretaria advertía a Air France que el escritor deseaba ir de incógnito y que podía ponerse mal de repente, en cualquier momento.

Decía que se metía en su piso como para esconderse en su madriguera. Agregaba que, cuando se encontraba mal, sentía la necesidad de alejarse de todos, quedarse solo, como las fieras. A menudo utilizaba la expresión “animal enfermo”. Y si la idea del suicidio le tentaba, en la práctica lo rechazaba por “indigno”.

Sin embargo, todo esto, como decíamos, se combinaba con momentos de gran exaltación.

“Todo mi esfuerzo, en todas las situaciones, es para restablecer los contactos. E incluso a pesar de esta tristeza mía, qué deseo de amar y qué embriaguez por momentos ante la sola visión de una colina en el aire de la tarde”.

Y:

“Si pudiera prolongar la alegría que me provoca la pura visión del mar. Antes que nada hacerme dueño de mí mismo. Entregarme al puro momento presente, en donde la nostalgia se transforma en plenitud...”.

Así lo dijo en una línea de *El hombre rebelde*:

“Nuestro compromiso con el futuro, es dárselo todo al presente”.

Ese intento de cura, de reconciliación, que —como la “pura visión del mar”— se transforma en poesía, en la que todo (Todo) recupera el sentido, incluso el dolor más absurdo.

“Aceptar lo absurdo de todo lo que nos rodea es una experiencia necesaria, pero no debe convertirse en un callejón sin salida. Suscita una rebeldía que puede transformarse en una visión reveladora”.

Esa visión reveladora que sólo consiguen, a pesar del dolor que lleva implícito, los grandes poetas.

Él así lo escribió: “Hay que imaginar a Sísifo feliz”.

Albert Camus

No hay sol sin sombra

Guillermo Vega Zaragoza

A cien años del nacimiento de Albert Camus, parece ocioso seguir polemizando sobre cuál parte de su herencia tiene mayor valía: la literaria o la filosófica. Sobre el valor de la primera, no cabe ninguna duda de que libros como *El extranjero* o *La peste* son maestras que permanecerán como tales de manera imperecedera. Sin embargo, sus reflexiones filosóficas enfrentaron escollos casi desde el momento mismo de su enunciación.

Recuerdo el ensayo de un jovencísimo Mario Vargas Llosa, escrito cuando vivía en París en 1962, en el que hizo una severa revisión de la obra de Albert Camus, fallecido apenas dos años antes, el 4 de enero de 1960, a causa de un trágico accidente automovilístico. El aún incipiente escritor peruano aprovechó la aparición del primer tomo de los *Carnets* de Camus para saldar cuentas con el Premio Nobel de Literatura de 1957, acusándolo de haberse convertido en “un lastimoso escritor oficial, desdeñado por el público y vigente sólo en los manuales escolares”.

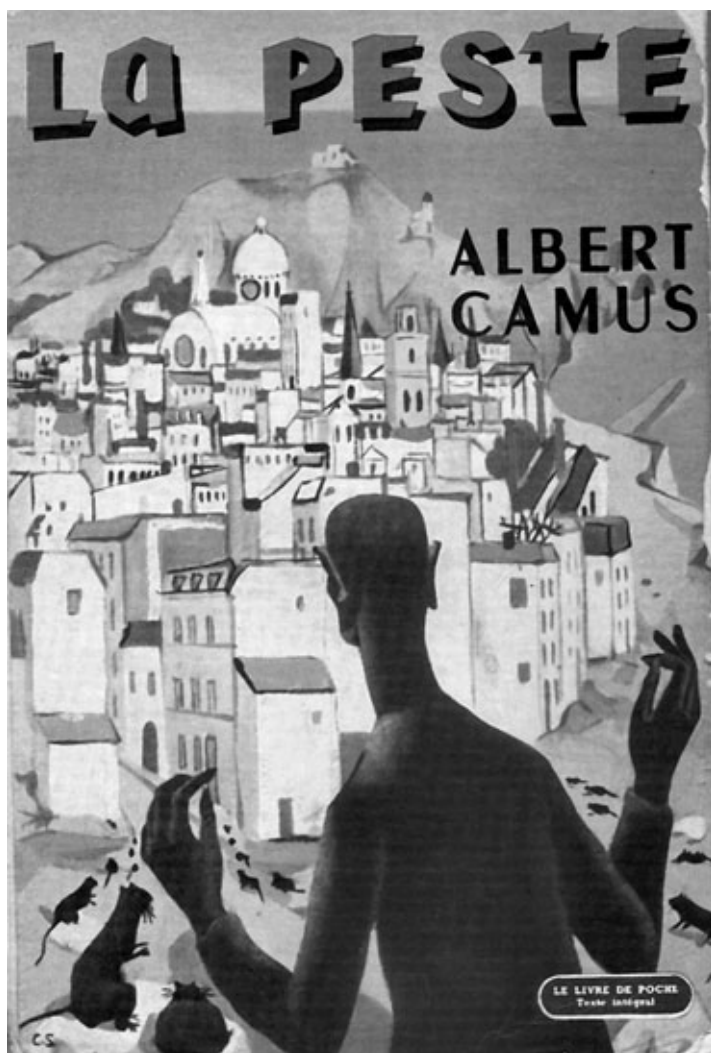
El principal alegato de Vargas Llosa era que Camus cayó tan pronto en desgracia en el favor de los lectores debido a su insistencia en presentarse como un filósofo. “La gloria, la popularidad de Camus reposaban sobre un malentendido. Los lectores admiraban en él a un filósofo que, en vez de escribir secos tratados universitarios, divulgaba su pensamiento utilizando géneros accesibles: la novela, el teatro, el periodismo”. El futuro autor de *La guerra del fin del mundo* fue implacable: “Su pensamiento es vago y superficial: los lugares comunes abundan tanto como las fórmulas vacías, los problemas que expone son siempre los mismos callejones sin salida por donde transita incansablemente como un recluso en su minúscula celda”. Eso sí: Vargas Llosa lo reconoce como un gran narrador y prosista: sus libros serían “desdeñables si no fuera por su prosa seductora, hecha de frases

breves y concisas y de furtivas imágenes”. Reconoce que, en realidad, Camus “era un artista fino y en algunas de sus obras registró intuitivamente el drama contemporáneo en sus aspectos más oscuros y huidizos”.

No obstante la severidad con que lo juzga, Vargas Llosa termina por absolverlo de sus “deslices”: “Camus no tuvo la culpa de que se viera en él a otro y lo único deplorable es que, contaminado por ese asombroso equívoco colectivo que hizo de él un ideólogo, traicionara su sensibilidad ascendiendo a alturas especiosas para discurrir artificialmente sobre problemas teóricos”. Y finaliza: “El prestigio de Camus se desvaneció cuando sus lectores descubrieron que el supuesto pensador, que el aparente moralista no tenía nada que ofrecerles para hacer frente a las contradicciones de una época crítica”.

Vargas Llosa tenía razón: Camus no era un filósofo, pero tampoco era sólo un literato. Además de un excelente narrador y prosista, era un agudo pensador. A diferencia del rigor lógico de Sartre, el método de Camus era la duda y el cuestionamiento, de ahí que las ideas que surgían a través de sus novelas las extendiera para desarrollarlas y clarificarlas en sus ensayos. Al paso de los años, el malentendido ha quedado plenamente aclarado: Camus es un extraordinario escritor con preocupaciones filosóficas, sin que ello signifique que estas preocupaciones no hayan tenido pertinencia entonces, cuando las escribió, y que no las tengan ahora, a la luz del desarrollo histórico de la civilización, a más de medio siglo de haberlas enunciado.

¿A qué se debe que las ideas de Camus sigan siendo pertinentes para explicarnos la condición humana de los tiempos actuales? Camus buscó expresar sus ideas filosóficas a través de la novela y el teatro, pero sobre todo recurriendo a mitos clásicos para ilustrarlas y explicarlas. Esta predilección por el clasicismo provino de la in-



fluencia temprana que tuvo en él André Malraux —con quien más tarde lo uniría una gran amistad— y André Gide, sobre todo el de *Los alimentos terrenales*. En una entrevista, Camus afirmó: “Conociendo bien la anarquía de mi naturaleza tengo necesidad de ponerme, en arte, barreras. Gide me enseñó a hacerlo. Su concepción del clasicismo como un romanticismo domado, es la mía”. Pero, sobre todo, la vocación clásica de Camus proveniría de sus lecturas tempranas de Friedrich Nietzsche, sobre todo *Así habló Zaratustra* y *El nacimiento de la tragedia*, en especial la continua mirada a la Grecia clásica y sus mitos.

Camus consideraba que el escritor es un creador y re-creador de mitos, pues éstos “no tienen vida por sí mismos, esperan que nosotros los encarnemos —dice en ‘Prometeo en los infiernos’—. Que un solo hombre responda a su llamamiento, y ellos nos ofrecerán su savia intacta”. Así, consciente de su inspiración artística, Camus se apoya en la historia de los héroes míticos: Sísifo, Prometeo, Ulises, Edipo, Némesis, Helena...

En *La necesidad del mito*, el psicoanalista Rollo May explica el mecanismo y la función que cumplen los mitos en la historia de la humanidad, pero sobre todo en el mundo contemporáneo: “Un mito es una forma de dar sentido a un mundo que no lo tiene. Los mitos son patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia”. Los mitos son la autointerpretación de nuestra identidad en relación con el mundo exterior. Son el relato que unifica nuestra sociedad. Son esenciales para el proceso de mantener vivas nuestras almas con el fin de que nos aporten nuevos significados en una realidad difícil y a veces sin sentido. “Cualquier individuo —explica May— que necesite aportar orden y coherencia al flujo de las sensaciones, emociones e ideas que acceden a su conciencia desde el interior o el exterior, se ve forzado a emprender por sí mismo lo que en épocas anteriores hubiera llevado a cabo su familia, la moral, la Iglesia y el Estado”.

Como muchos hombres de su época, Camus se enfrascó en la labor de encontrar sentido a un mundo que lo había perdido, sobre todo después de haber vivido la experiencia de la Segunda Guerra Mundial. Hiroshima y Auschwitz marcaron el alfa y el omega de la sinrazón a la que había llegado el ser humano (la actualidad nos corrobora que la estupidez humana no tiene límites). Para ello, armado de su sensibilidad artística y su talento literario, Camus emprendió el camino de explorar el alma humana y recurrió a los mitos griegos a fin de encontrar en ellos las explicaciones y los modelos que requería para su tarea.

Rollo May lo explica así: “El lenguaje abandona el mito sólo a costa de la pérdida de la calidez humana, el color, el significado íntimo, los valores: todo lo que da un sentido personal a la vida. Nos comprendemos mutuamente

identificándonos con el significado subjetivo del lenguaje del otro, experimentando lo que significan las palabras importantes para él en su mundo. *Sin el mito somos como una raza de disminuidos mentales, incapaces de ir más allá de la palabra y escuchar a la persona que habla*” (cursivas en el original).

En 1942, en pleno conflicto bélico, Camus publicó *El extranjero* y un año después sacó a la luz *El mito de Sísifo*. Ambos libros se convirtieron instantáneamente en sus obras más celebres y, al mismo tiempo, en las más incomprendidas y tergiversadas. Por ello, en estos días resulta estimulante la aparición de un libro como *La felicidad y el absurdo*, editado por Tusquets a instancias de la Embajada de Francia en México, para celebrar el centenario del nacimiento de Camus. En sus páginas, diez autores mexicanos como Roger Bartra, Elsa Cross, Jaime Labastida, Eduardo Milán, Carlos Pereda y Javier Sicilia, entre otros, hacen una nueva lectura de *El mito de Sísifo*, sobre todo a partir del planteamiento final de Camus, en el sentido de que el absurdo vital no es trágico sino que, al contrario, “hay que imaginar a Sísifo feliz”.

En *El extranjero* y *El mito de Sísifo*, Camus presentó sus ideas acerca del absurdo, que para él es la convicción de que la vida carece de sentido; se niega a otorgarle a la muerte una finalidad y, más aún, a que haya una trascendencia más allá de la muerte. El absurdo es el vacío, el vértigo que el hombre siente ante el silencio del mundo a preguntas esenciales.

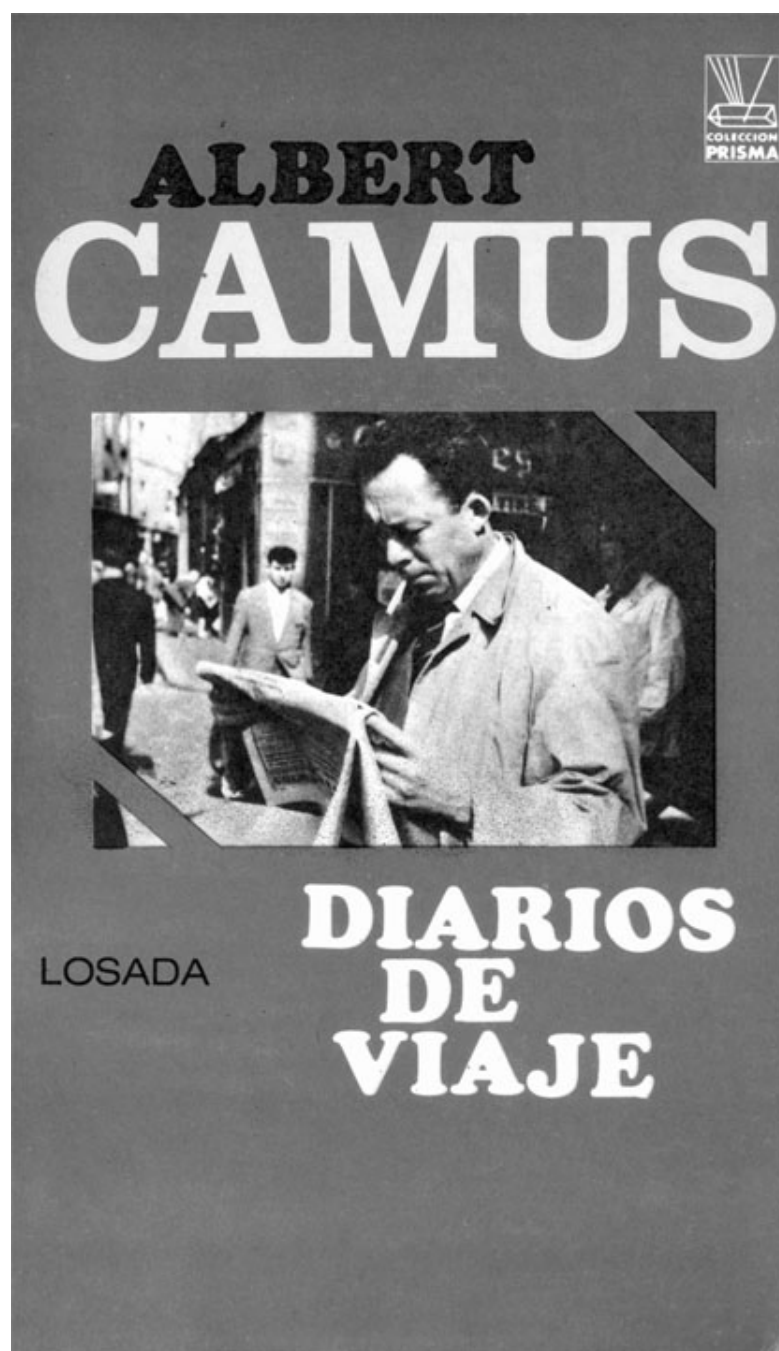
Pero en lugar de que Camus considere el absurdo como un fin, lo erige en el principio de todo. Lo primero es la comprensión de que, si bien en sí mismo no todo en el mundo es absurdo, tampoco es totalmente razonable. Es decir, no hay absolutos, por lo que el hombre debe poner sus propios límites, y de ahí emerge su propia libertad. Camus en realidad invierte la polaridad del absurdo al que tantos han emparejado con la “nada” sartreana. En lugar de ser algo negativo, el absurdo es positivo porque, una vez asumido, permite la libertad y la creación.

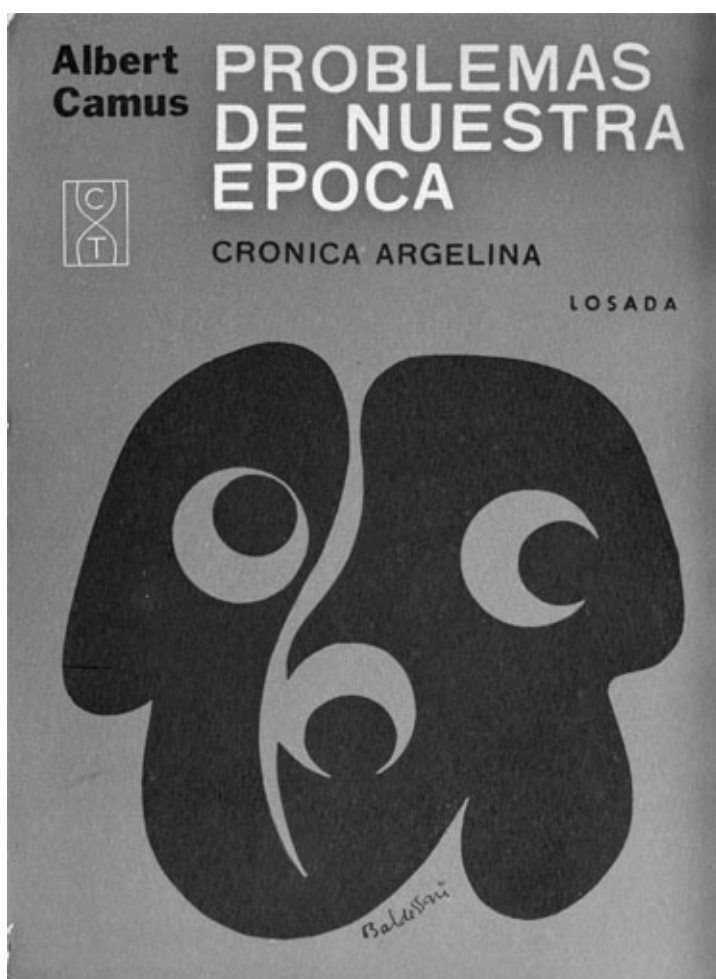
Para ilustrar sus ideas, Camus recurre a la novela y a la mitología. El personaje de Meursault representa al ser humano en el umbral del absurdo: lo siente, lo percibe y lo experimenta, inmerso en el vértigo y la angustia de la sinrazón. Meursault observa el transcurrir de sus días sin que nada cambie. Sin embargo, los acepta y así cree encontrarle sentido a una vida sin esperanzas, a la que siente que nada le depara el futuro. El asesinato sin sentido de un hombre, la resignada aceptación de su condena y la insensibilidad manifiesta ante la muerte de su madre, lo enfrentan, ante sí mismo y ante los demás, a la contundencia de los límites de su propia existencia.

Llama la atención que, además de bordar sobre los planteamientos de Nietzsche, Heidegger, Jaspers, Kierkegaard y Husserl, Camus haya descubierto el germen

de sus planteamientos en la obra de Herman Melville, especialmente en *Bartleby, el escribiente* y *Moby Dick*. El aparentemente plácido empleado que responde ante cualquier encomienda o exigencia de decisión “Preferiría no hacerlo” podría ser un espécimen, quizá menos trágico, de la estirpe de Meursault, en tanto el capitán Ahab estaría aquejado del síndrome de Sísifo, acicateado por el deseo de venganza.

De ahí que *El extranjero* represente el planteamiento inicial de la idea del absurdo que Camus desarrollará filosóficamente en *El mito de Sísifo*. Meursault es el hombre absurdo que sucumbe ante el vértigo del vacío. Su resistencia al absurdo no construye sino destruye. Ni el asesinato ni el suicidio son considerados por Camus como salidas válidas a la angustia y la desesperación. He ahí la diferencia fundamental con Sísifo, quien para Camus es el héroe absurdo por excelencia. Condenado por los





dioses a rodar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña donde la piedra volverá a caer por su propio peso, Sísifo acepta su condena sin arredrarse, a pesar de que es evidentemente inútil, pues no lo lleva a ninguna parte.

Sin embargo, Sísifo es un héroe “tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y su pasión por la vida, le han valido este suplicio indecible donde todo el ser se emplea en no acabar nunca”, afirma Camus. Pero, además, Sísifo es un héroe trágico debido a que es consciente. “¿Dónde estaría, en efecto, su pena si a cada paso mantuviese la esperanza de triunfar? El obrero de hoy trabaja, todos los días de su vida, en las mismas tareas y este destino no es menos absurdo. No es trágico más que en los raros momentos en que se hace consciente. Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce toda la amplitud de su miserable condición: es en ella en lo que piensa durante su descenso. La clarividencia que debía de hacer su tormento consume por ello mismo su victoria. No hay destino que no se supere con el desprecio”.

En 1947, Camus publicó *La peste*, que muchos considerarían su obra maestra. Con esta novela —y sobre todo con *El hombre rebelde*, de 1951—, muchos se dieron cuenta de que el “existencialismo de Camus” tenía serias diferencias con el de Sartre. En la polémica que los llevó a distanciarse— a propósito de un violento ataque en *Les Temps Modernes*, la revista de Sartre—, a Camus

se le acusaba de replegarse en el inmovilismo y la pasividad favoreciendo el poder reaccionario.

Es probable que muchos interpretaran que Camus proponía una resignación pasiva ante la presencia del mal. Nada más lejano a eso. En *El hombre rebelde* desarrolló sus ideas al respecto y esto le valió la excomunión de la iglesia sartreana. Para Camus, el hombre rebelde es aquel que acepta la vida sin sucumbir ante sus miserias, sin admitir que su aparente sinsentido deba conducir a la resignación, asumiendo una vocación humanista y solidaria. La rebeldía es una alternativa fáctica a la angustia existencial. Sin embargo, en ocasiones, llega un momento en que el hombre tiene que actuar para cambiar el mundo y sus circunstancias cuando el mal resulta inaguantable. Entonces decide volverse revolucionario y se abandona a la negación de la sumisión total en pos de la utopía. No obstante, el revolucionario termina por sacrificarse y sacrificar la libertad del hombre en función de un supuesto futuro mejor.

Sin embargo —y aquí encontramos el meollo de la polémica con los sartreanos—, Camus señala que mientras la rebelión humaniza al hombre porque lo coloca más allá de Dios y del absurdo, la revolución sustituye un mito por otro e intenta divinizar al hombre por encima de la historia. He ahí la principal contradicción entre rebeldía y revolución: “Lejos de reivindicar una independencia general, el rebelde quiere que se reconozca que la libertad tiene sus límites en todas partes donde se encuentre un ser humano y que el límite es precisamente el poder de rebelión de este ser. El rebelde exige sin duda cierta libertad para sí mismo; pero en ningún caso, si es consecuente, el derecho de destruir el ser y la libertad de otro”; en tanto “el revolucionario es al mismo tiempo rebelde o entonces ya no es revolucionario, sino policía y funcionario que se vuelve contra la rebelión. Pero, si es rebelde, acaba por levantarse contra la revolución”.

Aunque el filósofo neomarxista y psicoanalista poslacaniano esloveno Slavoj Žižek considera *El mito de Sísifo* “irremediabilmente obsoleto”, lo cierto es que en ese libro Camus se adelantó a lo que Žižek plantea en uno de los ensayos incluidos en *El año que soñamos peligrosamente*, titulado “*The Wire*, o qué hacer en tiempos del No Acontecimiento”. Para quien no tenga ni idea de qué es *The Wire*, bastará decir que es considerada por muchos como la mejor serie de televisión que se ha realizado. Y así como Camus recurría a los mitos clásicos para ejemplificar sus ideas filosóficas, Žižek se vale de elementos de la cultura pop (películas, series de televisión, canciones populares, etcétera) para explicar sus intrincadas aproximaciones a casi todo, pues para él de lo que trata la filosofía es de “una exploración de lo que se presupone incluso en la actividad del día a día”.

Así, bajo la fachada de una trama aparentemente policiaca, *The Wire* cuenta la historia de una ciudad (Bal-

timore, Maryland, Estados Unidos de América), o más que eso: la historia de la decadencia de una ciudad como consecuencia del sistema capitalista y cómo los individuos de esa sociedad enfrentan las consecuencias de esa decadencia. Para el hombre actual, las reglas de un sistema que lo rebasa y no comprende cumplen la misma función que los designios de los dioses en la Antigüedad clásica. El creador de la serie, el ex reportero David Simon, aseveró que “*The Wire* es una tragedia griega en la que las instituciones posmodernas son las deidades olímpicas. El departamento de policía, la economía de la droga, las estructuras políticas, la administración en las escuelas o las fuerzas macroeconómicas son las que están arrojando los rayos y golpeando a la gente en el culo, sin ninguna razón decente”.

En la decadente sociedad capitalista siguen apareciendo los Sísifos: el detective Jimmy McNulty —personaje que unifica la trama de las cinco temporadas que duró la serie de 2002 a 2008— se enfrenta a sus jefes, se salta las trancas, miente, traiciona su palabra y falsifica pruebas para salirse con la suya, para que se haga lo que él cree justo. Y como él hay otros tantos personajes en la serie. Al final, el sistema siempre gana, por más que se haga, por más que se quiera cambiar, porque ha inventado sus propios mecanismos para integrar o eliminar, según le convenga, a los que se oponen a él y fortalecerse con esa oposición. Es decir, al oponerse al sistema lo único que se hace es fortalecerlo. Y de lo que se trata es de cambiarlo, de construir algo nuevo, con verdadera justicia, menos miserable.

¿No es esto el mismo absurdo del que surge la conciencia como lo planteaba Camus? Sísifo sube su piedra y, ya en la cima, la deja rodar de nuevo hacia abajo. Y Sísifo va tras ella, una y otra vez. “Es durante este regreso, esta pausa, cuando Sísifo me interesa —dice Camus—. Un rostro tan cerca de las piedras ya es piedra él mismo. Veo a este hombre volver a bajar con paso lento pero acompasado hacia el tormento cuyo fin no conocerá. Ese momento, que es como una respiración y que regresa con tanta seguridad como su desdicha, ese momento es el de la conciencia. En cada uno de esos instantes, cuando deja las cimas y se hunde poco a poco en las guaridas de los dioses, él es superior a su destino. Es más fuerte que su roca”.

¿Y qué nos dice Žižek?: “La clave está en no resistirse al destino (y por tanto acabar ayudando a su realización, como los padres de Edipo y como el siervo de Bagdad que huyó a Samara), sino cambiar el destino mismo, sus coordenadas básicas...; aquellos que se niegan a cambiar nada son efectivamente los agentes del auténtico cambio: efectuar un cambio en el principio del cambio mismo”, pues “cuando adoptemos el pesimismo trágico, aceptando que no hay futuro (dentro del sistema) podrá emerger una apertura para un futuro cambio ra-

El extranjero

Camus

Alianza editorial



dical”. En otras palabras, empujar la piedra y dejar que ruede hasta que termine por quebrarse.

Camus lo explica de una forma muy bella: “Considero que todo está bien”, dice Edipo, y estas palabras sagradas resuenan en el universo salvaje y limitado del hombre. Enseñan que no todo está, ni ha quedado, agotado. Echan de este mundo a un dios que había entrado en él con la insatisfacción y el gusto de los dolores inútiles. Hacen del destino un asunto del hombre que debe arreglarse entre los hombres... No hay sol sin sombra, y hay que conocer la noche”.

Por sus ideas, Camus fue considerado injustamente un moralista y hasta un reaccionario, pues, supuestamente, promovía el inmovilismo en lugar de impulsar “la acción revolucionaria”. Ahora podemos ver que no se trataba de conformismo ni aceptación pasiva, sino de paciencia, de preparación y adquisición de conciencia, pues, como afirma ahora Žižek, “necesitamos dejar de dar pequeñas batallas contra la inercia del sistema intentando mejorar las cosas aquí y allá y, en vez de eso, preparar el terreno para la gran guerra que viene”.

Lamentablemente, cuando sobrevino el accidente automovilístico que truncó su vida con apenas cuarenta y siete años de edad, Camus tenía mucho que reflexionar todavía, pero quizá presintió que el tiempo se le acababa. Quizá por eso prefirió no usar el boleto de tren que encontraron en su abrigo el día de su muerte. **U**

Katherine Mansfield

Un mundo lleno de risas

Beatriz Espejo

Desde Nueva Zelanda, una joven escritora llegó a la escena cultural londinense a principios del siglo xx para entregar una serie de relatos que, bajo el influjo de Chéjov, retrataban con riqueza de matices y sensibilidad la vida cotidiana de mujeres y niños en la distante geografía austral. Beatriz Espejo entrega una semblanza de la vida y trayectoria de la notable cuentista.

Katherine Mansfield (Kathleen Beauchamp y posteriormente Katherine Middleton Murry) nació en Wellington, Nueva Zelanda, el 14 de octubre de 1888. Pasó parte de su niñez en un pueblito llamado Karori, a pocos kilómetros de la ciudad. La familia australiana de origen se encontraba fuera de su país porque el padre Harold, posteriormente honrado como *Sir* debido a sus habilidades bancarias de profesión, obtuvo un puesto importante. Combinaba la sensibilidad que fomentó en su hogar al llevar un tren de vida refinado y el talento necesario para hacer buenas transacciones en las que incluía comprar barato propiedades importantes. Así, Katherine conoció un ambiente tranquilo pues convivió con un matrimonio bien avenido en el que los componentes cumplían papeles tradicionales, a pesar de los consentimientos merecidos por la madre, Annie Burnell, que padecía migrañas y aparentaba fragilidad del corazón propia de las damas victorianas. Sentada en sillones mullidos, se refrescaba con abanicos de largas plumas, hojeaba figurines para mantener a las modistas ocupadas y dirigía un ejército de sirvientes. Distribuía su tiempo sobrante en leer, escribir cartas y viajar tanto fuera como dentro de la ciudad. El grupo lo completaban dos hermanas mayores, otra menor y un hermano (Vera, Charlotte, Leslie

y Jeanne). También flotaba el remoto recuerdo de otra hija que murió. Convivían una abuela y algunas tías. Habitaban una espaciosa finca de madera denominada Chesney World, decorada al estilo de moda y se amparaban en un apellido que cobraba importancia gracias a la bonanza.

Gordita, rubia y mimada, Katherine se entregó pronto a las fantasías y al aislamiento que nutrieron sus diarios. Muchas otras de sus páginas rescataron memorias infantiles, incluso sus obras más ambiciosas, *Preludio*, *En la bahía*, *Fiesta en el jardín*, recrearon una especie de paraíso particular en el que, jugando junto a un arroyo, la niña pasaba horas sin zapatos ni calcetines y la falda levantada e intentaba coger pececitos que nadaban en las profundidades. Si atrapaba uno, lo metía en un frasco para guardarlo hasta que se convirtiera en “ballena”. Estaba rodeada por flores exuberantes consideradas sus únicas compañeras. Recordaba una mañana en que tardó la primavera y ella se escabulló hacia el jardín para tapar con una cobija la rosa que brotaba. Este gusto tan británico por los arriates llenos de violetas, petunias y nomeolvides pasó a sus cuentos, quizá porque desde temprano Katherine se empeñó en rescatar fugaces placeres burgueses y sentimientos inaprehensibles.

La belleza circundante y el bienestar de aquella propiedad avivaron sus imaginaciones. Ella inventaba hadas que restañaban heridas y apuntaba la primera sensación de soledad, su eterna compañera. Ensimismada, se sabía considerada una niña demasiado traviesa, inmadura, tartamuda, que sufría pesadillas e infringía normas caseras. En la iglesia, donde había una banca destinada a la familia, entonaba las plegarias con sus pulmones convertidos en fuelle para que Dios la escuchara antes que al pastor. Detestaba los circos tristes, sus carrimatos, fieras amaestradas y trapecistas que provocaban los alaridos del público; miraba fijamente a las personas y se balanceaba en un caballito hasta pelar el tapete de su cuarto; sin embargo, se desarrollaba haciéndole bromas al servicio y a otros miembros de su tribu y se llenaba de entusiasmo cuando algo despertaba su vivacidad característica. Sus ojos ávidos descubrían caleidoscopios del sol filtrándose en los follajes, la sombra ondulante de un arbusto bailando en líneas doradas, gotas de rocío como chaquiras sobre el césped, la gracia de los lirios y la silueta lejana de las montañas azules. Al pasar el tiempo, Katherine rindió tributo a esos paisajes de su patria.

Anotó la muerte de su abuelo, que se fue por el mundo y la invitaba a tomar un barco hacia China; sin embargo, cuando murió su abuela Margaret Isabella Mansfield —amorosa, conciliadora, dispuesta siempre a elaborar mermeladas y jaleas enfiladas en los travesaños de la cocina—, ella admitió que su alegría resultaba del valor para enfrentar problemas y que sus imágenes le llegaban volando hasta el corazón y por momentos se volvían intolerables. Logró tolerarlos y las remembranzas de esa abuela suya, que iba hasta su cama para tocarle los pies fríos y arroparla, le dieron estabilidad doméstica mientras los padres viajaban meses enteros y le inspiraron el pseudónimo que se volvería mundialmente famoso; ambos ocupan muchas páginas de sus diarios y pueblan sus cuentos.

A los nueve años Katherine publicó el primero de ellos en una revista titulada *The Only Way* (Middleton Murry dice que se llamaba *The Lone Hand*). Los retratos la rescatan con lentes necesarios durante alguna temporada, calcetas de popotillo negro, una trenza, ojos tenaces y mejillas mofletudas que le ganaban dardos de sus hermanas y desdén materno. El resto de su atuendo lo componían quizás unas botitas abotonadas hasta el tobillo. De la escuelita primaria en Karori pasó a la secundaria en Wellington y a vivir en una casa con cancha de tenis, pórtico de columnas y un balcón que la rodeaba, ubicada en Tinakori Road. Luego estuvo en el colegio de la señorita Swainson ya que las posibilidades familiares lo permitieron. Allí criticaban su mala ortografía y sus puntos de vista demasiado personales. Pero un maestro la estimulaba y las opiniones encontradas respecto de su comportamiento no le impidieron sacar una revista basada en chistes y estampas.



En el año de 1903 Katherine viajó a Inglaterra junto con sus hermanos, su tía Belle, su padre —cuyas patillas y bigote “color jengibre” empezaban a encanecer— y su madre engalanada con una chaquetilla de piel de foca y el cuello levantado. En el carguero Niwaru, vía el Pacífico y Cabo de Hornos, gozó una travesía cómoda. Al llegar la inscribieron en el Queen’s College, 45 de Harley Street, cerca de Regent’s Park, Picadilly Circus y Hyde Park, fundado conforme a las ideas de F. D. Maurice, socialista cristiano amigo de Tennyson y Kingsley. La institución permitía que las alumnas eligieran materias y no vistieran uniformes, y conciliaba frecuentes visitas al London Zoo, la National Gallery, el National Theatre y caminatas al Marble Arch, Park Lane o Kensington Road; visitas amistosas y días de compras en grandes almacenes como Liberty que en su edificio Tudor ofrece aún chales transparentes, motas de avestruz, guantes aterciopelados, colonias y jabones de lavanda. Paseos culturales a Stratford-von-Avon lleno de construcciones renacentistas y con un solar desolado porque algún ministro anglicano enemigo de los turistas mandó demoler la casa de Shakespeare. Todo era estimulante a pesar de que el Queen’s no preparaba a su alumnado para inscribirse en Oxford o Cambridge. Fomentaba una forma-

ción feminista que permitió que surgieran historiadoras, actrices, médicas y luchadoras sociales. En sus escritos Katherine dejó constancias de aquella etapa de su vida, las imágenes de maestras y discípulas, las pisadas del portero sobre las piedras del patio, el tintineo de los cubos que cargaba, el rumor de la bomba de mano en el pozo, el gluglú del agua saliendo a borbotones, las aulas sofo-cantes y los tejados vecinos.

Hay datos que sus mejores biógrafos tomaron para atribuirle una relación amorosa con Vera Bartrick-Baker. Claire Tomalin dio a conocer las dos cuartillas de “Leves amores” en su versión mecanográfica. Ahí se describe la cercanía de los cuerpos y el abrazo que transforma el entorno mágicamente. Con un cambio de luz los pája-ros del empapelado pían y las parras dibujadas sobre las paredes trenzan guirnaldas. En el cuento titulado “Clavel” aparece también Vera con una flor encarnada entre las manos, cerca de sus labios; pero es ingenuo ignorar actos de alquimia. Los creadores transforman vida en

literatura y por eso los textos no son absolutamente autobiográficos.

En el Queen’s, donde estuvo hasta los dieciocho años, Katherine dirigió también la revista estudiantil, se in-teresó por la música y conoció a otra amiga entrañable: Ida Baker, dócil, martirizada por su padre, un militar despótico que la predispuso a los afectos perrunos y muy probablemente le sirvió a Katherine como modelo pa-ra “Las hijas del coronel”. Mientras Ida se ejercitaba en el violín, ella repasaba sus partituras: deseaba conver-tirse en violoncelista. Sus obras constatan un oído pri-privilegiado para el manejo infalible de los ritmos verba-les. Durante la Pascua de 1906, la tía Belle (otro de sus personajes), que se había quedado en Inglaterra para atender necesidades de sus sobrinas y aprovechar opor-tunidades de encontrar marido, las llevó a París y a Bru-selas, ciudades que inspiraron más historias y el gusto por volver a esos países le prestó ocasión de enviar a un amigo (¿o amiga?) un retrato dedicado “Mes mains dans les vôtres”, revelación de una joven que se quemaba por dentro sin que nadie lo advirtiera.

Hacia finales de año Katherine regresó en el Corinthic a Wellington acompañada otra vez por su familia. Se divirtió en partidos de críquet y coqueteó con un ga-lán que la rondaba; sin embargo, no estaba feliz con su prefigurado destino de muchacha rica que, habiendo terminado la educación esencial, esperaba a un prome-tido conveniente. Su padre, siempre impoluto como si acabara de bañarse, procuró interceptarle los propósi-tos de ser concertista. Katherine pareció condescender aunque se impuso seis horas diarias de práctica musical y tres escribiendo. Mantuvo los pensamientos puestos en Oscar Wilde, personaje estelar de la escena literaria, y fantaseaba con el supuesto *glamour* acarreado por la notoriedad. Halló el modo de entretenerse según los patrones que conservó a lo largo de su breve existencia. Llenó su cuarto con reproducciones de cuadros célebres y colocó velos y búcaros de gardenias que imitaban los refinamientos decadentes imperantes. Tomaba leccio-nes de encuadernación y mecanografía en una escuela técnica e iba a la “biblioteca parlamentaria” en la que go-zaba de privilegios cuando el Parlamento no estaba en sesión. La dejaban ocupar el salón de lectura del edificio estilo gótico. Allí leyó a Balzac, Flaubert y Maupassant en el francés que hablaba fluidamente, aunque según afirmó en sus diarios le costó trabajo porque antes había desperdiciado tiempo. Leyó a Browning, Walter Pater, Hawthorne, Whitman; a las Brontë cuyas mansiones opresivas cargadas de misterios no estaban tan cercanas a su sensibilidad como lo estaba Jane Austen y sus deli-ciosas tramas. Leyó además en traducciones *Ana Kare-nina* de Tolstoi y los diarios de María Bashkírtseva. A Elinor Glyn y a Elizabeth Robins, autora de una exito-sa obra teatral *Votes for Women* puesta en escena en 1907,



PENGUIN CLASSICS

KATHERINE MANSFIELD
The Garden Party and Other Stories

With an introduction by LORNA SAGE

y presidenta de la Liga Sufragista de Escritoras fundada en 1908. Esta figura la llevó a pensar en lo que las mujeres conseguirían en el futuro cuando se hubieran arrancado las cadenas de la esclavitud. Entonces reconoció que el arte es la evolución propia, que el genio late en cada espíritu y que importa el estilo enraizado en uno mismo. Pensó que lo necesario para realizarse era poder, riqueza y libertad.

En Nueva Zelanda las mujeres ya votaban; pero los atavismos sociales no habían cambiado. Katherine entendía que su felicidad para progresar vitalmente por el momento se limitaba a prepararse estudiando a creadores importantes. En ese periodo descubrió la pintura ya reconocida y la belleza física de Kathleen Bendall con quien pasaba días en una casita de playa edificada por Harold casi entre las olas. En una página suya confiesa que esa artista la subyugaba y que apoyar la cabeza entre sus pechos la reconfortaba con las sensaciones más intensas de adoración y éxtasis. Por otro lado, al escribir Katherine dedicaba grandes espacios a una belleza paisajística, los bosques de helechos, las sombras de las raíces invadidas por el musgo, la silueta del lirio silvestre, la manuca juncal y la hermosura de un tábano inmenso junto al río Galatea. Se compró un traje típico, trató de entender las costumbres regionales y todas esas experiencias quedaron registradas en escritos, cartas y cuentos; entre ellos “Ole Underwood” y “La mujer del almacén”, notables ambos por salirse de su temática y buscar el patetismo. El segundo describe a una madre compadecida unánimemente por tener una hija autista, una madre que en realidad había asesinado a su marido y lo había enterrado al fondo del patio.

Hubo de sobrevenir la inesperada etapa de jaloneos, disputas y malos entendidos pues ninguna de las hermanas —hablaban de esto separando un poco las sílabas— se encontraba a gusto en Nueva Zelanda. Ansiaban regresar a Londres, el centro activo de la vida artística e intelectual. Katherine se mostraba la más decidida de todas. De tal suerte, consiguió lo que parecía imposible. Luego de discusiones y acuerdos logró que le alquilaran una pensión llamada coincidentemente Beauchamp Lodge, ocupada por otras aspirantes a concertistas, con cuartos y salas de recibo particulares y llaves de entrada al zaguán. Logró además que su padre cubriera una pensión de cien libras esterlinas anuales, limitada para la hija de un banquero pero suficiente para cubrir necesidades básicas y establecerse como artista.

Antes de zarpar en julio de 1908, le organizaron una fiesta en casa del primer ministro (amigo de sus padres), amenizada con concursos, discos y tiradas de tarot a cargo de una adivina profesional; la mesa adornada con búcaros floridos estaba tan ufana como la propia Katherine vestida con traje de dos piezas y pieles de zorro. Nunca regresó en los diecisiete años que todavía vivi-

ría; sin embargo, su ejemplo es el de uno de tantos escritores autoexiliados que idealizan su patria. Recordemos a manera de ilustración algunos nombres: Joyce en Suiza reconstruyendo los rincones de Dublín; Kipling nostálgico de sus años escolares en Devonshire; Stevenson en Samoa con la melancolía de Edimburgo; Huxley en Italia cumpliendo los convencionalismos de un caballero inglés. Mansfield anduvo por Europa apegada a sus primeras percepciones del mundo en una isla del Pacífico, suelo de un patriarca con nervios vulnerables, poblado por árboles frondosos y maoríes. El 15 de enero de 1922 anotó en su diario que se había soñado comprando ropa interior en Cook’s y Warnock’s, dos almacenes de Wellington. Los caricaturistas sacaban al patriarca metido en un traje de casimir a rayas, una mano metida en el bolsillo y sosteniendo un puro en la otra.

Katherine no cumplía aún veinte cuando ya había dado a la imprenta apuntes que le pagó una revista neozelandesa, *Native Companion*, pero buscaba experiencias que alentaran con aire fresco sus relatos; sin embargo, los más célebres se inspiraron en la ciudad de cuarenta mil habitantes que abandonó. Al desembarcar, Ida Baker, con un mango de zorro, un poco sosa como afirmaban sus contemporáneos, dotada con un cutis blanquísimo como cáscara de huevo y una serenidad reconfortante, fue a recibirla con su solicitud característica y la ayudó a instalarse. Katherine requería de esas muestras de amistad y a la vez no sabía cómo corresponderlas.

Los primeros meses en Londres no fueron placenteros y los sufrimientos y estrecheces aparecieron pronto, sin que ella perdiera ímpetus por las negativas de periódicos y editoriales. ¿Qué sentía al vivir de su pensión, quizá robándose un huevo *hard-boiled* para comérselo después, sentada al borde de una banca, caminando sin compañía o viendo tras las ventanas las tardes nubladas? Encontraba parecidos entre los animales y los hombres, búhos, topos, pájaros, y empezaba a saber tensionar sus historias que por desdicha no pueden seguirse en el orden estricto de su concepción, porque se carece de muchas fechas para registrar evoluciones. Algunas quedaban en libretas de apuntes hasta que ella encontraba la manera de tratarlas. O permanecieron inconclusas porque las rutas artísticas son impredecibles. Muchos de estos cuentos burlan las unidades clásicas y se quedan en estampas. Algunos se convirtieron en meros ejercicios o en narraciones que no llegan a las cumbres que su autora alcanzó. Para mi gusto en esta categoría secundaria estarían “Dos de dos peniques, por favor”, “El gorro negro”, “En la noche” e incluso “Cuadros primaverales”; pero no pierden algo sutil y una atmósfera conseguida con pinceladas impresionistas que rescatan sensaciones. El aroma evocador de los muelles; el de mantequilla y leche de panecillos recién salidos del horno; el de nardos y lilas que trae consigo una lejana tarde veraniega. O los rui-

dos, el de la carreta con sus viejas ruedas sobre el empedrado, el del reloj que dice *c'est ça, c'est ça*, el de un corazón amoroso revoloteando como mariposa, el chiflido del viento bajo las puertas. O las escenografías: un cerco maltrecho, la verde alfombra del césped, las cortinas de encaje que una ráfaga de viento vapulea. Fuego en la chimenea y una tetera humeante le bastaban para pintar cualquier habitación en que ocurrieran situaciones a menudo sin más trascendencia que la de adentrarse en el corazón humano. Katherine descubría rasgos de su escritura, una fórmula propia de avivar a personajes tan comunes y corrientes como podríamos serlo cualquiera de nosotros. Sólo el marino loco de “Ole Underwood”, “La niña que estaba cansada” y “La mujer del almacén” tocan escalas criminales porque la seductora Beatriz de “Veneno” representa una metáfora de la pareja que envenena sus relaciones. Los otros protagonistas no se acercan a esos abismos; sin embargo, descubren secretos del espíritu salpimentado con ironía, humor, tristeza, gracia y ternura. Son oficinistas que transitan las calles pensando en que les aprieten sus zapatos nuevos, secretarias presurosas a punto de regresar a sus casas, señoras que compran un sombrero y vendedoras ayudándolas a elegirlo. La temática de Mansfield suele centrarse en la mujer a merced de circunstancias cambiantes cada vez. Una muchacha soñadora aparece en “Miss Brill”, una madura en “El canario” (su último cuento terminado); “En la noche” se disculpan la soledad y el miedo a envejecer como causas del alcoholismo femenino. Otra serie descubre los lazos heterosexuales y las promesas de felicidad rotas porque las esposas sufren desencantos y humillaciones. La armonía conyugal aparece únicamente en las historias que recrean el matrimonio de sus padres.

Muchas estampas tienen el vago aliento de los libros de viajeras que se escribieron tanto en lengua inglesa. Otro filón es el de los adultos contrastados con los niños. “En el campo” un par de ellos juega a los casados metidos en el hueco de un nogal y simulan un par de ángeles con las alas blanquísimas. “Preludio” y “En la bahía” recorren el telón para descubrirnos a las niñas Kezia, Lottie e Isabel Burnell moviéndose con gran naturalidad y realismo ante los ojos complacidos del lector. Encantan lo mismo cuando trepan un arbusto, corren por el césped, escalan una barda de piedra o inventan maneras de distraerse.

Katherine quería labrarse una carrera y sostenía que nada la asustaba. Por ello y por su temperamento fogoso enfrentó la sexualidad de manera muy libre para la época y quemó sus naves poco después de llegar a la ciudad. Enfrentó una pelea absurda con su casera, aunque antes parecían haberse adaptado. Katherine era volátil en sus reacciones, mal administrada con su dinero gastado en docenas de flores y bagatelas. Tendía a la desconsideración y al aprovechamiento del prójimo. Se embarazó

de un músico neozelandés, Garnet Trowell, aunque estuvo enamorada del hermano de éste, Arnold. Durante una fiesta en 1909 conoció a Georges Bowden, cómodamente instalado en un piso y servido por un criado. Profesor de canto del King's College, enseñaba declamación a clérigos deseosos de mejorar su comparecencia en los púlpitos. El 2 de marzo llegó Katherine con él al juzgado ataviada con un conjunto negro, un sombrero ancho del mismo color y llevó a Ida como testigo. Luego fueron a un espectáculo musical, y al hotel para no instalarse sin mayores preámbulos en el piso de Bowden al que abandonó a las pocas horas por razones que nunca se han esclarecido. Las preguntas surgen y hay un margen aproximado de respuestas. Es posible que él se hubiera ilusionado y ella encontrara el matrimonio como tabla de salvación contra la suspicacia y el escándalo familiar; pero aún estaba enamorada de Garnet, que por el momento trabajaba en una compañía operística, los Moody-Manners, y Katherine viajó para buscarlo hasta Glasgow aunque Georges tuvo la pésima ocurrencia de anunciar su boda en el *Morning Post*, el 17 de mayo, cuando ya había sufrido el desastre.

Katherine no pudo regresar a su antigua residencia. Albergaba sólo solteras. Halló un alojamiento adonde su marido fue a tocar sin que le abriera la puerta. Ella volteó la espalda a un estilo de vida y necesitaba uno nuevo. ¿Cómo supo su madre de aquel naufragio? ¿Le escribieron los Trowell? Tal vez la misma Katherine pidió ayuda económica y como nunca quiso abortar calmó la espera con una escapatoria a Bélgica. Le sirvió para escribir “Viaje a Brujas”, que con su soltura habitual traza retratos. Se pinta a sí misma, las incomodidades de una serie de transbordes y sus ideas de la pareja pegada con alfileres. También hizo “Una aventura verdadera” que incorpora a una antigua amiga suya de Nueva Zelanda, Betty Sinclair. Ambos textos tienen la acerada crítica, sentido del humor y una sorprendente despreocupación con que veía el entorno durante una época que cambió el curso de su vida.

Cuando terminó mayo, Anne llegó a Londres llena de interrogantes y sin acordarse de sus cardiopatías. Reunió a Georges y al coronel Baker. Concluyeron que la causa era una sospechosa relación lésbica y tomaron medidas. Despacharon a Ida a las Islas Canarias y Katherine salió con su madre rumbo a Bad Wörishofen insertada en las colina de Munich. ¿Qué se dijeron estas dos mujeres primero en un hotel de Manchester Street y luego en un tren que recorría Europa? ¿Qué explicación presentó Katherine para romper esta vez todas las convenciones? Anne no tenía la amplitud de criterio como su mejor cualidad. Decidió sofocar habladurías con la receta común en esos casos. Su regordeta hija tenía cinco meses de embarazo, y Mrs Beauchamp no se tocó el alma para regresar el 10 de junio en el Tongariro. Vera pre-

paraba su casamiento con un geólogo canadiense en una ceremonia tan lujosa que los barcos de Wellington izaron banderas para unirse a la celebración. Tan pronto sus compromisos le dieron respiro, Anne pidió cita con un notario. Ante un escritorio de caoba sufrió uno de esos estremecimientos que su hija imitaba bien, apoyó el puño contra la quijada que anunciaba el derrumbe de su forma con dos arrugas bajándole desde la nariz y cambió el testamento. La atolondrada Katherine no heredaría ni un centavo.

Mientras tanto, Mansfield se mudó en Baviera a la Villa Pensión Müller de paredes encaladas y tejas. Estuvo allí siete semanas con estados de ánimo cambiantes que se transplantaron a su pluma, hablándole mentalmente a su hijo. Parecía una carta que no envió dirigida al aje-no Garnet o un diálogo interno con su madre poco solidaria. A los seis meses le sobrevino un aborto por el que sufrió hasta su muerte; pero puso un velo sobre estos penosos incidentes entreabierto sólo en los cuentos de su primer libro, *En una pensión alemana*. Su agudo sentido crítico se afiló por las circunstancias en que se encontraba y se nota en el conjunto publicado en 1911. Antes había procurado que la recibiera James B. Pinker, agente de Henry James, Conrad y luego de D. H. Lawrence. El libro se lo publicó un amigo de Orage, Charles Granville, bajo el sello de Stephen Swift. Obtuvo rápidos reconocimientos, alcanzó la tercera edición pero su venta se vio interrumpida por la repentina bancarrota del editor. Katherine recibió quince libras a cuenta de regalías.

El libro recoge sentimientos y situaciones de una jovencita expuesta a la curiosidad de las matronas parteras. “El barón” alude a una gorrita para bebé que la narradora pensaba tejer. “Un espíritu moderno” se mofa de la cursilería, “La dama progresista” enjuicia el feminismo ramplón. Los alemanes están descritos con la antipatía que despertaba un ambiente hostil. Y la auténtica amargura del momento se nota en los personajes masculinos burdos, exigentes, empeñados en acaparar la atención y en un contradictorio y justificado horror por la maternidad explícito en “Un nacimiento” y “El café de Lehman”.

Katherine, que desde el principio descubrió su vocación, a pesar de pasajeras dudas musicales, la abrazó con fuerza y constancia, eligió un número cabalístico: trece narraciones para su libro. Siete recogen anécdotas ocurridas en la pensión Müller de Mildelbau. Los seis restantes, mejores si se atiende su intensidad y técnica, tocan distintos temas. Conservan el sabor local germano y denuncian la supuesta estulticia de un pueblo reticente a las excelencias del té, el críquet, un pueblo inmune al talento de Leighton, Chaucer y Shakespeare. Salvo “El barón” y “Alemanes a la mesa”, que satirizan los malos modales, los cuentos se preocupan por la problemática femenina. La parturienta, la criada, la coque-

ta, la dama culta, la casada tradicional, la soltera desprotegida, la artista. Exponen pequeñas y grandes desventajas que les acarrea su índole biológica y el papel asignado ancestralmente. No son damiselas atentas a concertar matrimonios en la sociedad condal como las de Jane Austen (quien nunca se casó y no supo que lo difícil no es la boda sino el devenir cotidiano). Las mujeres de Mansfield más de nuestra familia pertenecen en los estadios de la clase media o de la burguesía del siglo XX; a pesar de todo, se emparentan con las sufragistas o con las que en un momento dado sirvieron de inspiración a los movimientos feministas posteriores.

Antes de escribir sus cuentos, se había formado un criterio y seleccionaba lo necesario. Sus protagonistas actúan de conformidad; no se apartaba de la línea establecida de antemano. Para sobrevivir a sus dolores se defendía con la espada del humor inglés traído de las colonias. Muchas de sus congéneres tenían sueños para el porvenir; pero Katherine se dispuso a realizarlos. No sólo escribía con precisión, conservaba un dominio de los efectos que buscaba. Con unas cuantas frases planteaba tramas y situaciones. Se apoyaba en su prosa cuidada y en pasajes coloquiales con diálogos maliciosos.

“Frau Brechenmacher asiste a una boda” se inspiró en la casa de un cartero en la que pasó una temporada. “La niña que estaba cansada” es una traducción libre de un cuento de Antón Chéjov que en versiones españolas apareció como “La niña”. Parece un plagio, un fusil como decimos en la jerga mexicana, y al compararlos no hay duda. Presentan el mismo tema, un inicio y un final parecidos, un mismo desenlace. Katherine le prestó más atención a los personajes secundarios, a uno de los cuales llamó Antón, ¿para que los estudiosos tuvieran una pista y la certidumbre de que no quería negar sus fuentes? Resulta mejor el ejercicio literario de una joven que nunca creyó ser descubierta y que contenta con el resultado lo incluyó en su colección sin mayores observaciones porque entonces el escritor ruso era todavía poco leído en Inglaterra. El asunto trajo una serie de polémicas que no pudieron callar ni Middleton Murry ni A. E. Coppard, sus más asiduos defensores. Sin embargo, Chéjov fue para ella una influencia decisiva hasta el final de sus días por la intención de centrarse en situaciones que suceden a menudo. Ante las disyuntivas que los caminos de la vida nos presentan solemos tomar rutas equivocadas y de vez en cuando atinamos.

Florian Sobienowski, persona siniestra que le contagió una gonorrea desatendida con atroces consecuencias, puso en sus manos los trabajos de Chéjov traducidos al alemán y se convirtió en Casimiro de “El vaivén del péndulo”, empeñado en vender sus propios escritos sin éxito. La pareja del relato capotea la miseria, no sabe cómo mantenerse hasta fin de mes y se esconde de la casera que les cobra la renta. Lo único bonito del cuar-

to son unos jazmines que exhalan perfume desde sus pétalos opulentos. Ella fantasea con la posibilidad de encontrarse a un rico bien alimentado, con el mundo como salón de juegos. Lo descubre parado en el pasillo y lo deja entrar. Tras diez segundos de forcejeos, le ve cara de perro y acaba bendiciendo a Casimiro, la más viable de sus opciones. En la realidad, apenas comprobó los pocos escrúpulos de Florian, el fastidio de compartir su mesada y el ver sin paliativos que cuando la penuria entra por la puerta el amor sale por la ventana la hicieron refugiarse en Londres sin despedirse. Encontró refugio temporal nuevamente con Ida. Llevó sus textos a Orage, ya citado, que se convirtió en el maestro que la enseñó a corregir y su editor en *New Age*; allí salió entre otros “Un nacimiento” de gran trascendencia en el desarrollo de su arte. Una vena que exploró en otros relatos como “El cansancio de Rosabel” conjuga los sucesos contados y los pensamientos de sus protagonistas que abrieron túneles transitados por el cuento moderno. “Un nacimiento” aposenta la anécdota en sus recuerdos de infancia. Andreas Binzer, hombre impositivo y egoísta, está basado en Harold Beauchamp, ansioso padre de un hijo que lo sucederá en los negocios y mantendrá su apellido, aunque ya tenía varias hijas. Él está empeñado en que hagan caso de sus ansiedades, sin darse cuenta de que los verdaderos dolores son soportados por su esposa durante el parto. A pesar de los nombres bávaros, Wellington se trasluce en sus calles y en la casa donde sucede la acción y que pueden identificarse actualmente. Surge en el ambiente y las costumbres familiares e incluso en el abundante desayuno que a Binzer le apetece, especie de rito que equipa a los ingleses para enfrentar los avatares cotidianos. Katherine consiguió un cuento redondo que admite muchas lecturas y que ha sido visto como el primer peldaño que va rumbo a cimas más altas. Antes Katherine se mudó con el maestro y Beatrice Hastings a un edificio de Kensington, Abingdon Mansions, de Pater Street. Orage tenía un matrimonio abierto, se enamoró de Katherine y siguió publicándole sus textos.

Ella vendió otra narración, “Mary”, a *Idler*, revista de escaso patrocinio que desapareció. Quiso comunicarse con Garnet sin recibir respuesta; tuvo un renovado interés por las actuaciones teatrales, interés que había experimentado antes porque se usaban veladas poéticas, y pasó una etapa de esnobismo disfrazándose de maorí, japonesa o rusa para recibir a sus amigos y sentarlos en cojines o recostados en divanes. Modificó su aspecto, adoptó el peinado de polca y fleco que usaban las audaces, su imagen más difundida; además, había perdido muchos kilos y la mirada ingenua. Asistía a conciertos en Covent Garden, fumaba sin parar, se mantenía al día en sus lecturas, daba opiniones controvertidas y moldeaba una personalidad. Contempló largamente la mues-

tra postimpresionista organizada por Roger Fry elogiada por el grupo de Bloomsbury y los cuadros de Van Gogh le causaron una sacudida de libertad. En el intervalo tuvo una “peritonitis” que resultó ser un problema ginecológico. Le operaron del lado izquierdo la trompa de Falopio por la gonorrea contraída, que pega las trompas y destruye el aparato reproductor. Quizás esto la condenó a la esterilidad, ¿o fue el haber abortado a los seis meses de embarazo? Parece sensato concluir que ambas desgracias se conjuraron y se dice que esa intervención quirúrgica era lo menos recomendable porque no la sometieron a un tratamiento previo para evitar que la infección se extendiera a su organismo y propiciara enfermedades posteriores.

Katherine abrazó una ciudad efervescente con el sufragismo en su cúspide militante, apoyado entre otros por H. G. Wells y Bertrand Russell, aristocrático nieto de un primer ministro, miembro de la junta de gobierno del Trinity College de Cambridge, filósofo y matemático que encontró a Dios al calcular el infinito. Había publicaciones como la *English Review* buscadora de talentos con un consejo editorial en el cual figuraban escritores de ideas avanzadas, o *New Age*, dirigida por A. R. Orage, quien vivía en unión libre con la escritora Beatrice Hastings y editaba artículos que pedían reformas a la ley salarial, proclamaban la eugenesia y se manifestaban contra la pena de muerte. El grupo de Bloomsbury se consolidaba con reuniones regulares en casa de Virginia Stephen (Woolf) y había promotores culturales: Gwen Otter, anfitriona literaria, John y Mary Hutchinson y Lady Ottoline Morell con su hospitalidad sin restricciones, su rancio abolengo, su jugosa renta de mil quinientas libras anuales gastadas pródigamente, una cultura conservadora que intentaba acrecentar en su salón pletórico de escritores y sus artes seductoras que unos encontraban risibles y otros, el mismo Russell o D. H. Lawrence, irresistibles o lo suficientemente interesantes para ser una correspondencia constante. Lady Ottoline y su marido poseían Garrinston, mansión isabelina cercana a Oxford, con un extenso parque de cedros recortados y habitaciones suficientes para alojar artistas y pacifistas siempre bienvenidos.

Este arcoíris luminoso al alcance de la mano debió de deslumbrar a Katherine, quien menciona en sus diarios a los personajes citados. Supo mucho antes que eran nulas sus posibilidades de triunfo en la música al compararse con las jóvenes que vivían cerca de ella, que los mítines celebrados en Baker Street la dejaban fría y que el mundo estaba cargado de risas ajenas a las sufragistas. Pero qué sentía cuando paseaba por Bloomsbury Square surcada por casas prepotentes de fachadas similares. Casas que parecían mantener sanos y salvos a sus privilegiados moradores. Esas fachadas no le sonreían. Eran absolutamente indiferentes pues miraban siempre



Katherine Mansfield con su esposo, John Middleton Murry, 1920

hacia el cuadrado del parque y cerca de allí estaba la que sería su verdadera antagonista, su amiga-enemiga Virginia, por la que no llegó a sentir afecto sino una admiración no del todo correspondida. En las cartas y memorias de Woolf se nota que el arte de Katherine Mansfield únicamente le interesaba en parte y que la observaba de manera condescendiente con una especie de esa inefable superioridad que en el fondo los ingleses experimentan por todos aquellos que no hayan gozado desde la infancia del perfil negro y enhiesto del Big Ben.

Los sabios asientan que la soledad en compañía es la más agresiva soledad; pero debe hilarse fino. Por su talento para fijarse en el carrete que se sale del costurero, a Katherine le costaba la convivencia y curiosamente la necesitaba para afinar su arte, tal vez por ello escribía muchas cartas. Jamás descansaba su pequeña máquina Oliver de teclas blancas, rodillo de hule negro y cintas que daban vuelta enrollándose de un lado a otro.

En mayo de 1910 llegaron los Beauchamp para la coronación de Jorge V, rey de Gran Bretaña y emperador de la India que adoptó como nombre dinástico el de Windsor en lugar de Sajonia Coburgo. Katherine escribía por entonces parodias de escritores importantes y el encuentro con su familia no fue muy entusiasta por ningún lado. Desde 1909 llamaba a su madre Jane y no guardó su correspondencia. A su hermano Leslie en cambio trató de introducirlo en el ambiente londinense y le entregó llave de la casa adonde se había cambiado, un edificio rojo, Clovelly Mansions con varias habitaciones, cocina y baño, buena vista sobre la City al este y al oeste, los tejados de Bloomsbury y las colinas distantes de Hampstead. Limpió meticulosamente ca-

da esquina. A pesar de no ser buena cocinera cuidaba el orden y la decoración arreglada pobre y estrafalariamente con briznitas de pasto como las golondrinas a quienes conviene cambiar de nido. Se agenció algunos muebles prestados y un Buda sobre la chimenea. Tenía piano, vasos con crisantemos y un escritorio con cubierta corrediza.

En diciembre de 1911 conoció en la casa del novelista W. L. George a John Middleton Murry, estudiante de Oxford, algo menor que ella, a quien le rentó un cuarto por siete chelines y seis peniques. Murry se mudó en abril y la relación devino en matrimonio. Él editaba con Michael Sandleir una revista, *Rhythm*, forrada de cartulina violeta, que atesoraba reseñas artísticas y en los últimos tres números tomó el nombre de *The Blue Review*. Katherine empezó a colaborar allí y su cuento "La mujer de la tienda" causó cierta sensación. Siguió publicando un lapso en que la dirigió conjuntamente con Murry. La mayoría de los textos escritos en ese periodo, a veces dos por mes, fueron editados en *Something Childish, and Other Stories (Algo infantil y otras historias)*. En julio de 1913 murió *The Blue Review*.

Por entonces Murry vestía gruesos *tweeds* y corbatas regimiento, tenía pelo castaño ondulado, grandes ojos sorprendidos, boca bien delineada y un rostro guapo. Gracias a un tutor entró a la universidad y demostró su gran capacidad. Fue a París en 1910. Leyó a Bergson, caminó las calles, visitó galerías, se enteró de la existencia de Pablo Picasso, Georges Braque y André Derain. Quiso escribir poemas y novelas, abandonó la universidad en la que se graduó luego y con el apoyo del pintor escocés John D. Fergusson y de uno de sus amigos de Oxford planeó su primera revista, que pretendía cu-

brir las vanguardias. En su primer editorial asentaba que el arte no se nutre de la religión sino de la amoralidad. Katherine lo sedujo desde el primer instante por su manera de comportarse, conversar y defender sus ideas. Ella quería ser tratada de igual a igual y curiosamente era una niña. No obstante los reveses de su destino, cuando el mundo ya no estaba cargado de risas, siempre lo fue. La luna de miel ocurrió en París, donde ella conoció a Francis Carco. Como ella cambió de publicación, Orage la consideró una traidora, escribió un demolidor retrato en *New Age*; bajo el nombre de Moira Foisacre la pintó como una promiscua inteligente que escondía en su departamento a un joven literato. Aldous Huxley ironizó sus juicios en Mary Thriplow, de *Esas hojas estériles*, y desdeñó a ambos amantes en pasajes de *Contrapunto*, novela que tuvo traducciones y grandes ventas todavía en los años cincuenta; sobre todo, denostó a Katherine considerándola fea, de cara larga y cansada, una mala escritora a quien su pareja procuraba publicar. Algunos datos más coinciden y por supuesto el dibujo en su conjunto resulta desvaído. Desde luego los dos leyeron el libro y, como debe ser, las alusiones no les importaron demasiado, pero una vez que se dieron a la luz las cartas que cruzaron (no pudieron casarse sino hasta 1918, cuando Bowden concedió el divorcio), se interpretó la naturaleza de la unión. El idilio, y en esto sí el misógino Huxley acertó, tuvo un rápido descenso por la precaria naturaleza de Katherine: la agobiaban sus problemas bronquiales, reumas, fatigas. Padecía accesos de tos que la deformaban por instantes. John desesperaba y, si por un lado la admiraba cada vez más como escritora, por otro disminuía la atracción física del principio. Aparte, los artículos de Murry y la mensualidad de Kathy no les alcanzaban. Tales enfrentamientos, unidos a la escasez económica, jamás disminuyeron el gusto de ella por las cosas bonitas y costosas. Y al parecer la pareja confiaba a sus amigos sus bandazos sentimentales.

A pesar de todo, las relaciones fueron fructíferas. Le dieron a Katherine una estabilidad creativa y la espina de sus primeras, desastrosas experiencias heterosexuales le siguieron sugiriendo buenos cuentos: “Millie”, “Pension Seguin”, “Bains turcs”. Llenos de nostalgia, los cuadros neozelandeses seguían emergiendo a través de la distancia. Los viajes le brindaron motivos para denotar la moral predominante y la estupidez de que la bobería era una cualidad recomendable en las mujeres. “La mosca” y “Feuille d’album” denotan su conocimiento de las reacciones humanas. “Algo pueril pero muy natural”, una obrita maestra, desvela la historia de dos adolescentes, Henry y Edna, que se encuentran en un vagón del metro. El intercambio de palabras surge inevitablemente como los sueños, las citas, los brincos del corazón bajo nubecillas plácidamente silenciosas, aire tibio, ri-

sas continuadas. Resulta un verdadero *tour de force* para cualquier cuentista mantener esa paleta tenue cuyos efectos se contemplan mejor a la distancia aunque la felicidad es un cristal que se rompe. En lugar de vivir con Edna, Henry huye. Mantiene su conducta enraizada y anuncia el rompimiento por telegrama. Entonces el jardín se llena de sombras y teje una red de tinieblas alrededor de la casa.

Con la desaparición de las revistas de Murry, Katherine no tenía manera de publicar. Su bello cuento “Algo pueril pero muy natural”, escrito en París, fue rechazado por varios editores. No encontró acomodo hasta que con Murry y Lawrence hicieron tres números de una pequeña revista, *The Signature*. Cuando ésta cerró, sólo otros tres cuentos salieron el año 1918 en periódicos, hasta que Murry se convirtió en nuevo editor, en *The Athenaeum*, en 1919; sin embargo, poco antes “Preludio” (en algunas traducciones “El áloe”, según su título original) había salido como novela corta en Hogarth Press, en 1918, la imprenta de los Woolf.

En medio de todo esto, al estallar la Gran Guerra, en 1914, y generalizarse entre los ingleses un sentimiento antigermánico, varios editores ofrecieron cantidades apreciables por su primer libro. A Katherine le chocaba el oportunismo y se negó a la reimpresión. Aparte, se empeñaba en superar sus primeros trabajos y las circunstancias que los inspiraron. Decía que no podía seguir imponiendo ese material al público porque jamás fue lo suficientemente bueno. John quiso convencerla de que era excelente gracias al original manejo del lenguaje, las estructuras impecables y por haberlo escrito una muchacha de veintitrés años que llegó a la literatura para quedarse. Katherine prometió considerar la propuesta si le permitían hacer algunas modificaciones y notas introductorias; anteriormente había dejado fuera de la colección “The Blaze” (“Una llamarada” en español), los dos de su viaje a Brujas y “El cansancio de Rosabel”. Nunca cumplió esas promesas y *En la pensión alemana* no se reeditó hasta 1926, después de su muerte.

A continuación escribió “La pequeña institutriz” donde retoma a la muchacha desvalida y al muchacho impositivo. Logró un avance técnico al depurar los monólogos internos de su personaje principal que, como en textos anteriores, anunciaban una madurez formal.

D. H. y Frieda Lawrence invitaron a Gordon Campbell y a los Murry como testigos de su boda, en el registro civil de Marloes Road, el 13 de julio de 1914, y a poco los introdujeron al grupo de Bloomsbury. Ambas parejas se trasladaban constantemente de un lugar a otro para capotear fríos por la precaria salud de Katherine y Lawrence, a quienes los médicos aconsejaban huir del clima londinense. Planeaban aprovechar el otoño en diferentes lugares; pero el 4 de octubre estalló la Primera Guerra Mundial que los dejó atónitos. Compraban pe-

riódicos, iban a las embajadas en busca de noticias, todavía así creyeron que el conflicto duraría sólo meses.

A Harold Beauchamp no le simpatizaba ese yerno que compartía la mensualidad de 120 libras que ahora le mandaba a su hija, para quien no resultaba fácil la convivencia pacífica con nadie. La guerra anunció dificultades y ella fantaseaba con otro hombre que la cuidara y mantuviera. Su manera de lograrlo eran las pasiones encendidas que despertaba aunque fueran de corta duración. Entusiasmó a varios candidatos, entre los que se contaba Bertrand Russell, y salía con él vistiendo un mantón español que le prestaba Lady Ottoline, en crepé de seda negro adornado con flores, frutos y pájaros en los “más delicados colores imaginables”. Para esas fechas había diseñado su imagen y atraía las miradas masculinas cuando entraba a los cafés, fumaba distraídamente siguiendo las serpientes de humo que escapaban al techo y usaba sombreros y abrigos favorecedores. Empezó a viajar sola.

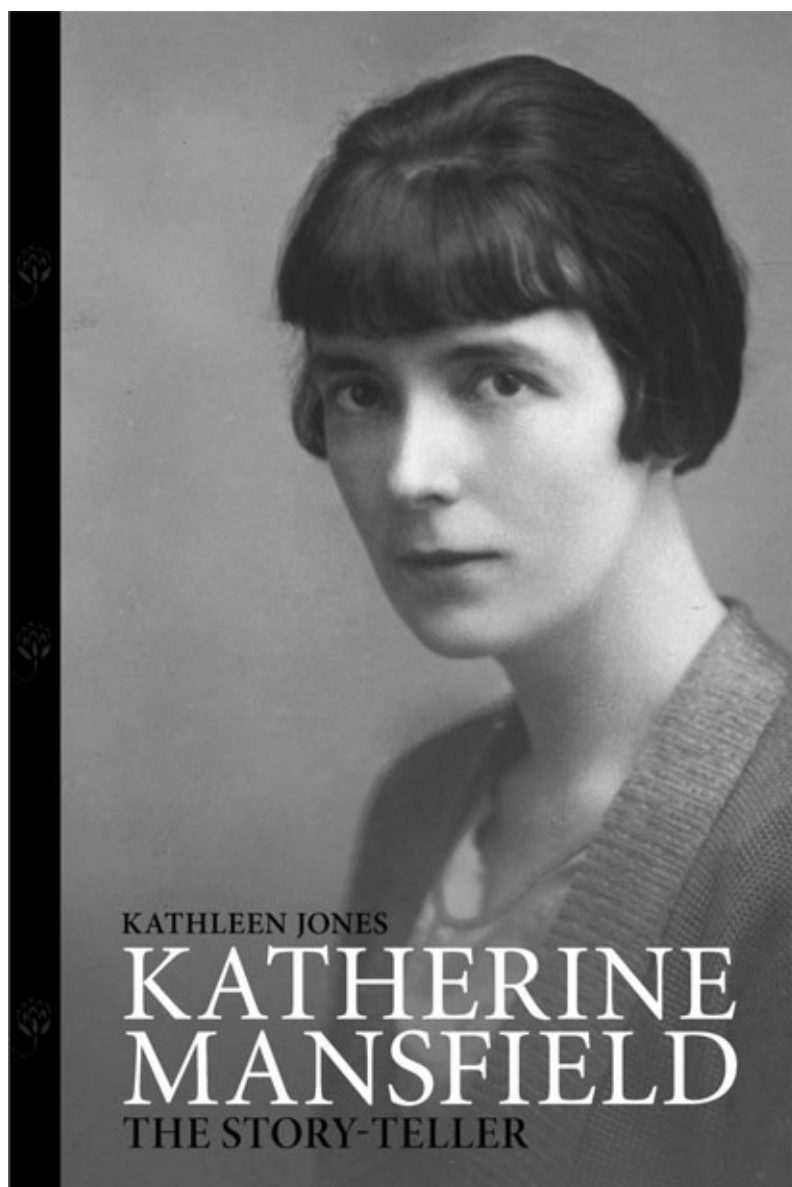
Por órdenes de su padre, en la oficina de Mr Kay que le entregaba puntualmente su mesada, encontró a su hermano Leslie. Comieron juntos y ella le dijo que iría a Francia para hacer algunos reportajes. En verdad, enfrentaba problemas con Murry. Si Lawrence era monógamo, Katherine se mostraba enamoradiza. Mantenía un romance con Francis Carco, nacido en Numea, Nueva Caledonia, y quien había sido amigo de Colette —negro literario de Willy—, escribía buenas novelas y en ese entonces era un soldado pequeño de estatura del ejército francés. Para verlo, Katherine viajó a Gray, en la zona de combate. Para conseguir el permiso, fingió ir de visita a ver a una tía enferma. Señales de la aventura descubren sus “Cuadros primaverales”, “Dos de dos peniques por favor” y “Una jornada indiscreta”. Demostró nuevamente que escribía sobre lo conocido a fondo y que no abandonaba noticias autobiográficas, modificadas y decantadas artísticamente. Quizá se ilusionó con algo firme y su percepción receptiva la llevó a redactar esa su “Una jornada indiscreta” llena de desencanto.

Terminó con Carco y se reconcilió con Murry, entusiasmada con editar una revista quincenal para patrocinadores privados. Seis números a dos chelines por trimestre. Mientras se redondeaban esos planes que no cuajaron, se mudó a un departamento prestado por Carco y se dedicó a su arte. De nuevo sus diarios recogen sus recorridos por las callejuelas, sus descubrimientos citadinos, su constante sensación de aislamiento, sus impresiones de una guerra que muchos entendían como un encuentro caballeroso, avance de los adelantos técnicos militares sin las repercusiones que trajo consigo, un inevitable horror, viudas desoladas y orfandad. Si al inicio Katherine la vio como fuente de estímulos literarios con el doo-da-doo-da de los zeplines, después fue un episodio tristísimo. Su hermano, que había llegado

a Londres procedente de Nueva Zelanda rumbo al frente y cuyo intercambio de conversaciones le inspiró “El manzano” y “El viento sopla”, murió en octubre de 1915. Ella tuvo una crisis manifiesta en su escritura y en su persona. Un desgarramiento que constataron los testimonios de sus amigos. Desde Hampstead, Lawrence le mandó una prédica pretendiendo consolarla. Sonaba hueca y no la consoló. A pesar de las frases bien intencionadas, la muerte deja un silencio helado. Ella supo que antes de morir su hermano la llamaba diciéndole que no podía respirar. Uno de los diarios constata que desde entonces quería reconstruir los recuerdos de su país hasta agotar la tinta porque su hermano y ella habían nacido allí.

Katherine estaba enferma, deprimida, sin que la reconfortara la idea de Lawrence de que un joven tan amado se había alejado para renacer. Pero siguió publicando. A esta época pertenecen “Clavel”, “Cuento suburbano” y “En el campo”, algunos ya citados.

Los Murry se trasladaron a Francia. En Bandol, en la estación ferroviaria con su reloj redondo y su rejería *belle époque*, Katherine recordó a su hermano, las parejas neozelandesas e hizo su primera historia larga, “El



áloe”, al que nos hemos referido con frecuencia y que empezó a trabajar en Bandol, pero no la dejaba del todo satisfecha y prefirió revisarla posteriormente. El asunto requería concentrar la emoción y la técnica que sólo se consiguen alejándose del texto. Finalmente salió, como sabemos con el título de “Preludio”. La familia usaba el apellido materno —no obstante la lejanía sentimental entre Anne y ella— y aparece en los inicios de su carrera hacia la prosperidad. Los niños son pequeños, Stanley Burnel pisa los primeros escalones del éxito y los hechos se cuentan con una prosa ligera, cálida y profunda a la vez. Katherine dividió el texto en doce pasajes, a manera de novela corta, por los cuales desfila cada componente de la familia. El padre, para conservarse, respiraba hondo, se encogía como rana, extendía bruscamente las piernas y se vanagloriaba de su vigor; luego separaba su cabello rojizo con los ojos azules muy abiertos y fijos en el espejo, las rodillas flexionadas porque el tocador “maldito sea” resultaba bajo para él. La tía Bell con sus bonitos brazos pecosos, la abuela que provocaba sentimientos reconfortantes por el hecho de verla y desprendía un

aroma dulce. Y sobre esto el cambio a la casa importante y la descripción de los niños que actuaban como niños de verdad. “Preludio” marca el comienzo de su fase final en un consecuente desarrollo literario. La guerra le había llegado como una conmoción. Tuvo un periodo de profundo decaimiento y después sus pensamientos volvieron a su niñez; pero tras la publicación de *Gloria*, por el que recibió un adelanto de cuarenta libras, empezó a recibir cartas de personas desconocidas que la estimulaban.

En diciembre de 1917 sufrió su primer ataque de pleuresía. La tristeza de Londres bajo los efectos de la guerra la obligaron a irse en 1918. En Bandol las cosas resultaron peores. Al fin llegó a París gravemente enferma; su enfermedad se convirtió en tuberculosis. Comenzó su peregrinar, de nuevo Murry su editor en *The Atheneum* le permitió que comenzara a escribir críticas e historias bajo la firma K. M., que cobró fama. Ella otra vez huyó hacia Ospedaletti y Mentone, Italia, y de allí a Montana, Suiza. En el otoño de 1921 terminó *La fiesta en el jardín y otros cuentos*, publicado en 1922, que la consagró como la más notable escritora de narraciones en Inglaterra. A partir de entonces sus diarios registran una lucha. Siempre perdía batallas. Apenas si lograba unas cuantas frases, entre las que destacan los primeros vómitos de sangre que la aterraron; tenía el anhelo de escribir poesía, sin darse cuenta de que muchas narraciones suyas eran poesía en prosa.

Le obsesionaba la idea de ganar dinero para que John y ella pudieran pagar deudas y vivir honorablemente. Se aficionó a la *Biblia*, que consultaba horas y horas. Releyó a Shakespeare. Quienes la vieron, entre ellos Murry que la visitaba ocasionalmente, afirmaron que estaba convertida en una sombra. Se sentía fracasada y pensaba que con su centena de cuentos sólo había conseguido retazos de la obra que habría escrito. Los fragmentos de sus cuadernos eran cada vez más cortos, como si sus armas hubieran perdido filo. Ocasionalmente resultaban incoherentes. Y en uno afirma que el sufrimiento humano no tiene límite. En 1922 redactó tres páginas del notable texto “El nido de las palomas”. Para el cumpleaños de Nietzsche celebró la fecha sentada en los Jardines de Luxemburgo: le encantaba ver pasar a las niñeras con cochecitos de bebés. Pero allí creyó que se moría, apenas si pudo arrastrarse hasta el taxi. Ya no lo graba trabajar prácticamente nada. Se aterraba y al repasar sus libros de notas conmueven sus esfuerzos. Desesperada, en julio de 1922 se retiró a Fontainebleau, donde murió la noche del 9 de enero de 1923. No obstante ser tan personales, sus textos han tenido un desacostumbrado éxito popular y merecieron que les dieran espacio importante en el Museo Británico. Allí guardan los manuscritos y originales que subsistieron. Había quemado muchos considerándolos indignos de pasar a la posteridad. **U**



Katherine Mansfield

Wajdi Mouawad

Sobrevivir en el infierno

Carlos Martínez Assad

Wajdi Mouawad nació en Líbano en 1968. Emigró a Francia y posteriormente a Quebec, a raíz de la guerra civil en su país. Escritor de lengua francesa, ha destacado internacionalmente con su dramaturgia, nutrida de los conflictos políticos y la exploración de las confrontaciones familiares. Carlos Martínez Assad, Premio Nacional de Ciencias y Artes 2013, revisa la presencia de Líbano en la escritura dramática del autor.

*La vida me dijo: ¡exilio, guerra, muerte!
Hoy le respondo: ¡teatro!*
WAJDI MOUAWAD

UN CUCHILLO CLAVADO EN EL CUELLO

La guerra, el exilio, la muerte, han definido al libanés-canadiense Wajdi Mouawad y al conjunto de su obra de dramaturgo en la búsqueda de una identidad. “Para mí el paraíso está ligado a mi lengua natal, cuando el ruido de los cañones me expulsó de mi tierra invadida”, dijo. Nacido en Beirut en 1968, debió huir a Francia con sus padres, quienes se establecieron finalmente en Quebec, Canadá. Por eso se define a sí mismo como “libanés en su infancia, francés en su forma de pensar y quebequense en su teatro”. Su biografía, como en la mayoría de los escritores, está ligada a su obra, aunque en su caso se trata de algo íntimo con expresiones épicas. “Mi infancia —dice— se ha convertido en un cuchillo clavado en el cuello que no me atrevo a retirar”. Aunque su obra precedente es amplia, muchos lo conocieron con *Incendios* (2003), divulgada aun más cuando, di-

rigida por Denis Villeneuve, fue llevada al cine con el mismo título, si bien se ha exhibido también como *La mujer que canta* (2010).

Esa pieza de teatro alcanzó el éxito al mantenerse en taquilla por largo tiempo en varios países, algo que ya había sucedido con *Litoral*, porque las historias y la forma narrativa de Mouawad resultaron particularmente atractivas para los jóvenes que atestaban los lugares disponibles. En México contribuyó al éxito de la puesta en escena de *Incendios* la presencia de la actriz Karina Gidi, quien se posesionó del papel de la sufrida y consciente Nawal Marwan, la mujer que da sentido a la historia, dirigida con fuertes matices, al igual que el elenco, por Hugo Arrevillaga.

No era el primer acercamiento de éste con la obra del autor, porque poco antes había participado como director residente en la obra *Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente* (2009), en un proyecto de la Compañía Nacional de Teatro encabezada por Luis de Tavira. La pieza fue dirigida por los colombianos Heidi y Rolf Abderhalden Corés. El texto fue traducido con maestría para la ocasión por Esther Seligson —en uno de sus

últimos trabajos— y, aunque ella misma confesó que al inicio la obra no le atrajo, concluyó luego que cada representación podría resultar “un verdadero acto de creación original y originador de la Palabra”.¹

La puesta en escena no fue recibida con entusiasmo por Olga Harmony porque —decía— los espectadores debían asistir a la función con un “diccionario mitológico” para desentrañar a los personajes. La calificó de parafernalia y como una obra “con demasiadas notas de pie de página”.² Otros la elogiaron por la recuperación del tono de la tragedia griega, pues la trama se divide en tres partes de una misma historia que va de Cadmo a Layo y finalmente a Edipo. Se trata en esencia del castigo a las atrocidades cometidas por el género humano (¿por los padres?) y lo mismo se refiere a Grecia que a Líbano: la destrucción de Tebas es como la guerra liba-

¹ Entrevista de Alegría Martínez en Wajdi Mouawad, *Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente*, Jus/Compañía Nacional de Teatro, México, 2009, p. 31. [Las citas a la obra proceden de esta edición; en el cuerpo del texto se consignan las páginas de donde proceden. N. del E.].

² Olga Harmony, “Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente”, *La Jornada*, 2 de abril de 2009.

nesa que expulsó al autor, como a muchos otros, de su tierra prometida.

Cadmo abandonará su país en la búsqueda de su hermana Europa raptada de las playas de Tiro por Zeus (disfrazado de un hermoso toro con cuernos de cristal) y en sus correrías desde la tierra de los fenicios se convierte en maestro que enseña el alfabeto a los griegos. Primero es el sufrimiento: “Abandonaré mi tierra / Abandonaré mi lengua”; después el camino y el transcurso del tiempo que empaña los recuerdos: “Muertos están los muertos / Ahogada la lengua de los ancestros / Ahogada tu memoria”. Y todo para que Cadmo acepte su nueva condición de ser “Extranjero en tu país / Exiliado de exiliados” (pp. 55 y 63).

Pélope, arrojando el cuerpo inerte de Crisipo y Layo y los tebanos prisioneros con Tebas destruida, exclama: “Sólo los hombres lloran por los hombres / Pero los hombres no lloran más / Demasiada pena / Para contarlo todo / Demasiadas cosas por las cuales llorar” (p. 127). Referencias por lo demás cercanas pues remiten a las guerras contemporáneas.

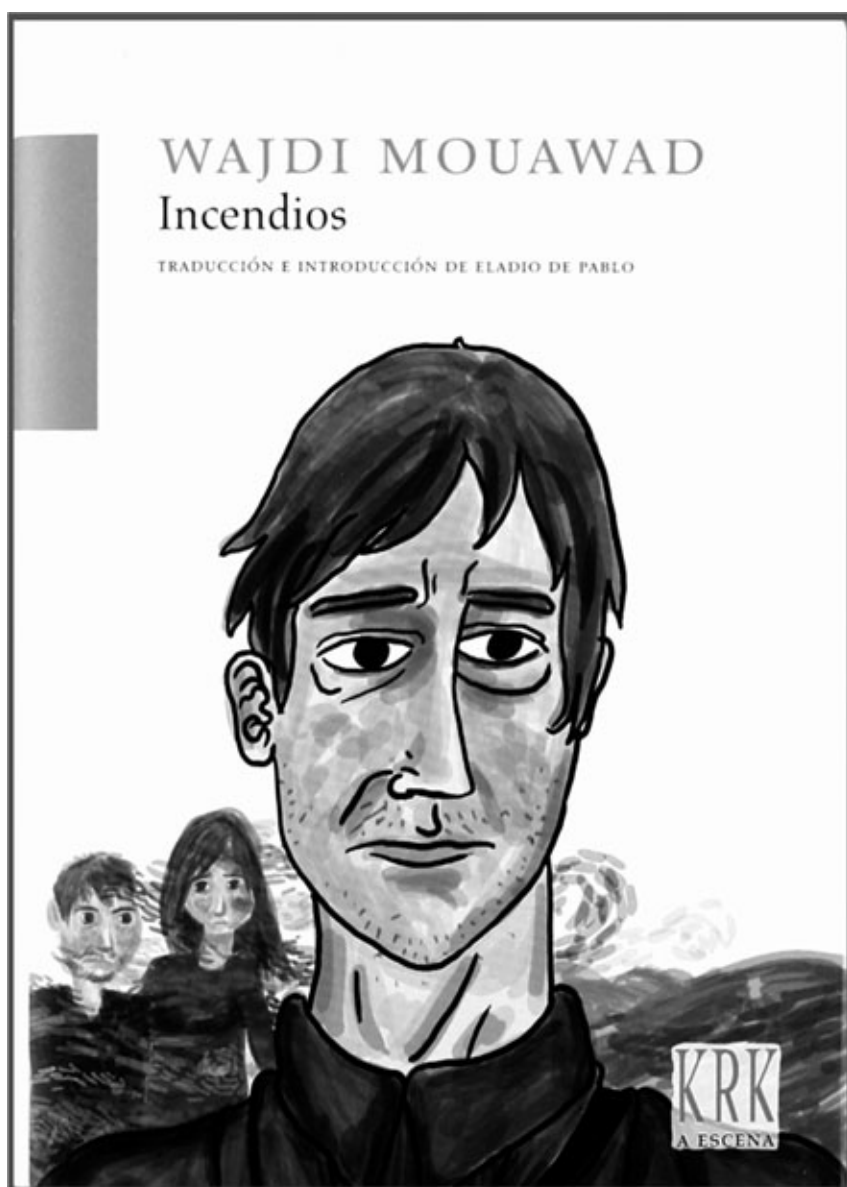
Y es Edipo, “arrancado a luz” como Layo “arrancado a su infancia” y Cadmo “arrancado a su ciudad” (p. 172), quien a manera de conclusión de ese drama del pasado y a la vez tan contemporáneo, debe decir:

Sólo quedaron retazos de nosotros:
Felicidad
Amor
Cóleras
Algunas palabras antiguas
Algunas historias perdidas (p. 172).

Aun sin mencionar Líbano, el país está allí porque son demasiadas las coincidencias compartidas por quienes han abandonado su tierra, su cultura, su lengua. Algo que, cuando menos en la representación en México, fue reforzado por la escenografía de Pierre Henri Magnin quien recreó como escenario el *lobby* del Hotel Holiday Inn que, frente a la bahía de Beirut, fue lugar emblemático de la guerra que inició en 1975: bombardeado, derruido, saqueado, incendiado, sirvió de base para los periodistas que dejaban su testimonio diario informando al mundo de la tragedia. Su esqueleto de acero maltratado, además, por la sal del mar, se mantiene para recordar la culpa que motivó su destrucción.

EL VÍNCULO CON LÍBANO

No hay sesgo en la suposición del vínculo de su obra con Líbano, país al que nunca menciona, pero Mouawad lo alude en su monumental tetralogía *La sangre de las promesas*, iniciada con *Litoral* (1999), seguida de *Incendios*



(2003), *Bosques* (2006) y finalmente *Cielos* (2009). La primera, dedicada a la figura del padre, partió de la idea de un espectáculo donde se proponía relacionar a Edipo, a Hamlet y El Idiota. El primero mató al suyo, el segundo quiere vengar su asesinato y el tercero nunca lo conoció.

Por eso en *Litoral*, representada por primera vez en 1997 en Montreal, el personaje Wilfrid va en la búsqueda del suyo, relacionándose con él ya muerto, cuando debe sepultarlo, y para cumplir esa tarea debe regresar al país de sus orígenes y encontrar así el sentido de su existencia, de su identidad. El motivo lo da la familia, porque los hermanos de la madre no perdonan al padre que el hijo naciera a costa de su vida: “¡Tu padre es el asesino de tu madre! ¡Ella era demasiado frágil para tener un hijo, no tenía ni la constitución ni la salud!”.³ Por ello le niegan el descanso eterno junto a su esposa fallecida. La familia considera al padre un asesino y a la madre una víctima, categorías que aparecerán una y otra vez en la obra de Mouawad.

Confrontado Wilfred entre el recuerdo de la madre y lo vivido respecto del padre, decide llevar el cuerpo de éste para darle sepultura en el pueblo en que nació en el país lejano. El padre transmite sus vivencias a través de las cartas que el hijo ha rescatado: “Tu madre viva. Las bombas cayendo mientras jugábamos cartas con los vecinos reunidos en el refugio. Tú estabas todavía en su vientre. La veía y pensaba en ti, me dabas calor en el fondo de ese horror” (p. 55). El padre termina por materializarse a los ojos del hijo en la búsqueda del sitio donde debe ser enterrado para entablar diálogo franco.

No será fácil encontrar un lugar porque, debido precisamente a la guerra, son escasos los cementerios y están reservados para los lugareños. Los que han abandonado el país son culpados de ser extranjeros ¿traidores?: “Hay que hacerse enterrar allá adonde han huido” (p. 76), afirma uno de los personajes. Así pesa la condena respecto de los exiliados que no enfrentaron los sufrimientos de la guerra con torturas y castigos, en cuyas descripciones el autor incurre hasta la sordidez. Esto sólo se salva por el tono tragicómico de algunos pasajes del relato que concluye luego de algo que parece el descenso al infierno, resuelto finalmente cuando el protagonista encuentra la paz consigo mismo al reconciliarse con el padre.

Mouawad mismo llevó esta historia al cine en 2004, aunque distanciándose de la pieza teatral; por principio, el personaje toma un nombre libanés, Wahab, para dar más sentido a su problema de la doble identidad de libanés y canadiense. Y el filme se acerca a *Incendios* al



reubicar la trama en el sur de Líbano y aludir a Kfar Rayat, poblado en el que se encontraba la prisión de la verdadera Soha. Aunque conserva momentos de gran cercanía con el teatro, se termina por asumir que el del cine es un lenguaje diferente. Destaca más el tono de farsa y con gran maestría el autor logra transmitir esa búsqueda que, cual moderno Odiseo, emprende Wahab hacia la patria perdida para encontrar al padre.

Y en esa búsqueda del lugar en el que el padre pueda ser enterrado surge en la pieza teatral probablemente la idea de su próxima obra cuando en una noche indica: “Voz de una mujer que cantaba a lo lejos” (p. 65). Para más adelante encontrarse con ella: “Eres tú la mujer que canta”, pregunta Amé a Simone. Luego le dice: “Después de las noches todas las noches escucho tus llamados” (p. 85). Aunque en la pieza de teatro no menciona a Líbano, en el filme Mouawad muestra la bandera libanesa blanca con dos franjas rojas y el cedro verde en la parte central, y numerosas menciones a Líbano y Siria son constantes. Su encuentro personal con el país es asumido.

³ Wajdi Mouawad, *Litoral*, Lémec/Actes Sud, Montréal/Arles/Paris, 1999, p. 45. [La paginación de las citas siguientes se consigna en el cuerpo del texto. N. del E.].



Wajdi Mouawad

INCENDIOS

Luego de varias obras y de haber culminado sus estudios teatrales en Canadá, Mouawad dirigió el Teatro de los Cuatro Centavos en Montreal a partir del año 2000, cuando apenas tenía treinta y dos años. Muy rápidamente se dio a conocer y ya en 2009 fue invitado a abrir el LXIII Festival de Teatro de Aviñón con su tetralogía *La sangre de las promesas*, otorgándosele el “corredor de honor” para representar por primera vez juntas *Litoral*, *Incendios*, *Bosques* y *Cielos*, que acababa de concluir.⁴

Si con *Litoral* se acercaba con ciertos titubeos a su pasado, a su herencia, con *Incendios* recuperó la memoria y resultó, pese a la ficción, su pieza más realista para desentrañar el horror, la tragedia y el sinsentido de la(s) guerra(s) con predominio de la humillación, la degradación y el absurdo. La obra fue considerada “una bella lección de dignidad de una mujer que instiga a sus hijos gemelos a buscar la verdad (por terrible que sea) de la madre, cuyo origen les ha ocultado”.⁵

Nawal ha decidido de pronto guardar silencio. Algo ha provocado que en Canadá decida dejarse morir. Los hijos reciben un testamento que pesa como fardo porque obliga a que su hijo Simon busque al padre, y Jeanne

al hermano, para entregar las cartas que ha escrito a cada uno. Mientras no las entreguen se niega a ser sepultada como corresponde en el rito cristiano de su familia.

Como en *Litoral*, en el caso de *Incendios*, los hijos deberán marchar al país de origen para cumplir el encargo de los ancestros. De nuevo, *Litoral* es el viaje de Odiseo que debe superar los peores obstáculos para encontrar lo que se busca y en este caso es la guerra la que establece todos los desafíos. Sin mencionar a Líbano, es claro que la trama que inicia con una historia de amor de una cristiana con un musulmán, que parece ser un palestino, sucede allí. Al hablar del novio lo relaciona con los “500 mil refugiados que un día llegaron del otro lado de la frontera”, cuenta un personaje: “Nos echaron de nuestras tierras, déjennos vivir a su lado”.⁶

En la trama Nawal tiene indistintamente diecinueve, cuarenta y sesenta años, edades en las que sucederán los eventos que la han definido y que resultan casi imposibles de unir en una sola vida. Primero se enamora, después se involucra en la guerra de su país y, presa luego de perpetrar el asesinato del jefe de las milicias de la derecha cristiana, finalizará como refugiada al final de su vida. Con el tono de la tragedia griega, Nawal como Yocasta de nuestro tiempo encontrará a

⁴ *L'Orient Le Jour*, Beirut, 16 de enero de 2009.

⁵ *L'Orient Le Jour*, Beirut, 12 de octubre de 2008.

⁶ Wajdi Mouawad, *Incendies*, L'émeac/Actes Sud, Montréal/Arles/Paris, 2003, p. 60.

Edipo, para seguir luego el itinerario que no desarrolla la tragedia griega.

Cuando los hijos se han enfrentado con los recuerdos de la madre y han hecho recordar a los lugareños los hechos de la guerra, la verdad es develada: “Ella buscaba a su hijo, lo encontró pero no lo reconoció. Él no la mató porque ella cantaba y él amaba su voz [...] Tú lo comprendes: él torturó a tu madre y la madre fue torturada por su hijo y el hijo ha violado a la madre. El hijo es el padre de su hermano y de su hermana” (p. 124).

La lección de dignidad, como se ha calificado la historia de Nawal, es algo cultural y por lo mismo tiene cierta ambigüedad: se puede cuestionar si la verdad no hizo más infelices a los hijos y la venganza resultó menos fuerte para el violador. Hay que recordar a Jerzy Andrzejewski cuando afirmaba: “No es la verdad sino la mentira la que destruye todas las esperanzas”. En la obra resulta difícil entender por qué la madre decide primero guardar silencio para romperlo con su muerte. Para el autor hay algo que lo mueve a exagerar lo de por sí truculento, como puede apreciarse en sus piezas siguientes: *Bosques y Cielos*, ya demasiado rebuscadas. Aunque nada puede superar el proceso de concientización de Nawal si, como parte de una comunidad cristiana, debe conspirar en contra de un miembro de otra, haciendo explícito, eso sí, que el problema no es religioso sino político. Como un eco resuena la sentencia de Gibrán: ¡Maldita guerra la que hace al hermano verdugo del hermano! y al padre enemigo de su padre.

BUSCAR LA REALIDAD PARA CREAR LA FICCIÓN

El absurdo en una guerra del pasado parece aun mayor en una guerra de nuestros días. Charlotte Farcet, quien escribió el posfacio de *Incendies*, devela las bases reales del relato de Mouawad. La cárcel que aparece identificada como Kfar Rayat no es sino la prisión de Khiam. Él escuchó hablar de ella al fotógrafo de Quebec, Joséé Lambert, quien la fotografió en varios recorridos por el sur de Líbano. Se trataba de una antigua caserna francesa convertida en una cárcel clandestina bajo el mando de la Armada del Sur de Líbano (ALS), relacionada con el ejército israelí que ocupaba la zona desde 1978. Allí fueron encarcelados entre dos mil y cinco mil libaneses y palestinos sin proceso, según datos de la Cruz Roja. Cuando en mayo de 2000 Israel se retiró, la prisión fue abandonada.

Mouawad viajó a Líbano, por primera ocasión desde su exilio, en 1992, en cuanto se firmaron los tratados de paz. Escuchó también los relatos terribles que le transmitieron los supervivientes a su amigo Joséé y conoció el de Souha Bechara, que a los veintiún años fue encerrada allí por descargar dos balas sobre Antoine Lahad, el jefe de

ALS en 1988. Cuando le preguntaron por qué dos y no todo el cargador, ella respondió: Una por los palestinos y otra por los libaneses. Una cristiana ortodoxa atentaba contra un cristiano maronita y, como resultado, una condena de diez años para la joven, y la invalidez por vida de Lahad, que así pagó su participación en la represión, al lado de los israelíes, sobre la población local. Se afirmó que varias mujeres fueron violadas allí, muchas de ellas obligadas a escribir cartas en las que debían afirmar que no eran vírgenes en el momento de su detención.

Khiam es un nombre que se asocia con el horror, tal como aparece en el filme *Souha, survivre à l'enfer* (2000) de la directora libanesa Randa Chahal Sabbag.⁷ Las referencias en la construcción del relato de Mouawad están vinculadas a la ocupación del sur de Líbano por Israel, las masacres de Kfar Riad y Kfar Matra en 1978 y la más conocidas de Sabra y Chatila en 1982, cuando el ejército israelí rodeó esos campos palestinos en las inmediaciones de Beirut e ingresaron las falanges cristianas para masacrar a cerca de dos mil palestinos.

El autor volvió a Líbano en 2013 cuando fue invitado al Festival de Samir Kassir —que lleva el nombre del periodista asesinado por oponerse a la ocupación siria del país en 2005—, y en una entrevista habló de su pertenencia a una cultura con talento sobresaliente para transmitir el gusto por la desconfianza a través de los siglos, de generación en generación. Eso que él mismo ejemplificó con el proverbio antiguo del pez que desconoce la existencia del agua hasta que es sacado del estanque. A él le sucedió lo mismo porque creció detestando al “otro” y sólo por haber salido, como el pez del agua, se ha dado cuenta del significado de detestar. Quizás eso le ha permitido contar sus historias, como él mismo deja ver, sin tomar posición.

En la preparación del montaje teatral de *Incendies*, Mouawad reunió al equipo en 2002 y habló de la guerra en Líbano, de los conflictos fratricidas, de la cuestión regional, de la presencia de Siria, de la ocupación israelí, de Souha Bechara y les mostró el filme que se hizo de ella. “Pero poco a poco el hecho histórico —la ocupación israelí en el sur de Líbano— se borró, perdió su referencia, su identidad, y se convirtió en *subterráneo, subyacente*, para dejar aparecer un rostro, el de la Historia”.⁸ La que pretende ser comprensible y universal para que el espectador pueda apreciarla en donde se encuentra y aceptar que está más cerca de ella (y del infierno) de lo que podría suponer. **U**

⁷ *Sobrevivir al infierno*. La autora obtuvo en 2004 el León de Plata del Festival de Cine de Venecia por su filme *Le Cerf volant*, conocido en México bajo el título de *El papalote*, que relata el amor, sólo posible en la muerte, entre una libanesa y un israelí; es ambientada en el sur de Líbano, de donde la cineasta es originaria.

⁸ Charlotte Farcet, “Postface” en Wajdi Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 153.

Ernesto de la Peña

El señor de las palabras

Concepción Company Company

A un año de su muerte, Ernesto de la Peña fue recordado en el Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México, por la estudiosa Concepción Company Company, su compañera en la comisión de lexicografía de la Academia Mexicana de la Lengua. Ella lo evoca como el filólogo, traductor y maestro, dotado de la mayor sabiduría y de gran sencillez y afabilidad.

Ernesto de la Peña era un gran señor y era un gran señor filólogo; era un sabio, en lo profesional y en la vida. No debiera yo mezclar ambas denominaciones, porque no es políticamente correcto —como ahora se dice— mezclar las valoraciones personales con las profesionales, pero es un deber y un gran placer hacerlo —así sea éste un momento de triste recordación a un año de su muerte—, porque bajo, mejor *junto* al gran profesional, había un gran ser humano, una persona generosa y comprometida, y es por ello un deber placentero escribir estas líneas, porque junto a la persona que yo conocí había un profesional de excelencia, un sabio. En efecto, Ernesto de la Peña podía haber nacido en el siglo XVIII, era un ilustrado en todo el sentido de la palabra, o podía haber sido un ateneísta, ése era su espíritu. Hago el doble señalamiento de gran profesional y gran ser humano, porque suele ocurrir —y digo suele, porque muchas veces no ocurre— que los grandes son sencillos y, por eso, son grandes, en todos los sentidos y ángulos de la palabra *grande*, grandes en la vida, pues. Así era Ernesto de la Peña: una de esas afortunadas concurrencias de generosidad de vida y generosidad profesional, de grandeza en los dos ámbitos.

No hablaré hoy, al menos no centralmente, de su extensísimo currículum porque es bien conocido. Sus valiosas y numerosísimas contribuciones al conocimiento de la lengua y la literatura fueron reconocidas con múltiples premios, tales como el Premio Xavier Villaurrutia, de escritores para escritores, concedido en 1988 por su libro de cuentos *Las estratagemas de Dios*; en el año 2003 le fue otorgado el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Lingüística y Literatura, el máximo reconocimiento que concede el Estado mexicano a un intelectual; en el 2007 recibió la medalla de oro de Bellas Artes; en 2008 fue distinguido con el Premio Alfonso Reyes; en 2009 le fue concedido en España el Premio Menéndez y Pelayo, por cubrir el perfil de humanista y polígrafo inherentes a Marcelino Menéndez y Pelayo e inherentes al premiado; en 2010 recibió el Premio Nacional de Periodismo José Pagés Llergo y en 2012 fue condecorado con la Medalla Mozart por su constante e importante labor en la difusión de la cultura operística y de la música culta en general, y a fines de 2012, de forma póstuma, le fue otorgada la medalla Belisario Domínguez. Y posiblemente se me está pasando por alto alguna distinción más. En 1993 fue desig-



© Javier Navariz

Ernesto de la Peña

nado miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua, corporación que hoy nos convoca con motivo de su aniversario luctuoso; fue una distinción que De la Peña desempeñó de manera absolutamente institucional, de forma muy activa y con constante trabajo colaborativo hasta su muerte.

De todos es conocido el gran conocimiento que Ernesto de la Peña tenía de la *Biblia* y de los ríos de bibliografía que el libro de libros ha generado, sin duda el que más. Ernesto era un erudito en este ámbito humanístico, y siempre se acercó a esta obra desde la filología, la cultura y las humanidades, no desde una posición religiosa. Era también un erudito en las lenguas y culturas clásicas hebrea, árabe, griega y latina. Era asimismo un gran conocedor de literaturas europeas medievales tardías, como la francesa; al momento de dejarnos estaba trabajando el texto de *Gargantúa y Pantagruely* lo estaba haciendo sobre una hermosísima edición en francés antiguo. Era igualmente un agudo lector y conocedor de la literatura española áurea. Aquí quiero destacar sus múltiples ensayos sobre el *Quijote* y la interpretación personal, sugerente y llena de intertextualidad, plasmada en su libro *Don Quijote. La sinrazón sospechosa*, editado exquisitamente. Y comento esto porque en el tiempo que conocí a Ernesto de la Peña, don Ernesto, como siempre me dirigí a él, la exquisitez y el goce de la vida eran rasgos inherentes de su personalidad.

Escribía además, lo sabemos, excelentes cuentos —por un libro de cuentos le fue otorgado el Villaurrutia—, que rayaban en lo borgiano, como ha sido bien señalado por los críticos, por sus inventivas recetas en la construcción de personajes, como aquel intitulado “Confección de ángeles”, y era un poeta con un elevado sentido vital y erótico. Su poesía erótica me parece excelente.

De todos es conocido también que era un gran difusor de la cultura, un hombre de la radio y de la televisión cultural. Ernesto de la Peña era famoso además por ser conocedor de muchas lenguas, un políglota, y en él la palabra griega *polís* hacía pleno sentido, hablaba muchas lenguas y conocía bien muchas más, y ese conocimiento multilingüe lo empleó profesionalmente, porque fue traductor oficial de varias instituciones mexicanas, como la Secretaría de Relaciones Exteriores, y fue redactor de artículos para la *Enciclopedia Británica*, allá en las ventiscas de Chicago, y, cosa natural derivada del profundo conocimiento de lenguas, fue un muy buen traductor, por ejemplo, un exquisito traductor del francés (la única lengua que puedo apreciar para estos efectos) y excelente del alemán. Y, hay que decirlo, empleaba su conocimiento de lenguas para contar estupendas anécdotas de errores lingüísticos y estupendos chistes lingüísticos con caracterizaciones estereotípicas de catalanes, gallegos, chinos, árabes, judíos o de los vecinos del norte.

Pero por encima de todo su trabajo, de su obra y de sus muchos conocimientos, o más bien, junto a todas sus obras y sus muchos conocimientos, Ernesto de la Peña fue un maestro, alguien muy querido y respetado para mí, un ser humano generoso y a cabalidad. Era un hombre de plática ágil y chispeante, con un magnífico y ácido sentido del humor y una finísima ironía, agazapada tras una clara mirada juguetona y juvenil, mirada que nunca perdió aun en momentos de debilidad física y de enfermedad. Era, como digo, un excelente narrador de anécdotas de todo tipo y contador de estupendos chistes lingüísticos... y menos lingüísticos, divertidísimos —era difícil no reírse junto a don Ernesto—, era amante de la buena, mucha y refinada comida así como de largas pláticas por el gusto de platicar. Con él se aprendía cons-

tantemente, y en él se cumplía el *dictum* clásico de enseñar deleitando.

Dedicaré los minutos de que dispongo a hablar de su persona, en lo particular a mi afortunado encuentro y convivencia con él en la Academia Mexicana de la Lengua y en el Centro de Estudios de Ciencias y Humanidades de la Fundación Telmex, del que él era el director, y de cuya biblioteca hice yo uso en más de una ocasión y aproveché su consejo y sabiduría en la búsqueda, hallazgo y consulta de algunos libros y diccionarios de lenguas romances medievales, que por motivo de una u otra investigación yo requería. Comentaré uno de los ángulos de su labor, quizá menos conocido, pero muy importante institucionalmente, el Ernesto de la Peña colaborador en la confección del *Diccionario de mexicanismos*, obra corporativa de la Academia que vio la luz en 2010 (en coedición de la Academia Mexicana de la Lengua y Siglo XXI Editores).

Yo conocía, como todos, a Ernesto de la Peña por la televisión y por la radio... quién no, y lo conocí en persona cuando fui nombrada miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua un septiembre de ahora hace casi una década.

Como es bien sabido, el lema de las Academias de la Lengua es “Fija, limpia y da esplendor”. El entonces director de la Academia, hoy también tristemente fallecido, José Moreno de Alba, aplicó sabiamente, y al pie de la letra, el lema académico que nos define, y a mí, como no podía ser de otra manera, y casi recién ingresada, me asignó a la comisión de lexicografía, la más antigua, por cierto, de nuestra Academia. Además, ¿qué va a hacer un gramático y un lingüista —y yo estoy en ese paquete profesional— sino fijar y limpiar la lengua española? Hay que aclarar que la mayoría de los seres mortales piensa que los lingüistas sólo nos dedicamos a los morfemas y a los clíticos (una palabra algo incómoda pero, sin duda, sugerente), y que somos mucho más que muy aburridos. Es más, *lingüística* es sinónimo de somnífero para muchos literatos y creadores, incluidos algunos de mis compañeros académicos, me atrevo a creer, y me consta de algunos académicos mis amigos. Los buenos escritores dan esplendor, sin duda, y los gramáticos limpiamos y fijamos, casi casi como agarrar el clarasol, así suena eso de “limpiar”; esto es, describimos los diferentes usos lingüísticos y a veces, las menos, los normamos. Pues bien, ahí en la comisión de lexicografía estaba ya Ernesto de la Peña, y estaba como en su salsa, porque Ernesto sabía limpiar y fijar, pero también daba esplendor a las letras y a las humanidades mexicanas.

El jueves que me incorporé a la comisión, y los dos o tres subsecuentes jueves, me llamaron la atención tres cosas en la persona de Ernesto de la Peña. Lo primero es que para cualquier palabra del español él sabía la etimología; fuera patrimonial latina, fuera griega, fuera

árabe o fuera un préstamo de cualquier otra lengua, él la sabía, y sabía el acontecer histórico y las minucias de significado de la palabra en cuestión.

Lo segundo que llamó mi atención, mucho más llamativo que su cultura etimológica, era que Ernesto de la Peña, el mediático, televisivo, radiado y famoso Ernesto de la Peña, tenía un conocimiento profundo de la lengua coloquial y popular cotidianas, en todos, absolutamente todos, sus registros sociales. Es decir, estaba yo en aquella comisión ante una mina viva de información para documentar la variación y los cambios que constituyen la esencia de cualquier lengua, y por si fuera poco, una mina llena de sentido del humor. Ir a la Academia los jueves era un aprendizaje constante y un placer. Eso sí, tras la refinada documentación popular o coloquial de tal o cual uso, Ernesto de la Peña casi siempre decía: “pero cómo molesta ese empleo, no es correcto”. Yo lo miraba y escuchaba callada, cosa rara en mí, reconozco, porque no me podía echar piedras en mi tejado, porque yo trabajo, cobro las quincenas y como gracias a que las lenguas cambian; vivo, pues, de los cambios lingüísticos y de la grande y creativa variación de la lengua española.

Lo tercero, mucho más llamativo aun que su cultura etimológica y que su amplio conocimiento de la lengua cotidiana popular y coloquial, era la acertada manera de definir voces y acepciones; definía con tal acierto, elegancia y precisión que, la verdad, me quedé prendada. Tenía la acepción y palabras definidoras precisas para ésta o aquella voz.

Corría el año 2005 y se me ocurrió plantear a la Academia la confección de una obra bastante novedosa, obra que echaba viejas raíces y antecedentes en la Academia pero que por distintas razones no se había realizado, a saber, hacer un diccionario estrictamente contrastivo o diferencial del español de México respecto del español de España. Quizás ese diccionario fue mi propia búsqueda de mis dos raíces, la española por nacimiento y la mexicana por voluntad, porque en el contraste y en la comparación con el otro o los otros, en la alteridad, los seres humanos sabemos mejor quiénes somos y por qué somos de una determinada manera y vía ese contraste podemos conocernos mejor a nosotros mismos y con ello realizar un ejercicio de afirmación de identidad. El diccionario era además una bonita tarea de variación dialectal y Ernesto era un elemento valiosísimo e imprescindible para contribuir a tal tarea.

Sin Ernesto, ese diccionario no habría tenido la viveza y cotidianeidad que lo caracteriza. Fue labor de muchos, sin duda, pero Ernesto de la Peña fue *el* asesor de léxico, y como tal aparece en la obra. Creo que Ernesto también disfrutó, y mucho, esta tarea.

Trabajamos mucho, como locos, para llegar al 2010 con un regalo de identidad lingüística de la Academia



© Javier Navarro

Mexicana de la Lengua a nuestro país, porque, en definitiva, eso es el *Diccionario de mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua, un instrumento y espejo de identidad lingüística. Ernesto de la Peña trabajó a cabalidad, con un compromiso institucional sin tacha y con una sencillez exquisita. No es gratuito que haya yo empleado ya varias veces en estas pocas páginas el sustantivo o el adjetivo de lo exquisito para referirme a Ernesto de la Peña. Los jóvenes lexicógrafos y alumnos de servicio social que nos acompañaron en esta ardua tarea lo admiraban y no podían creer que el famoso y televisivo Ernesto de la Peña, además de cultísimo, fuera un ser normal, sencillo, delicado e irónico a más no poder, que supiera léxico de chavos y menos chavos, léxico culto y no tan culto, léxico normal y, por supuesto, compitiera con los jóvenes en el conocimiento, de forma y significado, de todos los tabús que construyen parte de la identidad de nuestra lengua mexicana, desde la muerte hasta el sexo.

Me voy a permitir concluir con dos lindas anécdotas, que lo pintan tal cual era. Concluiré con anécdotas, porque creo que a él, hombre lleno de historias, le habría agradado este fin de la historia.

Una. La comisión de lexicografía de la Academia en el último año y medio previos al 2010 se volvió itinerante, y nos adaptábamos a trabajar donde estuviera Ernesto de la Peña. En la Fundación Telmex, en su casa y por supuesto en la Academia. Con cierta regularidad trabajábamos en Telmex y su entrada a su oficina era de esta forma: primero don Ernesto, al lado, a veces, un tanque de oxígeno, porque padecía una disnea fuerte, que muy pocas veces le quitó la sonrisa y las ganas de trabajar, tras él, el señor Cerezo, su chofer, llegaba cargado con

cuernos de La Balance —“los mejores de México, Concepción” —, y alguna que otra golosina salada exquisita. Hacíamos lexicografía y desayunábamos. La salida de Telmex, con alguna cierta frecuencia, era para ir a visitar a santo Tomás, cocinero de carnitas, cercano a la Fundación Telmex, y, por cierto, muy cerca de la nueva sede de la Academia en Francisco Sosa. “¿Oiga y por qué santo Tomás?”. “Porque hay que verlas, tocarlas, y comerlas para saber que son las mejores de México. ¿Y ya probó la chiquita? Pruébela para creer. Usted no ha vivido, Concepción”.

Dos. Un día por motivo de alguna palabra o acentación, dice Ernesto: “Cuando Carlos [se refería a Carlos Fuentes] y yo estábamos en la escuela, allá en el Centro, en la antigua escuela...”, y yo, tan prudente como siempre, le digo de inmediato: “¿¿Cómo, usted fue compañero de Fuentes?!”. Ernesto: “Sí, casi somos de la misma edad”. Yo, más prudente que antes: “Oiga, pues que nos pase la dirección de su cirujano plástico”. Ernesto: “¿Usted sabe cuál es la diferencia entre Carlos y yo?”. “Dígame, don Ernesto”. Muy serio, pero con su clara mirada chispeante: “Carlos vivía de día y dormía de noche y yo, en cambio, siempre he vivido de día y de noche”.

Para mí fue todo un privilegio dirigir la tarea del diccionario, en gran parte porque trabajé codo con codo con don Ernesto de la Peña, porque aprendí muchísimo de filología, de lengua, de cultura y de literatura, esto es, tuve la oportunidad de disfrutar la sabiduría de don Ernesto, y constaté, una vez más, que los grandes son normales, sencillos y generosos, y en el caso de Ernesto de la Peña, además, un octogenario siempre jovial. Su compañía académica fue un privilegio y su amistad, todo un honor. **U**

Primavera teatral

Timothy G. Compton

Catedrático de la Northern Michigan University, el también traductor Timothy G. Compton presenta en las siguientes páginas una revisión de la prolífica y variada actividad teatral en la Ciudad de México durante la primavera de 2013. Desfilan aquí obras de distintos géneros y para públicos de diferentes edades, además de nuevos foros heterodoxos que dan fe de una cartelera de alta calidad.

Varios foros nuevos han enriquecido el vibrante mundo teatral del Distrito Federal desde 2012. La ciudad se jacta de teatros excelentes de gran escala, pero algunas de sus mejores obras se representan en espacios más pequeños, a veces en lugares que originalmente no se construyeron para teatro. El nombre y orígenes de Carretera 45 Teatro A.C. vienen de la región de la frontera de Chihuahua y Estados Unidos. Sus directores (Antonio Zúñiga y Rodolfo Guerrero) son de Chihuahua pero están bien establecidos en el D. F. y en otras partes de la República. Distantes de las colonias de la capital normalmente asociadas con el teatro, la Colonia Obrera da hospedaje a Carretera 45 en un edificio que parece haber sido una casa común. Aunque mucha de su programación trata temática relacionada con Chihuahua, algunas de sus obras no, como *El grillo*, de Suzanne Lebeau, que se presentó durante la temporada de primavera, y la obra *m³*, montada en enero por un grupo de España. El foro en sí es un espacio experimental con muy poco cupo —tal vez cincuenta espectadores—. Es físicamente modesto pero significativo para el teatro mexicano.

Mendoza ejemplifica el tipo de teatro que produce Carretera 45. Basada en *Macbeth*, fue escrita por Zúñi-

ga y Juan Carillo; este último la dirigió. Tristemente, la Revolución mexicana da fácil contexto para una adaptación de la obra de Shakespeare, y los dramaturgos lo han aprovechado brillantemente. Los nombres de los personajes se adaptan al español. La acción tiene lugar en el norte de México, y las famosas brujas se convierten en una sola bruja acompañada por una gallina viva. La adaptación del texto al teatro es sumamente notable. Los espectadores se sientan en asientos plegables junto a las paredes en la escena. Cuando entran los espectadores, muchos de los actores ya están sentados en sillas a un lado de ellos. Conforme progresa la obra los actores entran en acción y después vuelven a sus asientos de vez en cuando. En realidad, en varias escenas, llevan sus asientos a la acción y los usan como utilería. En ocasiones hasta hacen los papeles desde sus asientos a los lados de la escena, muchas veces estableciendo contacto con los espectadores, al hablarles como en una conversación íntima. En la maravillosa escena de una comida, los actores extienden un mantel a nivel del regazo de los espectadores, que se ponen máscaras. Varias veces los actores llevan espectadores a la escena para participar en la acción de un modo simple, y al final les ofrecen bebi-

das, para mí un reconocimiento de su complicidad en llevar a cabo la obra. Marco Vidal hace el papel de Mendoza con gran profesionalidad, transformándose de soldado fiel en un asesinato manipulativo y hambriento del poder. El resto del elenco, compuesto del grupo teatral Los Colochos, también actúa de modo excelente. Si Carretera 45 puede seguir produciendo obras de tan alta calidad y con tanto público como Mendoza, será un complemento bien importante al teatro en el D. F.¹

El Culebra se combinó con *Mendoza* en esta temporada como evidencia de que la Revolución mexicana sigue siendo importante en tanto fuente de la identidad en México. Martín López Brie la escribe y dirige en una producción de la compañía Teatro de Quimeras (www.teatrodequimeras.wix.com/teatro). El texto se enfoca en tres personajes memorables de finales del conflicto armado. El primero, el personaje del título, es soldado de la División del Norte y se ve como un gran héroe, pero parece más bien un Willie Lomax mexicano —un machote analfabeto borracho cuyas acciones no merecen figurar en la historia—. Se toma muy en serio, pero resulta más payaso que héroe. Su mujer, Ausencia, ha perdido la paciencia ante la Revolución y se ha cansado de la vida que llevaba junto al Culebra. Sin duda inteligente, ella finge ignorancia, y parece atrapada en el papel de pareja sumisa. Un periodista americano, Mr. Brice, evoca la imagen de Ambrose Bierce, quien va a México en busca de héroes y de la utopía, pero se desilusiona. Tampoco le impresiona el hecho de que *El Culebra* lo haya atado con cuerdas y exigido que lo retratara en sus escritos como un gran héroe revolucionario. La situación se llena de ironía ya que, mientras *El Culebra* se presenta como superhéroe, Ausencia lo desacredita de un modo pasivo-agresivo, y el protagonista ni puede leer lo que Brice escribe a máquina bajo amenaza de muerte. El público se ríe a carcajadas al oír las ficciones autobiográficas del Culebra, pero la imagen central es la de un soldado patético en una revolución caótica, y de un trecho muy grande entre la realidad y su imaginación. Alejandro Morales hace brillantemente el papel de El Culebra, tal como Óscar Serrano Cotán con el de Mr. Brice. Una capa de blancas semillas secas de maíz cubre la escena (irónicamente, en el teatro El Granero del Centro Cultural del Bosque), lo que produce sonidos evocativos con los pasos de los actores, sugiriendo el norte árido y abandonado, y así se mantiene constantemen-

¹ También vi en Carretera 45 *Juárez-Jerusalem*, una obra escrita por Zúñiga y dirigida por Roberto Ríos Raki, aunque no la encuentro tan trascendente como *Mendoza*. La obra enfoca las dificultades de una joven en la problemática Ciudad Juárez. La protagonista conoce a un joven en un autobús que la escucha y le cuenta historias de los problemas de vivir en Palestina. Los actores cambian de papeles varias veces en un vaivén entre continentes y entre la narrativa y la representación, pero las historias se tornan confusas y los hilos de Palestina no lograron inspirarme.



Los intachables, escrita por Roam León y Gustavo Proal y dirigida por Roam León

te a la vista del público uno de los símbolos más viejos de México. Los actores usan cinco cajones rústicos de múltiples maneras —como sillas, escritorios, el interior y el exterior de un tren, un puesto de observación y un precipicio—. Una escena en que los personajes usan los cajones como utilería para sugerir que descienden a un precipicio es cosa de magia. La escasez de la escenografía permite que los personajes brinquen instantáneamente de lugar en lugar con la complicidad del público. Me alegré de aprender que la compañía ha representado *El Culebra* más allá del Distrito Federal —en una ocasión en Buenos Aires—, ya que dice mucho sobre México, y a la vez es un tipo de teatro de primerísima calidad.

El Foro El Bicho, en la Colonia Roma, es otro nuevo teatro íntimo, con un cupo de únicamente 45 espectadores. Resultó un lugar ideal para *Montserrat*, un monólogo escrito, dirigido y actuado por Gabino Rodríguez, del grupo Lagartijas Tiradas al Sol. *Montserrat* ejemplifica perfectamente una declaración que vi sobre el foro: “Un espacio para revalorar nuestra identidad”. La obra se centra en la búsqueda de Rodríguez por descubrir la identidad de su madre, Montserrat, quien desapareció de su vida cuando él tenía seis años. Es una suerte de misterio, ya que primero cuenta y muestra lo que sabe de su madre, para luego contar y mostrar lo que hizo para conocer más. En el proceso utiliza una computadora, cuyo contenido se proyecta en una pantalla grande en la escena —se muestran fotos de familia, imágenes de lugares importantes de las vidas de él y de su madre, y también de lugares que visitó en sus investigaciones del caso. Lee cartas sobre ella y escritas por ella, lee su acta de defunción (que resulta ser un documento fraudulento), cuenta que contrató a un detective, y finalmente habla de viajar a Costa Rica para encontrarse con ella. Aunque la narración predomina, acompañada por

imágenes en la pantalla, la música interrumpe la historia de vez en cuando, tiempo en que Rodríguez hace diferentes cosas, muchas veces con máscaras distintas. Durante uno de estos descansos baila, en otro cuelga varios de los documentos de su búsqueda en una cuerda, y en otra (hermosa y evocativa, aunque confieso no comprendí su simbolismo) coloca plantas en macetas en la escena. Mientras las imágenes y la puesta en escena son absorbentes, el éxito principal de la obra se debe a la fascinante historia que narra Rodríguez. Al final, se proyecta muy rápidamente en la pantalla una lista de obras citadas y consultadas en la obra, y en la lista se halla el nombre de Jorge Luis Borges. Los lectores de Borges saben de sus juegos con la ficción, y me di cuenta de que los espectadores nunca sabremos qué es realidad y qué es ficción en la obra. *Montserrat* me dejó pensando durante mucho tiempo sobre las cuestiones problemáticas de la memoria, la historia, las investigaciones y los lazos familiares. Gabino Rodríguez una vez más creó un teatro sobresaliente utilizando técnicas sumamente creativas y fuera de lo tradicional.

El Teatro Julio Jiménez Rueda, con sus quinientas butacas, contrasta con El Bicho. Ahí vi la última representación de *El caso Romeo y Julieta*, y me considero muy afortunado de haber entrado, porque el foro estaba lleno, y algunos espectadores tuvieron que ver la obra de pie, además de que se les negó la entrada a varios cientos de pobres personas que quedaron desilusionadas. Escrita por Berta Hiriart, Sandra Félix y Ángeles Hernández, con un sobresaliente elenco de la Compañía Nacional de Teatro, y dirigida por Félix, el montaje se acerca a la tragedia de Shakespeare de un modo muy astuto: dos policías del pueblo de Verona, México, investigan las muertes de la pareja mencionada en el título. Retrocesos temporales a los hechos del “caso” interrumpen a menudo su investigación, representando lo básico de la historia famosa, pero adaptada con mucho humor a un pueblito de México. La escenografía, diseñada por Philippe Amand, se transforma para acomodar una cantidad impresionante de cambios instantáneos de lugar y época. Siete columnas blancas que parecen una pared se mueven, unas avanzando y otras retrocediendo, para crear los varios espacios. Iluminación de varios colores se añade a estas columnas, y aparecen muebles y utilería para completar los cambios de escena en escena. Para la brillante escena del balcón, las columnas centrales se inclinan hacia atrás y Julieta le habla a Romeo desde arriba. Dos espacios existen simultáneamente de vez en cuando. Los policías corruptos e ineficaces, con sus acentos norteros dan toques de comicidad a la obra, y también se lleva a cabo la boda tan crucial. El humor fluye del séquito adulator de Romeo, de la mexicanización y modernización de varios elementos (por ejemplo, de periodistas que sacaron fotos de los cadáveres y

el uso de cinta amarilla para marcar el sitio de un crimen, y la deliciosa mezcla del discurso del Siglo de Oro con el español mexicano de los jóvenes). El programa de mano proclamaba que esta obra, que usa el humor para atraer a los jóvenes y al mismo tiempo da mensajes sobre las consecuencias severas que resultan del odio, la violencia y las pasiones descontroladas, forma parte del cuarto ciclo de Teatro para Jóvenes/Dramaturgia Nacional.

Otra excelente obra que se creó para públicos jóvenes fue *La máquina de Esquilo*, escrita por Luis Eduardo Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM) y dirigida por Alberto Lomnitz. Un elenco de siete actores la montó en una plaza entre varios de los teatros de Bellas Artes en el Bosque de Chapultepec como parte de una serie de obras para jóvenes de escuelas secundarias. En un fluir maravilloso entre la narración y la representación, se cuenta la historia de los orígenes del teatro e ilustra su lección con trocitos de tres obras de Esquilo (*Los siete contra Tebas*, *Las suplicantes* y *Prometeo encadenado*). El elenco, con un nivel elevadísimo de energía, establece contacto de un modo excelente con el público joven, actúa excepcionalmente bien como grupo, y muestra una rica variedad en su modo de hablar y cantar así como en su expresión facial y corporal. Ricardo Rodríguez tiene un pegue particularmente estrecho con el público, que responde con gran ánimo. Olivia Lagunas también merece elogios por su actuación, que fue mucho más allá de su ¡increíble grito de cabra! El vestuario frecuentemente iguala la actuación en su comicidad, tal como en la escena de *Las suplicantes* cuando las hermanas llevan vestimenta tipo lucha de sumo, o en la escena de *Prometeo encadenado* en que tres hombres toman el papel de sirenas y logran mantener en constante movimiento sus colas. El uso de expresiones y humor muy mexicano combinado con la tragedia griega resulta muy cómico (aunque más sexual a veces de lo que permitirían en Estados Unidos para públicos escolares). *La máquina* enseña, entretiene y le rinde homenaje a Esquilo y al teatro en general.

El grupo Género Menor que, como sugiere su nombre, se especializa en una forma vieja de cabaret, produjo otra obra extremadamente cómica, la más cómica de la temporada según mi criterio. *Los intachables*, de Gustavo Proal y Roam León y dirigida por León, utiliza y parodia las convenciones de la serie americana de televisión *The Untouchables*, que representa la época de la prohibición de alcohol. En el caso de *Los intachables*, un equipo presidido por Elías Ness se propone erradicar una amenaza a la sociedad mexicana en 1929: la tortilla. La porción cabaretera de la obra consiste en escenas excepcionalmente bien bailadas y cantadas con gran energía y notable coreografía. El nivel de talento de todo el elenco y los músicos es altísimo, pero tengo elogios especiales para Hazael Rivera por tocar el teclado y

servir de narrador simultáneamente, y para Roam León por su papel como asistente de Ness, Frankie Buen Rostro, cuyos parlamentos histéricos dichos con cara de absoluta seriedad, expresiones faciales histriónicas y personalidad tonta en extremo se combinan para crear un personaje absolutamente inolvidable. En la escena más chistosa de la obra (y para mí de la temporada), Buen Rostro, con su modo de cantar espectacularmente horroroso, le saca a un criminal secretos que necesitaban Los Intachables. El texto, las actuaciones y las sorpresas en la trama (como el hecho de que la novia del héroe resulta ser el enemigo público número uno, Al Chapino) deleitan constantemente al público. *Los intachables* entretiene y también muestra lo necio que puede ser el gobierno con sus leyes. Desafortunadamente, el gobierno del D. F. pareció reflejar la absurdidad de la obra, ya que durante la temporada la Secretaría de Salud abogó por proteger a la sociedad quitando los saleros de las mesas de los restaurantes.

Vi un ensayo nada más de otra obra muy cómica, *Chucho, el chueco*, escrita y dirigida por Fernando Bonilla. La trama se centra en un pícaro predador que finge santidad. Los actores alternan entre personajes que llevan máscaras muy expresivas y otros que no. Mucha de la técnica de actuación depende de la sincronización exacta entre los actores, mirándose uno a otro o mirando un punto en común a la vez, empezando y terminando estas miradas en el mismísimo momento. Los actores muestran virtuosidad corporal y deleitan al público transformándose de un personaje en otro con la ayuda de las máscaras. El diálogo se vale de la rima en un estilo viejo, pero utiliza español popular actual. Leonardo Soqui toca música original de acordeón en vivo. *Chucho* tiene numerosas características positivas, y lo mejor de todo es que se representaría en la calle en muchas partes del Distrito Federal (aunque después de mi estancia).

Obras clásicas para niños de Disney o de los hermanos Grimm como *Peter Pan*, *El Mago de Oz*, o *La sirenita* se montan mucho en las tablas del Distrito Federal, y así fue en esta temporada, pero esta vez hubo un porcentaje más alto de obras para niños escritas por dramaturgos mexicanos. Menciono aquí dos obras sobresalientes de este tipo: *Lágrimas de agua dulce* de Jaime Chabaud y *El viaje de Tina* de Berta Hiriart. Ambas deleitan en lo visual con vestuarios, máscaras, escenografía y utilería magníficos, con excelentes actuaciones. Mauricio Pimentel dirige un grupo de egresados de La Casa del Teatro en *Lágrimas* que logran crear villanos verdaderamente detestables aptos para el teatro infantil, tal como Diana Becerril hace que la protagonista sea dulce. Alicia Martínez Álvarez dirige *El viaje de Tina*, que se centra en la cuestión de la identidad y la inmigración, mostrando que la gente puede vivir en una cultura nueva y todavía mantener sus raíces culturales. Hermosas



El Culebra, escrita y dirigida por Martín López Brie

escenas del viaje migratorio se crean con una variedad de colores y elementos. Sin que se mencione a Estados Unidos, el texto contrasta el Día de los Muertos con Halloween. La temática de esta hermosa obra me parece muy importante para México por su diáspora al norte.

Como siempre, obras excelentes de dramaturgos extranjeros, vivos y muertos se montan en la capital en esta temporada, con tres de los mejores directores de la República. *Un charco inútil*, del español David Desola y dirigida por Carlos Corona, me impactó más que cualquier otra obra de la temporada. Desola basa su premisa en un incidente que vio en las noticias en España. Un maestro de nivel secundaria es golpeado por uno de sus estudiantes y los otros alumnos no intervienen. El maestro sufre otra humillación, ya que una de los estudiantes hace una grabación del incidente en su celular para luego venderlo a un noticiero que la pasa a nivel nacional. *Un charco* explora las consecuencias de tal trauma. En la obra, el maestro humillado se junta con su mentor en el parque semanalmente en lo que resultan sesiones de terapia. Con el tiempo recobra suficiente valor para responder a un anuncio de servir como tutor a un estudiante, pero queda asombrado y horrorizado cuando descubre que el estudiante en realidad ha muerto en las explosiones del 11 de marzo en Madrid, y la madre lo mantiene vivo en un mundo de fantasía. Pero el maestro finge cumplir, elogiando el progreso del niño y aceptando dinero por su trabajo. Cuando por fin confronta a la madre, ella responde confrontándolo a él, y el público descubre que el protagonista vive en su propio mundo de sueños. La línea entre la realidad y la fantasía desaparece, y los espectadores tienen que preguntarse si es posible ser cuerdo por completo. La obra también trata cuestiones cruciales para la sociedad, como la violencia y sus efectos, el poder de los medios y el sistema educativo. Tomás Rojas y Miguel Flores hacen



Mendoza, escrita por Antonio Zúñiga y dirigida por Juan Carrillo

los papeles del maestro y su mentor con gran dominio. La casa de la madre se construye de pizarras, y la mayoría de los muebles existen solamente en forma de dibujos de tiza —una escenografía genial que subraya el tema de la naturaleza difícil de captar de la realidad—. Al final, la siguiente frase aparece en la pared de la casa: “La libertad de la fantasía no es ninguna huida de la realidad —es creación y osadía”. Cada detalle tuvo un impacto en mí —la considero una de las mejores obras que he visto en mi vida.

Sandra Félix dirige el notable monólogo *Rose* del estadounidense Martin Sherman y Amanda Schmelz lo actúa impecablemente. Varios factores se combinan para que el montaje sea tan notable. Primero, Schmelz lo actúa en la sala de una casa particular en Coyoacán con un público de 25 personas bajo un sistema llamado Teatro a Domicilio. Segundo, la actuación de Schmelz fue extraordinaria, ya que la obra dura casi tres horas y ella ni siquiera se levanta de un banco (excepto durante un intermedio), presentando una historia fascinante, una técnica de narrar asombrosa, expresión facial de primer nivel y gestos que dieron en el clavo. Ella establece un contacto íntimo con los espectadores en un espacio igualmente íntimo. Schmelz logra un éxito rotundo con un texto y una situación muy exigentes.

Luis de Tavira actualmente funge como director artístico de la Compañía Nacional de Teatro. Durante la primavera, dirigió a la compañía en una versión fastuosa de *Der kaukasische Kreidekreis* de Bertolt Brecht, en una traducción de Eduardo Weiss y De Tavira. *El círculo de cal* cuenta con veinte excelentes actores que hicieron los papeles de más de cien personajes, con una extraordinaria escenografía diseñada por Philippe Amand, música original tocada en vivo, un notable vestuario esperpéntico diseñado por Jerildy Bosch, y máscaras fascinantemente grotescas diseñadas por José Pineda. La represen-

tación dura casi cuatro horas. Érika de la Llave hace maravillosamente el papel de la protagonista, y todo el elenco actúa brechtianamente a escala grande con brillantez. Una escalera de peldaños enormes domina la escenografía. Conforme la obra progresa, la escenografía se transforma en unos quince lugares, a veces como el exterior de un edificio y luego como su interior. En una de las escenas más impresionantes que jamás he visto, la escenografía se convierte en un enloquecido río desbordado que varios personajes tienen que cruzar a través de un frágil puente —enormes bandas de tela azul azotan a los actores—. Como es común con puestas de De Tavira, *El círculo de cal* resultó excesivo (me pareció que no necesitaba las cuatro horas casi completas, especialmente si se toman en cuenta las butacas lamentablemente incómodas del teatro de la Compañía Nacional), pero sin duda fue memorable.

Incluyo un aguinaldo sobre el teatro en Xalapa. Claro que el teatro mexicano produce excelentes obras por toda la República, y me tocó una de la venerable Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana. Ana Lucía Ramírez y Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio son autores de *El origen de las especies*, que Alberto Lomnitz dirigió y para la cual diseñó la escenografía. El texto se enfoca en el fenómeno de los “paracaidistas” y la sociedad que establecen —una jerarquía sin misericordia que premia a los listos y despiadados y abusa de inmigrantes, recién llegados y de los de limitada capacidad mental—. Raúl Santamaría atina con el papel de Rudy, un pícaro perezoso que se aprovecha de los otros residentes y preside como rey sobre el mugroso reino. A fin de cuentas, como sugiere el título, la obra parece ofrecer un microcosmos triste y oscuro de la sociedad mexicana o mundial, con ganadores y perdedores, depredadores y víctimas. Predomina el modo narrativo, completo en este caso, con capítulos anunciados por los personajes. Tal como con muchas de las obras de LEGOM, se utilizan numerosas groserías y se presenta un mundo muy pesimista. Aunque las imágenes e implicaciones son oscuras, el texto se vale de un humor abundante y se ve potenciado por excelentes actuaciones. Había espectadores en cada una de las más o menos 250 butacas del nuevo Foro Miguel Herrera de la Casa de los Lagos. El teatro excelente sí existe más allá de la capital.

Las obras de este informe dan fe de la enorme capacidad creativa que se ve continuamente en el mundo teatral de México. Representan únicamente la punta del iceberg teatral del país, pero dan una indicación de su vitalidad. Nuevos teatros, textos, actores y conceptos de producción se combinan con lugares establecidos, textos clásicos, actores de experiencia y técnicas venerables, resultando en una escena infinitamente compleja, culturalmente importante, artísticamente rica y en constante renovación. **U**

¿Qué hacemos con lo ya visto?

Sandra Lorenzano

La obra plástica de Arturo Rivera es motivo de una apropiación creativa, desde el terreno de la poesía, por Sandra Lorenzano. Las imágenes y cadencias que surgen en la escritura lírica de la autora de Saudades traducen y, al mismo tiempo, transfiguran el rico mundo visual de Rivera, presentado a la manera en que se introducen las cartas de la lotería, el tradicional juego mexicano.

Hace un par de meses recibí la invitación a presentar un “juego de lotería” que la Editorial Resistencia hizo con la obra de Arturo Rivera.

Fue un desafío —de a ratos gozoso, de a ratos doloroso, siempre aterrador— intentar escribir sobre la obra de Rivera. Como todos, me he extasiado ante sus cuadros; me he perdido y encontrado en ellos, los he amado y odiado. He visto mi propio rostro entre los suyos, y he sabido también de mi ceguera. Soy el monstruo que han engendrado sus sueños. El rastro onírico que dejó la serpiente en mi adolescencia. La niña de Bacon blandiendo el cuchillo. La liebre que se desangra.

Y sé que la pintura es también ejercicio poético, por eso yo que no tengo sino unas pocas palabras —algo gastadas, rotas algunas, sobadas en mil noches de insomnio— apenas esbozaré un intento de diálogo; devenir del verbo que guiado por el azar encuentra —deslumbrado—, sobre la superficie pintada, su reflejo.

Quisiera decir que, como en el juego surrealista, dejé caer las cartas y así surgieron las elegidas. En realidad, fui obediente ante las consignas dadas en las instrucciones:

“El ‘gritón’, la persona que lee las cartas, es parte esencial del juego, pues leyendo cada tarjeta con ingenio hace pasar un buen rato. Tiene la oportunidad de recitar versos chuscos o adivinanzas tradicionales de Mé-

xico, como cuando ‘canta’: ‘La cobija de los pobres’ una metáfora de ‘El sol’ [...] Veamos cuánta creatividad demuestran los ‘gritones’ de esta lotería, a partir de la lúdica maestría y el arte del excepcional artista mexicano Arturo Rivera”.

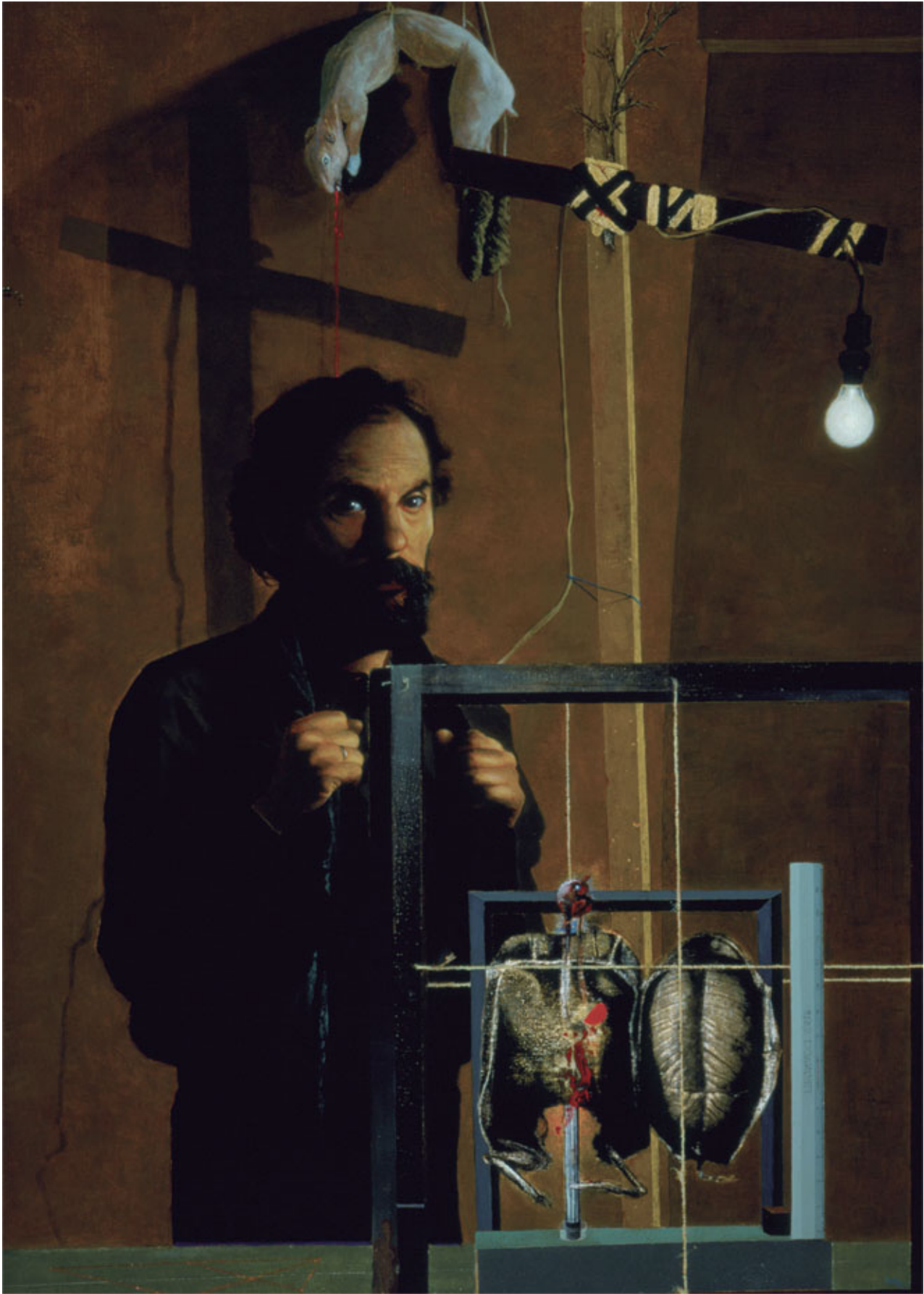
Lamento decirles que no logré ser chusca ni usar adivinanzas tradicionales. Aquí va, entonces, mi homenaje “gritón”:

EL CANGREJO

El asesino es ése
el súbito cangrejo
que retrocede hasta el origen
el que sabe de la sangre acumulada
de la historia del gen febril.
Es ése. No otro.
El que repite tartamudo tu nombre
el que hinca tu columna en el silencio.
Paradojas del árbol moribundo:
ser el estigma de su propio infierno.

EL CIRUJANO

El azar nos conduce
No hay mapas que guíen el desconcierto de Ariadna
sin brújula posible



Arturo Rivera

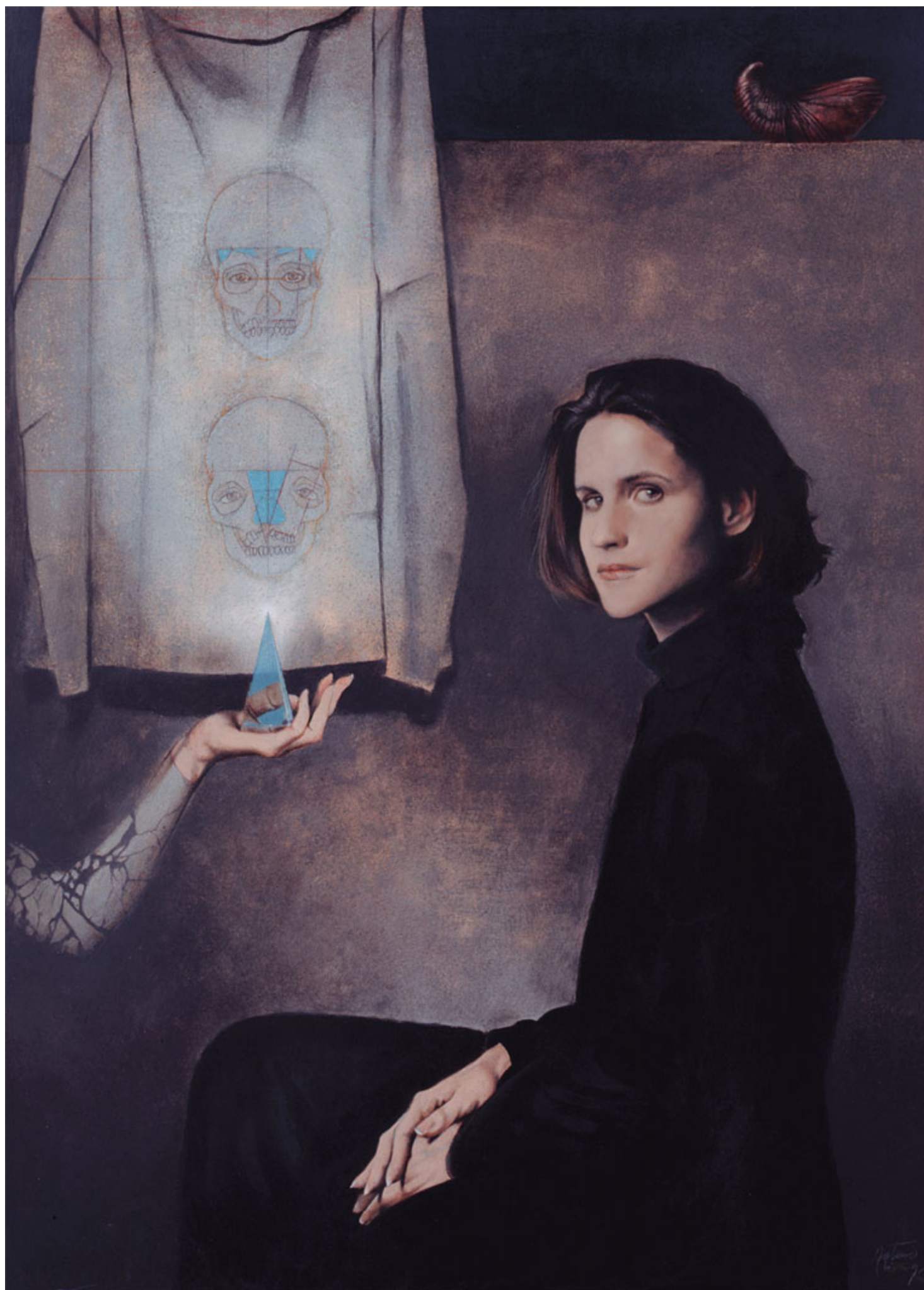
< EL HECHICERO

Autorretrato, óleo sobre madera, 100 x 150 cm, 2001



LA DOLOROSA

La Dolorosa, lápiz graso y temple de huevo sobre papel, 58 x 45 cm, 2000



EL MANTO

El hiperteleorbitismo de Leonor, óleo sobre tela, 100 x 72 cm, 1992



LA CAÍDA
Casi nunca, óleo sobre tela, 90 x 70 cm, 2008



EL VULCANO
Hipnos, óleo sobre tela, 50 x 60 cm, 1991



LAS NARANJAS
Verónica, técnica mixta, 90 x 50 cm, 1989



EL CORAZÓN

El bien del ojo, mixta sobre tela, 81 x 60 cm, 1991



EL CIRUJANO
Siameses, óleo sobre tela sobre madera, 60 x 68 cm, 2003

Federico Reyes Heroles

El hechizo más poderoso

Mónica Lavín

La pérdida del amor, el duelo y el reencuentro con la esperanza son los temas que desarrolla Federico Reyes Heroles en su nueva novela, El abecedario. Dos escritores, Mónica Lavín y Vicente Gómez Montero, comentan la naturaleza intrigante y dotada de gran sutileza con la que el autor de Noche tibia ha escrito su más reciente obra.

Federico Reyes Heroles ha escogido un extraño título para contar una historia que podemos habitar fácilmente. El título sin duda crea extrañeza, ¿de qué se va a tratar? ¿Qué tiene que ver Samuel Urquiaga, filósofo, viudo reciente, con un título que alude muy concretamente al catálogo ordenado de letras de nuestra lengua?

Mientras leo descubro que el abecedario es precisamente lo que el protagonista escribe en la libreta de notas en torno a ciertas palabras y que dirige a su esposa muerta: Marisol. Una especie de carta-diario, reflexivo y emocional desde Samuel, sin que medie el narrador que, bien nos lo ha hecho saber el autor, es más que una figura hecha de palabras, un personaje en este tratamiento original y persuasivo que ha escogido el autor. El lector debe percatarse de que yo he escogido la misma forma para comentar y compartir con ustedes esta novela cuya lectura he disfrutado. Pero todo a su tiempo.

AUTOR:

Federico Reyes Heroles. Que también ha escrito otras novelas: *Ante los ojos de Desirée*, *Noche tibia*, *Canon*, *El abismo*.

Escritura que refleja madurez, es decir, libertad y rigor. Una dosis precisa de lo que hay que contar y cómo contarlo. Un autor que siempre presta atención al detalle, a las atmósferas. Muy cerca de un Henry James o un John Updike. El hombre y su pertenencia a este tiempo, las relaciones amorosas, sensuales y/o cálidas. O ambas cosas. El cuestionamiento constante. El mundo de lo aparente y el mundo protegido, el íntimo. Autor que defiende el territorio de la creación literaria como un asunto vital, no cabe duda cuando se lee *El abecedario*. Yo diría un Federico Reyes Heroles que en tanto creador de mundos ficticios asume riesgos y busca alturas estéticas. Una verdad, la verdad que es propia del artificio novelesco.

DISFRUTE:

Una de las frases citadas en el abecedario que escribe el filósofo Urquiaga que más me gusta es la de Flaubert que tiene que ver con el disfrute. “Algún día aprenderán los hombres que el asunto más serio de la vida es gozar”. Claro, Samuel Urquiaga la reconoce como buena para la vida. Aspira a dejar de dolerse, a poder vivir

sin Marisol; porque escribirle en cada una de sus meditaciones alfabéticas es estar con ella, a que el disfrute sea además de una evocación de tantos momentos con la bióloga con la que se casó, la que lo hizo encontrar deleite en las ballenas, en las plantas, en los tiburones, sea el deleite en el presente. Estar vivo, permitir al placer instalarse. Ese disfrute es el que como lectora de *El abecedario* les comparto. Una prosa elegante y transparente, una estructura y un ritmo logrados, sincera en la construcción de un personaje en conflicto que aspira a poder respirar de nuevo, mirar más allá del dolor. Aspirar al amor, a la caricia, a la querencia.

ESTUDIANTE:

Cómo se me antoja ser uno de los estudiantes de la clase de filosofía del profesor Urquiaga. Escuchar sus provocaciones: Ciencia y creencia. Conciencia. Las preguntas de Hawkings. ¿El azar o el orden? Seguirlo en sus disquisiciones alrededor de Pascal, de San Agustín, de Santo Tomás, intentar respuestas, cuestionar. Comprender que la sapiencia de vida no es fácil. Un destilado de experiencias y lecturas que dialogan. Pero que la coreografía de una mente brillante, bien armada, que se expresa con estilo e incisión es un espectáculo digno de vivirse. Mientras se lee, uno es a ratos Manjarrez u otro del montón que escucha y disiente o se pone al tú por tú al profesor: esgrima de inteligencias. ¿Dónde se inscribe uno para estar con Urquiaga? En las páginas de *El abecedario*.

ESTRATEGIA NARRATIVA:

Una novela precisa una estrategia narrativa. Un diseño, un cómo contar lo que se quiere contar. Ésa es la decisión más importante que enfrenta el escritor después de conocer el asunto a narrar. Federico Reyes Heróles encuentra la forma apropiada para contar los días de Samuel Urquiaga que van de la sombra a la búsqueda de la luz a través de capítulos cortos, donde se entremezclan dos aproximaciones. El narrador (del que hablaremos en el inciso correspondiente) o perspectiva que refiere en tercera persona al protagonista y por lo tanto nos permite mirarlo; y la voz personal, ese yo interno que escribe en la libreta sin más lente que los ojos y la vida que ha tenido. Algo que podría simplificarse en: cómo me miran y cómo yo miro. Dos enfoques que van construyendo el dilema interior, el paso del tiempo y las acciones.

Esta cualidad óptica define dos planos de tiempo y espacio: la que se refiere a Samuel ocurre en el presente narrativo, en el departamento donde vive y pasa mucho tiempo, en la facultad donde da clases, en algún

restaurante. Los espacios y tiempos del escrito de Salvador, de ese abecedario tan pronto ordenado como caótico, son los que se mueven en el pasado y en otros espacios: Nueva York, Baja California, playas, ciudades, museos. Una estrategia narrativa eficaz hace que las palabras conformen un mundo sin las costuras del esfuerzo, que el autor se vuelva invisible porque después de la lección flaubertiana es la historia la que por sí misma debe respirar. Vivir, ser elocuente.

MÚSICA:

Recurso con el que el escritor construye una de las aficiones de Samuel Urquiaga, hombre culto que gusta del arte, y una de las habilidades de Marisol Dupré, su pareja. Por la novela desfilan la cellista Dupré o el *Concierto de Colonia* de Jarrett que no podía ser más exacto para la temperatura melancólica del protagonista, quien pretende encontrar las formas de sobrevivir junto al piano ahora mudo, ahora elocuente, que cerrado y luego abierto lo acompaña en casa.

NARRADOR:

El narrador es un ente de palabras, es quien cuenta la historia. A veces puede ser el personaje mismo. Antes del siglo XIX, el narrador conducía la manera en que el lector debía relacionarse con el texto, sentir. El narrador opinaba. Como ya he dicho, después de *Madame Bovary*, esto cambió.

En *El abecedario*, Reyes Heróles juega con la figura del narrador, que externa frases como “el narrador sabe que el personaje no quería tal cosa...”. Hace juegos muy interesantes, en donde parece que su voluntad tiene que ceder a las voluntades del protagonista. Tiene que aceptar, al tiempo que le revela al lector, en una suerte de “aparte” teatral, la verdadera naturaleza de su conducta. El narrador es así parte importante de la novela por su visibilidad, que no se parece a la del narrador que juzgaba, sino a un narrador muy consciente de su papel en la novela contemporánea. Es el que sabe más de lo que sabe el personaje, porque lo conoce. Tal vez reta así uno de los temas que discute y que obsesionan a Urquiaga, la omnisciencia de Dios.

NOVELA:

El escritor inglés E. M. Forster define a la novela como una historia, una serie de sucesos concatenados. Proust la llama lupa o lente para vernos a nosotros mismos y a lo que nos rodea. Para Vargas Llosa es un arte de ilusio-

nismo, una mentira que posee una verdad. Para Carlos Fuentes es la suma de las palabras y la imaginación. Artificio, historia, sucesos. Las novelas, a diferencia del cuento, nos acercan a la complejidad de los personajes, permiten que nos identifiquemos con ellos pues participamos de sus claroscuros. *El abecedario* es una novela contemporánea con acentos clásicos y estrategias de escritura que la distinguen donde Samuel Urquiaga va del naufragio, pasando por el vacío, a la búsqueda y al reencuentro, las partes del peregrinaje espiritual de un hombre sacudido por la pérdida del amor, quien se enfrentará a la búsqueda de respuestas que den sentido a una muerte temprana e insensata y a reconocer su derecho a seguir participando del gozo de la vida. Citando a un personaje de *El museo de la inocencia* de Pamuk, Urquiaga comprenderá que “no hay que morir con el muerto”.

PERSONAJES:

La novela está habitada por gente. El gran reto del novelista es construir un personaje memorable, que se trepe en el lector y se le quede puesto. Que sea memorable. Nos ha pasado con Madame Bovary, Anna Karenina, Raskolnikoff, Singer el mudo, Fermina Daza, Justine, Balthazar, entre otros. Samuel Urquiaga lo es, después de la lectura de *El abecedario*, después de acompañar sus afanes por encontrar la salida, el sol, reconciliarse con el pasado que ya no puede compartir con Marisol y descubrir la posibilidad de amar nuevamente, como él dice, el alma. Fusionar deseo y querencia, un hombre que queremos, despierta ternura, una admiración por la épica personal del personaje, un cariño por su soledad, ésa que se abisma cuando viene el fin de curso y la casa se llena de silencio. Urquiaga es un hombre sensible, de alma delicada, atento a los detalles, inteligente, que disfruta ser profesor, un hombre frágil y fuerte; nosotros acabamos muy cerca de él y respirando con él su caligrafía redentora.

Un protagonista requiere de aquellos secundarios que terminan por darle su redondez: Marisol, la bióloga que toca el piano, su compañera ausente; Corina, la de los hombros suaves, mujer de otro; Mercedes, otra sobreviviente del despojo, dueña de su soledad. Y están los amigos, los cómplices, los que le dan consejos, Isabel la masajista y Clara que descubre los indicios de que el señor ya no está tan encerrado en sí mismo y sobre todo está lo que los libros técnicos para escribir novelas llaman el confidente. Alguien en quien el personaje principal se recarga y deposita sus secretos. Federico Reyes Heróles ha escogido al piano, Herr Piano, como lo llama Samuel cuando le habla en voz alta, para ser el confidente de Urquiaga. Un cómplice muy particular, el portador de la música ni más ni menos.



Federico Reyes Heróles

SUBRAYABLE:

Una novela es subrayable cuando alguna parte es susceptible de ser distinguida del resto por la acción de una tinta o grafito que resalte los ecos de lo escrito con el lector. Y *El abecedario* lo es por muchas razones. No sólo por los hallazgos que hace el propio Urquiaga cuando quiere definir la piel, por ejemplo, de Corina, que lo trastorna un día y trae a cuento las portentosas palabras de Alfonso Reyes, sino por sus propios hallazgos sobre el amor, el deseo, el cariño, la caricia, el tiempo, estas decantaciones de la experiencia que hacen de *El abecedario* una boya personal, una invitación a encontrar y definir las palabras que acuerpan nuestra existencia.

Una novela de amor, al fin y al cabo, uno de los temas de la literatura universal más tocado y que más nos sigue asombrando. Quizá porque a su vera y su misterio podemos sortear los abismos de nuestra soledad y la grandeza de nuestro espíritu o porque, como dice el aforismo anónimo que prelude la novela: *El más poderoso hechizo para ser amado es amar*.

Federico Reyes Heróles, *El abecedario*, Alfaguara, México, 2013, 278 pp.

Fábula de un hombre solo

Vicente Gómez Montero

Siento una gran impresión con esta nueva novela de Federico Reyes Heróles. *El Abecedario* es una construcción narrativa a partir de dos sucesos. La muerte de la esposa del protagonista y su decidida vocación a escribir un abecedario (no un diccionario, ni un catálogo) que contenga las palabras que reproduzcan, lo más posible, la relación con su esposa. A partir de este momento, como después lo encontrará el lector, Samuel Urquiaga buscará una explicación a la muerte de su compañera de vida. La muerte comienza el libro. El por qué lo encontrará si sigue con detenimiento este paseo del narrador por entre las sinuosas aguas de una característica que se ha dejado de lado por parte de la Humanidad, qué sucede con aquellos grandes temas del arte, el amor, la guerra, la vida.

A partir de esta premisa, Reyes Heróles narra el hundimiento de Samuel Urquiaga así como su resurgimiento, para no hablar de términos religiosos. Aunque no es creyente, como tiene el cuidado de afirmarlo varias veces, el protagonista llega a este estado de la religiosidad decantando las palabras del abecedario. Urquiaga es hermano literario de otros personajes del novelista. Pienso en Talbek, en Julián, en Manuel Meñueco. Todos ellos con una frustración amorosa que los opaca, pero que al final pareciera encontrarse de nuevo.

El caso de Samuel Urquiaga es parecido. La pérdida de su esposa lo conduce por el camino de la locura, del instante, de la charla —por demás amena, déjenme decirles— con su piano, Herr Piano que se convierte en uno de los personajes más cariñosos de la obra. La narración de la felicidad cae casi siempre en la infelicidad. Urquiaga recobra el sentido de la vida haciendo su abecedario. Las palabras van fluyendo lentamente, cómodamente, sinuosamente mientras el lector asiste a ese paseo en la cuerda floja del profesor de filosofía, ese paseo entre la locura y la razón.

LIBROS HERMANOS

Reyes Heróles, cruza palabras y autores que va invitando de otro libro reciente. En *Alterados*, el autor expone al menos dos preocupaciones que se renuevan en *El Abecedario*. Vacío y Búsqueda. Las palabras que denotan sendos capítulos de ambos libros no pueden pasarnos por alto. En uno, el filósofo expone su decisión de verse respondido ante ideas tales como *Toda acción humana debe nacer y terminar en el ser humano*. Obviamente, Samuel Urquiaga es un intelectual. Su acción es recordar las palabras con las que fue feliz con Marisol. Claro, todo ejercicio del hombre lleva a una encrucijada. Buscando felicidad puede llegarse a la desesperación. Lo que en un instante de la novela nos parece un vano flirteo del autor resulta en una desmedida PASIÓN. Urquiaga se desmanda. Como buen intelectual, lo hace en el pensamiento. *El Abecedario* es la respuesta a sus denodadas búsquedas. Claro, para no dejarlos de lado, Reyes Heróles invita a varios escritores y filósofos que comparten estas mismas dualidades. Montaigne, Pascal, Pessoa, Ariés, Nozick —que me parece el invitado de honor— Safranski. Todos ellos filósofos de reconocida trayectoria, escrutadores de lo humano, conocedores del camino que va rehaciendo Urquiaga hasta la reflexión final, la que envuelve y da sentido a su vida, a su formación, a su reinicio.

El Vacío se vuelve Búsqueda, la Búsqueda Reencuentro, para no meternos en honduras religiosas. Cuando ya creíamos que asistiríamos a una larga parrafada del autor sobre lo peor, lo mejor de la más dura filosofía, encontramos la mejor muestra de Humanidad para con su personaje. Reyes Heróles le da a Urquiaga la posibilidad de ser feliz. Aunque la felicidad, sea la esposa en problemas de un amigo o la profesora de la que se prenda en otro momento, resulta ejemplo de felicidad.

Novela reflexiva, no sé si exista el género, *El Abecedario* es una sutil MIRADA al devenir del tiempo presente. El subtítulo del otro libro de nuestro autor *Preguntas para el siglo XXI* resulta esclarecedor porque efectivamente, ahí están las preguntas. Esta nueva novela da con las respuestas. *El Abecedario* no es una sucesión de tristezas o de falsas esperanzas. Es una MIRADA al interior de un hombre que, al final de su vida, decide no volver a estar solo.

El narrador, ese personaje omnipresente, cualidad que se otorga a Dios pero que Reyes Heroles comparte, va opinando durante toda la obra. No de manera abierta y cervantina, sino como un apuntador, un chicharo en el oído del lector que pondera pero no conduce. El narrador no es coro, es anotador, es el que iba quitando en las viejas películas mudas los textos con los que el espectador iba siguiendo la trama. Nunca se entromete demasiado, nunca nos deja con la incógnita del tiempo, de los tiempos. Creo que ésta es una de las actitudes que debemos agradecerle al escritor.

FANFARRIA PARA UN HOMBRE SOLO

He realizado el ejercicio ya dos veces. La primera vez lo hice leyendo la novela de Alejo Carpentier, *El acoso*. Es posible leerla escuchando la *Tercera sinfonía de Beethoven*. Después con un libro de Manuel Mujica Láinez llamado *El gran teatro*. Ahí, la representación de la ópera de Wagner, *Parsifal*, movió a los personajes, a los cantantes en su juego de miradas, toses, sonidos y pensamientos delirantes.

Les propongo leer las primeras cincuenta páginas de *El Abecedario* escuchando la *Fanfarría para el hombre común* de Aaron Copland. En esas primeras cincuenta páginas, encontramos la definición total del personaje. Que la novela comience con el cotidiano ritual de amarrarse los zapatos es una muestra más del talento de Reyes Heroles. Comenzar por lo mínimo, para llegar a sentimientos más profundos. A las pruebas me remito.

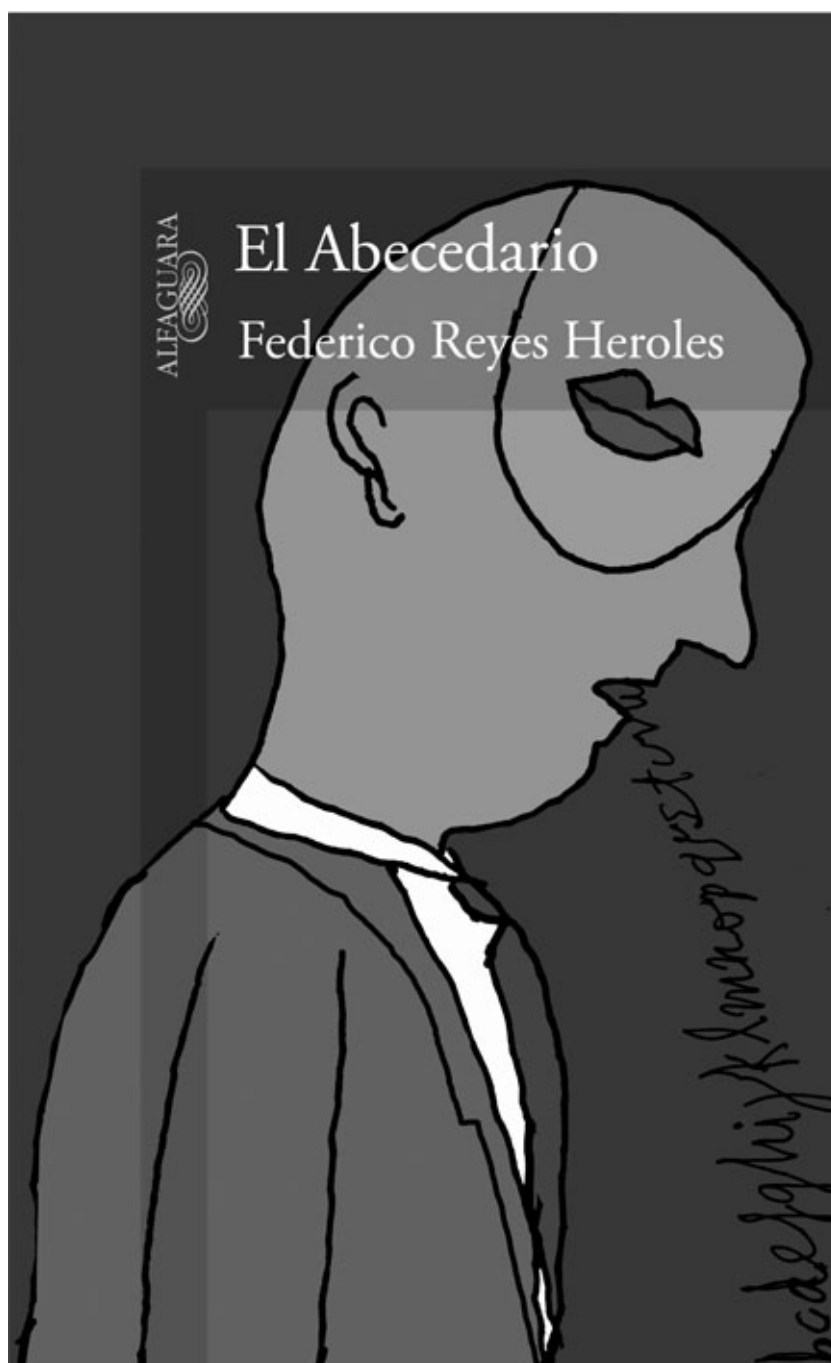
Si leen con atención esta novela, encontrarán que en determinado momento, uno importantísimo para el profesor Urquiaga, el abecedario deja de pertenecer a ese soliloquio pertinaz que va desarrollándose por la novela. En ese preciso momento, el abecedario irrumpe en la vida cotidiana del protagonista. Ya no hay reflexión hacia el centro de la idea, la idea se exterioriza, sale, se entrega al momento de las situaciones. Reyes Heroles, después de ofrecernos la existencia algo perturbada del profesor, lo rescata para que el lector goce esta salida, este emerger (Urquiaga es buen nadador) dejando la depresión allá en el fondo.

Por cierto, disculparán el devaneo musical de hace un momento, pero comparto con Federico Reyes He-

roles el gusto por la música y reconozco en él no a un melómano fácil como esos muchos que citan composiciones musicales para brillar —como yo, creo. Pero el conocimiento del autor es brillante. Camina desde las ya ahora conocidísimas obras de Mahler o Strauss (Richard) hasta Jarreth u Otorino Respighi que son menos cercanos a nosotros.

LAS MUSAS SE DIVIERTEN

Urquiaga tiene tres mujeres en su devenir amoroso. Marisol, el pasado, Corina el inciertísimo presente y Mercedes el futuro. Entre los cuatro se va fortaleciendo una relación de cualidades envolventes. Marisol fue la esposa, la que hizo gozar enormemente a este profesor atildado y distinto. Corina es la mujer joven, her-





Federico Reyes Heróles

mosa que fracasa en su matrimonio. A ella se dedica en un momento el profesor Urquiaga. Las palabras que encontramos mientras busca la relación son PIEL, HÁBITO, GENTILEZA, IMAGINACIÓN. Corina es la mujer vetada. Ambos hablan en un momento de la cuestión de la mujer del prójimo, cosa que impone pues volvemos a lo mismo.

La musa está ahí, Reyes Heróles pareciera identificarla siempre con la mujer alcanzada-perdida-recobrada. Éste no es el primer libro de nuestro autor que leo donde la musa se pierde, para encontrar otra que no suple a la primera porque ésta es una gran enseñanza que nos da el autor, nadie es igual a otro, es otro, u otros, pero nunca el mismo.

Por eso, crear un personaje es difícil. Un personaje tan complejo como Urquiaga es dos veces más difícil. Aquí podríamos detenernos un momento con la importancia de esta novela. Reyes Heróles propone narrar desde el pensamiento. Nos permite conocer en lo que cree Urquiaga, pero las conclusiones son nuestras, es decir, del lector.

ACERCARSE AL AMOR

Verdaderamente, cuando uno concluye de leer *El Abecedario* encuentra una razón más para definirse ante los compromisos. Pasamos nuestra vida en la búsqueda, pero encontrarla es para definir otras dos vertientes, la conservamos, la perdemos. Urquiaga, este profesor de buena cepa, de gentiles maneras, de fortaleza de cedro,

camina sobre esa línea que separa la razón de la locura y sale adelante. Todos tenemos derecho al amor, pareciera ser una de las muchas moralejas de esta novela. Todos lo encontraremos. ¿Todos sabremos conservarlo? Si lo perdemos por accidente o por otra causa fortuita, ¿sabremos recuperarlo? Una palabra más del otro libro de Reyes Heróles es precisamente DESASOSIEGO. En este rubro se instaló Samuel Urquiaga al principio del libro. Lo encontramos diez años después de la muerte de Marisol, cuando una masajista, de la que no nos deja sin conocer su historia el narrador, detona la tecla del aprecio —no me gustaría usar la palabra autoestima, porque no es un libro de Deepak Chopra, pero resulta que así es. Ahí recobra el profesor de filosofía su estima. Reconoce que aun puede sentir, que su carne es sensible al tacto de otra piel.

Encontrar el amor es fácil. Hay en la vida literaria muchas historias de la pérdida, de la locura, del encuentro contra volver al amor. Reyes Heróles en esta novela se lanza otra vez a demostrarnos que nuestra forja en el mundo no es necesariamente la de Jean Valjean. Podemos ser un Samuel Urquiaga que caminó por entre las azarosas aguas de la Estigia, pero regresó con la experiencia asimilada y el corazón firme.

SIMPOSIUMS Y BANQUETES

Párrafo aparte merecen, a mi gusto, dos secuencias importantísimas de escenas en esta novela. Una, la de la clase impartida a los alumnos. En esos momentos, encontramos al más interesante Urquiaga. Acorrala a sus alumnos, los vuelve a dejar libres, los acorrala nuevamente, impone preguntas aparentemente incontestables. ¡Grandes recuerdos de verdaderos profesores, ya muchos ajenos a estas cosas vinieron a mi mente! Maestro de 24 horas, nunca dejamos de ver la actitud didáctica en el protagonista.

La otra escena que me conmueve mucho es la de las distintas cenas que va efectuando, para recuperar a los amigos sin frecuentar. Claro, quizás aquí no resulte una escena como la del banquete platoniano, y las otras escenas sí recuerdan muy interesantes disquisiciones sobre la filosofía. Ahí reencuentra a Corina que tiene una muy mala experiencia matrimonial. En estas cenas, Urquiaga sirve el mismo menú, atiende de la misma forma pero conmueve su esfuerzo por encontrar datos de la interesada, de la mujer que ha movido nuevamente sus destellos. Sí. *El Abecedario* es una novela donde todo lo humano tiene espacio, donde las pasiones son a la medida del entorno de los personajes, donde todo cabe porque tiene un lugar, una entrada en el abecedario del (des)amor de Urquiaga. Una noble enseñanza de Federico Reyes Heróles. **u**

Francisco Suárez

Religión y soberanía popular

Ignacio Carrillo Prieto

En el panorama de las discusiones políticas de la Contrarreforma, destaca la figura del teólogo Francisco Suárez. Al cumplirse cuatro siglos de la publicación de su obra Defensio Fidei, Ignacio Carrillo Prieto, integrante del Instituto de Investigaciones Jurídicas de nuestra Universidad, hace una revaloración del pensamiento jurídico de Suárez sobre la soberanía popular y la monarquía.

En recordación del doctor Héctor González Uribe

Hoy, cuando la filosofía política asume y proclama la necesaria conexidad entre el derecho y la moral, negada o descalificada como cosa premoderna en las escuelas y academias del siglo xx, resurge la sólida figura de Francisco Suárez (1548-1617), teólogo postridentino de vuelos a gran altura que nunca admitió tal ruptura conceptual o prácticamente. Es la figura mayor de la llamada *escolástica barroca*, o escolástica tardía, aunque esas etiquetas no le hagan justicia al rigor, hondura y extensión de su obra, que todo tiene menos postrera. Este año se cumplen cuatrocientos de la publicación de la *Defensio Fidei*, su polémico ensayo sobre el poder político, la reivindicación de la soberanía popular y sus modernas tesis internacionalistas. Habría que recordar también que un año antes publicaba en la portuguesa Universidad de Coimbra el monumento jurídico mayor de aquella escuela: *De Legibus ac Deo Legislatura* que es la Summa Theologica del derecho. No son arcaí-

cas digresiones lo que ahí podrá hallar el curioso lector: son la más decantada y la mejor elaborada teoría integral sobre el derecho y la justicia, que ya había ocupado a Domingo Soto, a Mariana, a Vitoria. La superioridad de la consistencia del discurso suareciano añade otro punto de interés al momento de eclosión ideológica en la reorganización europea, asimilada apenas la reforma protestante, que aparece en el centro de la preocupación suareciana, como no podía ser de otro modo en un hijo distinguido de Loyola, llamado por la corte pontificia en los momentos de la crisis de ésta con Inglaterra y su Iglesia nacional. La habilidad de Suárez para negociar su participación como polemista en aquel enredo obliga a mirarlo como académico “comprometido” en las luchas de su tiempo sin haber buscado otra cosa que la de vigorizar las filas del catolicismo militante, pero del catolicismo “ilustrado” que ya sabía hablar otro lenguaje más próximo a las realidades modernas an-



Francisco Suárez

te las cuales la Iglesia se había contraído a fulminar anatemas y excomuniones que acabaron por perder su sentido. Suárez lo vio claro; y la lectura de *Defensio Fidei* sigue siendo la eminente cátedra de filosofía del derecho y de la política en un momento crítico de Occidente.

LA CREACIÓN DEL DERECHO

En la historia de la filosofía del derecho, Suárez es el autor —entre otros escritos sobre temas jurídicos— de uno de los tratados más sugestivos de la escolástica tardía. Representa la respuesta católica en el ámbito de la teoría a la nueva política europea de constitución de los Estados nacionales. Si su filiación tomista ha querido ser subrayada, más interesaría constatar la forma en que utiliza Suárez el bagaje escolástico para plantear las cuestiones jurídicas de su época. *De Legibus* ofrece algunos de esos planteamientos, que se manifiestan mejor en ocasión del conflicto concreto a que responde la elaboración de *Defensio Fidei*. En este sentido, la calificación de “teólogo extraviado en política” lo caracteriza paradigmáticamente; si Lutero y Calvino —entre otros— no pueden ser leídos sino como “teólogos extraviados” es porque la legitimación teológica operante respecto de las condiciones del feudalismo continúa esgrimiéndose fracturada,

exigiendo nuevas síntesis y otros rumbos. La pretensión hegemónica de la teología se ve cuestionada “desde dentro”, lo que explica parcialmente aquel “extravío”.

Paul Janet ha llegado a afirmar que en *De Legibus* se hallan todas las opiniones de todos los doctores, recopiladas, resumidas, comparadas y refundidas en conjunto, de tal forma que quien lo haya leído conoce a fondo toda la moral, todo el derecho natural y hasta la política de la Edad Media.¹ Suárez explora la gnosología y la metafísica, pero su verdadera estatura nos la da su meditación sobre la ley. “Mientras que hoy se estudian las *Disputaciones de metafísica* como simple documento histórico de la filosofía escolástica, el *De Legibus* es fuente de inspiración para la filosofía del derecho, para la doctrina del Estado, para la primacía de la democracia, para el derecho internacional”.² Recaséns ha advertido que “al escribir *De Legibus*, Suárez no intentó realizar propiamente una obra de filosofía del derecho, ni tampoco componer una enciclopedia jurídica. La intención y el contenido de la obra son mucho más amplios. No parte del concepto de derecho, sino de la noción de ley arrancando de un punto de vista teológico”.³ El examen del índice del tratado puede dar una idea de

¹ Paul Janet, *Historia de la ciencia política*, Madrid, 1910, tomo II, p. 153. “El tratado *De Legibus* es indiscutiblemente una de las obras más meritorias de Suárez por la ciencia que contiene, la multitud de cuestiones que estudia y la agudeza de las soluciones que propone, de tal modo que su lectura da una extensa vista de conjunto de la moral, del derecho natural y positivo, canónico y civil y aun de la política de la Edad Media”. Mateo Lanseros, *La autoridad civil en Francisco Suárez*, Madrid, 1949, p. 13. “La misión de Suárez fue recoger todo lo que la gran época de la alta escolástica, siguiendo a Tomás de Aquino, había pensado y elaborado”. Heinrich Rommen, *La teoría del Estado y de la comunidad internacional en Francisco Suárez*, Madrid, 1951, p. 28. “Partiendo de la interpretación teológica de la ley, va incorporando Suárez los distintos elementos del derecho, hasta llegar a su tesis definitiva sobre el ordenamiento jurídico del Estado. Porque Suárez está íntimamente condicionado por la conciencia jurídica del barroco español. . . En su esfuerzo por integrar progresivamente las distintas conquistas científicas que le llegaban de otras universidades españolas, su obra sobre las leyes refleja la gran síntesis orgánica de la doctrina española de la paz. Este dinamismo, a la vez que la estructura ideológica del sistema han hecho del tratado suariano sobre las leyes una obra clave en la evolución del pensamiento europeo”. Luciano Pereña, “Estudio Preliminar” en *De Legibus. I De Natura Legis*, Madrid, 1917, pp. XVII y XVIII.

En Coimbra, durante 1612, es ubicado el *Tractatus de legibus ac Deo Legislatore in decem libros distributus*, auctore P. D. Francisco Suárez granatesi e Societate Iesu, Sacrae Theologiae, in celebri conimbricensi Academia Primario Professore. Luciano Pereña en su “Estudio Preliminar” a *De Legibus* ha determinado que a mediados de 1610 Suárez terminó el tratado. El monarca español concedió en 1612 al impresor de la Universidad de Coimbra la Exclusiva para que “ningún impresor, ni librero, ni otra persona de cualquier dignidad... pudiera imprimir, ni vender en estos reinos y señoríos, ni traer de fuera el libro titulado *De Legibus*”. Torrubiano Ripoll publicó en 1918 la primera traducción castellana del tratado completo. Ésta y la versión crítica bilingüe de Luciano Pereña de 1971 (aún incompleta) fueron las utilizadas para el presente trabajo.

² Carlo Giacon, “La Segunda Escolástica. Siglos XVI y XVII” en Cornelio Fabro, *Historia de la filosofía*, Madrid, 1965, tomo I, p. 548.

³ Luis Recaséns Siches, *La filosofía jurídica de Francisco Suárez*, México, 1947, p. 119. “Suárez hace notar en el prólogo de su obra *De*

esta amplitud: “De la naturaleza de la ley en general. Sus causas y efectos” (libro I); “La ley natural y el derecho de gentes” (libro II); “De la ley humana positiva” (libro III); “De la ley positiva canónica” (libro IV); “Variedad de las leyes humanas” (libro V); “Interpretación, mutación y cese de las leyes humanas” (libro VI); “La ley no escrita” (libro VII); “La ley humana favorable o privilegio” (libro VIII); “Ley divina positiva antigua” (libro IX); “De la nueva ley divina” (libro X).

En Suárez —escribe Sánchez de la Torre—⁴ se muestra a plena luz un dato que venía incubándose desde los albores renacentistas: el derecho positivo es entendido como mediador entre las exigencias racionales e históricas, mediante su concreción en un determinado ámbito social. Suárez quita peso a la tesis que se ufanaba en una valoración exclusivamente intelectualista de las realidades sociales, mediante la consideración sociológica de que el poder reside en el pueblo directamente, y que toda norma social-jurídica tenía que referirse de algún modo, en todos sus elementos, al dato de que el pueblo era en cada caso un pueblo concreto. Así, la racionalidad de los elementos generales de convivencia se extiende a los elementos autoritarios y a la conveniencia de la autoridad social. Más allá del problema dialéctico planteado hasta entonces entre la voluntad social y el orden objetivo, aparece el criterio clave de las exigencias concretas de la prosperidad social, manifestada racionalmente como verdad social natural contenida en las instituciones. Este criterio explica la doctrina de Suárez en los problemas de la comunidad internacional y,

sobre todo, en la valoración que Suárez hace del derecho positivo. Determina el valor del derecho positivo por la prevalencia de la ley para aunar lo más posible las fuerzas positivas dentro de la forma de la voluntad racional; y por la concepción de la interpretación, no como pura hermenéutica, sino como creación de normas, con una exacta proporción entre *voluntas* y *ratio* del legislador, salvando lo más posible la apertura del derecho a las exigencias históricas.

Desde luego, los fines del legislador no están todos incluidos en la *ratio legis*. Esta observación servía para desvalorizar las leyes ingratas positivas, pero ahora tiene una dimensión no sólo más restringida, sino perfectamente explicable. Suárez la explica al decir que los motivos que tiene el legislador para querer una ley pueden ser varios. El legislador puede querer una ley por razones de estricta moralidad o por circunstancias exteriores que la reclamen imperiosamente o por lograr una finalidad social. Sin duda que la *ratio* es una finalidad universal, pero el legislador tiene también en cuenta el fin histórico que determina que una ley, racional desde luego, sea promulgada precisamente en tal situación de lugar y tiempo. Y estos datos concretos sólo pueden ser determinados por la intención y por la voluntad del legislador, aunque no por eso dejan de ser en sí mismos razonables. De este modo —según Sánchez de la Torre— el papel del derecho positivo se reviste de racionalidad hasta en sus últimos motivos voluntaristas.

Esta valoración del derecho positivo, imbuido de racionalidad, llevaba a la conclusión de que lo que valía no era la imperación del príncipe, sino la racionalidad que inundaba de claridad a la norma imperada. Sin embargo, Suárez parece insistir —como lo veremos adelante— en la importancia del momento voluntario. Sociológicamente el soberano tuvo entonces que apoyarse en la pretensión de estar fundado en el valor del derecho natural. Pero no ya en el derecho natural como razón sino como voluntad, es decir, como voluntad divina.

El problema ha sido señalado, entre otros, por Kelsen,⁵ quien advirtió que “según puede mostrar un análisis crítico de los métodos del Derecho Natural, no es en modo alguno indiferente el que se deduzca el ordenamiento natural (de la vida humana) de la Sabiduría de Dios, es decir, de la Razón Divina, o sólo de la Voluntad de Dios. La fundamentación en la Voluntad Divina, que se encuentra colocada por encima de la legalidad de la Divina Razón, y que puede ser elevada como omnipotencia, a la arbitrariedad divina”, corresponde por completo a la posición que deduce el derecho natural, más subjetivamente, de la naturaleza del hombre, respecto de la cual la perso-

Legibus que ésta ha sido escrita también para los juristas”. Heinrich Rommen, *La teoría del Estado...*, p. 22. En efecto, escribe: “A nadie debe sorprender que un teólogo se dedique a escribir de leyes. El alto rango que la teología posee y que le viene de Aquel que constituye su más elevado objeto, disipa cualquier motivo de sorpresa... Uno de los muchos aspectos que el teólogo ha de examinar en Dios es el de que la sagrada doctrina contemple ese fin último y muestre el camino para conseguirlo... Toda vez que este camino de salvación radica en las acciones libres y en la rectitud de las costumbres, rectitud moral que depende en gran medida de la ley como regla de la conducta humana; de ahí que el estudio de las leyes afecte a gran parte de la teología y que, al ocuparse ésta de las leyes no haga otra cosa que contemplar a Dios mismo como legislador. La teología estudia el propio derecho natural como base del orden sobrenatural y a través de él alcanza plena firmeza; considera las leyes civiles sólo en orden a juzgar su moralidad y rectitud a la luz de normas de más alto rango o bien, para fijar, según los principios de la fe, las obligaciones de conciencia que de ellas dimanar”. Francisco Suárez, *De Legibus*, Madrid, 1971, tomo I (prólogo). Cabral de Moncada advierte como rasgos característicos de Suárez la índole teológica de su sistema jurídico y el teocentrismo jurídico en que se inspiran sus conceptos de ley eterna y ley natural. Cfr. Eluterio Elorduy, “Orientaciones en la interpretación de las doctrinas jurídicas de Suárez” en *Revista de Estudios Políticos*, Madrid, 1952, volumen XLVI, p. 88. Compárese el prólogo a *De Legibus* con la introducción lapidaria de Vitoria a su *Reelección De la Potestad Civil*. “El oficio de teólogo es tan basto que ningún argumento, ninguna disputa, ninguna materia parecen ajenos a su profesión”. Francisco Vitoria, *Relaciones teológicas*, Madrid, 1960, p. 150.

⁴ Ángel Sánchez de la Torre, *Los comienzos del subjetismo jurídico en la cultura europea*, Madrid, 1958, p. 32.

⁵ Hans Kelsen, *La idea del derecho natural*, Buenos Aires, 1946, pp. 17 y ss.

nalidad de Dios, que se manifiesta precisamente en voluntad, significa un aumento antropomórfico hasta lo infinito.

El contraste entre una teoría del derecho natural, que en lo esencial se basa en la razón manifestada en leyes y otra basada en la omnipotencia de Dios, ajena a toda legalidad, representa ya claramente en una esfera superior el contraste relativo entre derecho natural y derecho positivo.

Por su parte, Enrique Rommen consideró otra consecuencia en esta misma dirección, pues “con la tesis de la superioridad de la voluntad sobre la inteligencia, se llega a admitir, eliminando la noción de Dios, como única fuente del derecho la voluntad concreta del legislador temporal”.⁶ Tal fue la conclusión a la que llegó Hobbes en su sistema.

Paul Janet ha visto la cuestión de modo más general. Considera que:

Hubo en la Edad Media dos grandes corrientes de opinión relativas al principio de la moral. Según la una, la moral reposa en la naturaleza misma de las cosas; según la otra, reposa en la autoridad de Dios. Unos colocaban la esencia de la ley en la inteligencia, a la cual corresponde percibir y reconocer la naturaleza de las cosas; los otros la colocaban en la voluntad divina... Una y otra opinión podían conducir a conclusiones “peligrosas”: la primera, a establecer que la moral es independiente de Dios y que aunque no existiese, la distinción entre lo justo y lo injusto existiría; la segunda, a sentar que la moral es arbitraria en sí, que nada es por sí mismo bueno ni malo y que sólo la orden de un superior establece la distinción entre bien y mal.⁷

La noción voluntarista del derecho, escribe D’Entreves, no siempre quedaba circunscrita a la esfera jurídica propiamente dicha. La teoría nominalista de la ética era amenaza mucho más insidiosa a la doctrina del derecho natural. Nominalismo no sólo significó una crisis del método escolástico en torno a los “universales”. Significó también un cambio radical en la actitud teórica ante el problema moral. La reivindicación de la primacía de la voluntad sobre la inteligencia condujo a la negación de que los valores éticos pudieran tener cualquier otro fundamento distinto de la voluntad de Dios

⁶ Enrique Rommen, *Derecho natural. Historia-doctrina*, traducción de Héctor González Uribe, México, 1950, pp. 142 y ss. En la teoría del Estado y de la comunidad internacional en Francisco Suárez, Rommen escribe: “la dislocación *voluntatis superioris intellectus* enajena la esencia interna de la ley ética natural. Su principio, la luz de la razón natural, es sofocado y la voluntad de Dios (en el sentido capricho) convertida en principio supremo de la moralidad. Si no hay nada esencialmente bueno o malo cognoscible para el entendimiento humano, la moralidad tiene que convertirse en algo externo”.

⁷ Paul Janet, *op. cit.*, *supra*, nota 1, p. 155.

que los impone. La idea de Dios como poder ilimitado y arbitrario llevaba implícita la reducción de todas las leyes morales a las inescrutables manifestaciones de la divina omnipotencia. La base del sistema natural de la ética se vio desechada. El derecho natural cesa de ser el puente entre Dios y el hombre. No ofrece ningún testimonio de la existencia de un orden eterno e inmutable; ya no constituye la medida de la dignidad del hombre y de su capacidad para participar en aquel orden, un modelo del bien y del mal que se ofrecía a todas las criaturas racionales.

En el protestantismo, gozó fortuna la noción voluntarista: la noción de la ley moral como expresión de la voluntad divina se transmitió de los nominalistas a los reformadores protestantes, a Wyclif primero y más tarde a Lutero y Calvino. Esta tendencia voluntarista explica —al decir de D’Entreves— el hecho de que entre los autores de las controversias doctrinales y entre los escritores políticos protestantes se manifieste un desvío ante el derecho natural a favor de la ley divina de la *Biblia*, de una parte, y de otra a favor del derecho positivo del Estado, concebido éste como fundado en la voluntad de Dios.

El tratamiento suareciano de la ley subrayando el momento voluntario continúa la posibilidad que se anuncia en la obra de Duns Escoto, respecto de la cual Tamayo y Salmorán escribe: “La doctrine volontariste de Duns Scotus fait une large place à la volonté juridique-institutionnelle de l’homme, seul fondement de la contractualité et du droit positif conventionnel. La doctrine scotiste annonce la possibilité d’une explication autonome des produits de la volonté”.⁸

El voluntarismo de Escoto consiste radicalmente en que la voluntad es un principio de actividad, específicamente distinto del principio de actividad natural; y la nota específica de esta distinción es que la voluntad obra siempre libremente, sin que nada extrínseco a la misma pueda determinar un acto; mientras que la nota específica del principio natural es que obra necesariamente, por necesidad natural, es decir, de manera determinada.

Para Tomás de Aquino, cuya clave sistemática es la teoría aristotélica potencia-acto que se apoya en la realidad del movimiento y en el principio *quid movetur ab alio movetur*, la nobleza del entendimiento con respecto a la voluntad es evidente. En efecto, el agente es más noble que el paciente, el acto más que la potencia, el motor antes que el móvil. Para Escoto, estos principios podrán ser valederos dentro de una filosofía natural o física, es decir dentro del dominio de los principios ac-

⁸ Rolando Tamayo y Salmorán, *L’État, Sujet des Transformations Juridiques* (thèse pour le doctorat), Université de Paris, Faculté de Droit et des Sciences Économiques, s. d., p. 72.

tivos naturales que obran necesariamente, pero no en el terreno de actividad espontánea. No es que la actividad espontánea no necesite de un objeto, pero no es el objeto el que determina la actividad de la potencia o especifica la facultad. El entendimiento presentará el objeto, sea cual fuere, a la voluntad, pero la voluntad, respecto del entendimiento y de su objeto, no es paciente, ni potencia, ni móvil. La voluntad sólo puede moverse por sí misma, porque es un principio de actividad libre. El entendimiento no puede ni directa ni indirectamente mover la voluntad o producir su acto por muy apetecible que sea el objeto que le presente; en cambio, la voluntad, si bien es verdad que no puede determinar directamente un acto del entendimiento, puede hacerlo indirectamente ordenando al entendimiento el pensar otra cosa.⁹

De Legibus aparece así como otro intento sistemático de explicar el papel de la voluntad en la creación del derecho y, con *Defensio Fidei*, el alegato en pro del *consensus* político de la “eficaz voluntad del pueblo”.

El reconocimiento pontificio de la “soberanía” de los Estados nacionales forma parte de la estrategia de la Contrarreforma. Trevor-Roper sostiene que la Iglesia romana triunfa sobre la Reforma en su propio terreno

en allant encore plus loin et en s’alliant de façon plus étroite avec l’état séculier gouverné par un prince. La Contre Réforme représente sur la plan sociologique un énorme renforcement de la structure « bureaucratique » de la société. Comme l’Église avait besoin, pour se défendre, du pouvoir des princes, la bureaucratie princière, en revanche, était soutenue par la bureaucratie cléricale. La vieille bureaucratie princière tendait déjà à opprimer la vie commerciale des sociétés urbaines, il était plus probable encore que la même chose se produise à pris que les bureaucraties princières aient été renforcées et, de façon inextricable, par des bureaucraties ecclésiastiques, tout aussi coûteuses, tout aussi indifférentes à une vie économique qui n’était pas nécessaire à leur besoins.¹⁰

Se entabla entonces una negociación entre Roma y los nacientes Estados que requieren de esa burocracia clerical. El pontificado estará interesado en determinar que las “personas eclesiásticas” han de gozar de fuero, el que implica la intervención del pontífice en algunos negocios nacionales internos. Además, una intervención de esta naturaleza era utilizable para inclinar la política europea a favor de las pretensiones territoriales del pontificado en la península italiana.

⁹ Cfr. Miguel Oromi, “Introducción General” en Juan Duns Escoto, *Comentario de las “Sentencias”* (de Pedro Lombardo), Madrid, 1960, pp. 82-98.

¹⁰ H. R. Trevor-Roper, *De la Réforme aux Lumières*, Paris, 1972, p. 77.

El hecho de que Suárez tuviera que tener ya en cuenta el sistema de Estados europeos, de los Estados nacionales en lucha junto con su diversidad de confesiones, determina ciertas particularidades de su concepción del poder papal. [Su teoría] se realiza en vistas al compromiso establecido. Precisamente por esta posición media, sus soluciones al problema del Estado [son] especialmente interesantes.¹¹

La tesis suareciana del origen convencional de la autoridad política ha sido tratada como un desarrollo de la teoría escolástica del “pacto”. Preocupados por leer a Suárez como representante de la llamada *philosophia perennis*, algunos se esfuerzan por diluir las diferencias con Tomás de Aquino. Tal lectura lleva a ignorar las condiciones del siglo XIII, el siglo de la *Summa*, y las del momento en que Suárez produce *De Legibus* y *Defensio Fidei*. No obstante esos esfuerzos, se llega a admitir un “desplazamiento peculiar de toda su construcción de la teoría del Estado con respecto a Tomás de Aquino; su doctrina *característica* es que la forma de gobierno natural es la democracia, y la monarquía y la aristocracia sólo formas derivadas”.¹²

La forma organizada y centralizada de la coacción es condición necesaria de la convivencia.

No puede conservarse la comunidad de los hombres sin la justicia y sin la paz; y tampoco puede mantenerse la justicia y la paz sin un gobernante que tenga poder para mandar y castigar. En las distintas provincias del Estado puede haber varios gobernantes con poder delegado. Y es necesario que todos estén sometidos a uno solo, en el que resida el poder supremo. Porque si hubiera varios y no existiera jerarquía entre ellos ni estuvieran subordinados a ningún otro, sería totalmente imposible mantener la unidad y la obediencia y esto hay que entenderlo de un príncipe único no en cuanto a la propia persona, sino en cuanto al poder. Por eso cuando hablamos de un solo soberano entendemos un tribunal o poder único, ya resida en una sola cabeza, en una persona física, ya en un consejo o reunión de varios, como en una persona moral.¹³

¹¹ Alois Dempf, *Ética de la Edad Media*, Editorial Gredos, Madrid, 1958, p. 168. Pierre Mesnard, *El desarrollo de la filosofía política en el siglo XVI*: “su teoría del poder indirecto, dejando a la autoridad civil el pleno goce de su derecho... venía a cerrar un largo debate que abrieron las contradicciones luteranas, la doble negación anabaptista, las pretensiones teocráticas y las confusiones regalistas”, p. 620.

¹² Alois Dempf, *op. cit.*, *supra*, nota 123, p. 168.

¹³ Francisco Suárez, *Defensio Fidei*, libro III, capítulo I, números 4 y 5. Cfr. H. L. A. Hart, *El concepto de derecho*, especialmente lo relativo a la “regla de reconocimiento”. Sobre la traducción “persona moral” hay que advertir que algunos prefieren hablar de “persona ficta”. Mesnard opina que el epíteto *ficta* no impide que los atributos morales de la personalidad sean extensibles a la realidad retenida de ese modo. El

La pregunta sobre el origen convencional del poder se formula en *Defensio Fidei* en oposición a la tesis legitimista de Jacobo I, la que según Suárez “parece inventada para exagerar el poder temporal y debilitar el espiritual”. Lo que tendría que demostrar Jacobo es que Dios es la “causa inmediata y el autor de su poder”. Es necesario señalar al sujeto al que se dice que confiere inmediatamente Dios este poder y para qué fin o clase de gobierno se piensa que lo confiere.

Puede considerarse este poder en cuanto reside o puede estar en todo el cuerpo político del Estado o comunidad humana, o en cuanto reside o puede existir en estos o aquellos miembros de esa comunidad. Además puede considerarse este poder puramente o en abstracto, o en cuanto determinado en una forma de gobierno político.¹⁴

Suárez pretende demostrar que “el supremo poder público, considerado en abstracto fue conferido directamente por Dios a los hombres unidos en comunidad política perfecta [Estado]”.¹⁵ No debe entenderse esta concesión como un acto de otorgamiento especial accesorio a la “naturaleza del Estado”. En *Defensio Fidei* insiste en que sigue necesariamente del acto de fundación del Estado. Suárez argumenta que “en virtud de esta manera de otorgamiento no reside el poder político en una sola persona o en un grupo determinado, sino en la totalidad del pueblo o cuerpo de la comunidad”.¹⁶

En virtud de la razón natural no puede hallarse motivo por el cual el poder haya de corresponder a una persona o a un determinado grupo de personas más que a otro dentro de toda la comunidad del Estado. “Luego, en virtud de la concesión natural sólo reside inmediatamente en la comunidad”.¹⁷ En *De Legibus* afirmará: “esta potestad no es por institución sino por naturaleza”.¹⁸

No existe razón alguna para sostener la necesidad natural de una forma monárquica o aristocrática de gobierno. Suárez invoca la *historia*, trámite que muestra que los hombres se han conducido según las nor-

mas propuestas a ellos por un rey, o por una asamblea. Estas distintas formas de gobierno “elegidas” por los hombres no estarían en contra de la razón natural ni, lo que es importante en la argumentación suareciana, en contra de alguna disposición de Dios. “Esto demuestra que el poder político no ha sido conferido por Dios a una sola persona, príncipe, rey o emperador, ni a un único o particular senado o a una asamblea concreta de unos pocos príncipes”.¹⁹ La objeción a este punto de vista conduce a afirmar que si la razón natural no señala como necesaria la monarquía o la aristocracia, así tampoco a la democracia.²⁰ Por otra parte, si aquellas dos formas de gobierno no son de institución divina, podría sostenerse que si lo fuera la democracia, llevaría a negar su mutabilidad por obra de la voluntad humana.

Suárez responde: “del hecho de que este poder no haya sido conferido por Dios con la institución de la monarquía o de la aristocracia, más bien se concluye por necesidad que fue conferida a toda la comunidad, ya que no queda otro sujeto humano, por así decir, al que pueda dársele”.²¹ La institución de la monarquía o de la aristocracia resulta de la voluntad humana (ya que Suárez ha excluido a la voluntad divina) “porque la sola razón natural, en abstracto, no determina como necesaria una de esas formas”.²²

El razonamiento conduce entonces a afirmar que la democracia puede existir sin una institución positiva, como “resultancia natural”. “La razón natural dice que el poder político supremo es una propiedad natural de la comunidad política, pertenece a la totalidad de la comunidad a no ser que sea trasferido a otro mediante una nueva institución”.²³ Si se apela a la razón natural no puede descubrirse otra determinación política que no sea la democracia.

Si se puede admitir que “por derecho natural” de la comunidad procede el poder político, la voluntad humana hace posible los distintos modos de reconocer la validez del orden al que su conducta ha de conformarse. Suárez explica así la diversidad de dichos modos, y cuando se trata del poder regio advierte que:

no es igual en todos los reyes, ni tiene las mismas propiedades en lo que se refiere a su duración, continuidad o sucesión [en el trono] y otras parecidas. Unos tienen poder monárquico absoluto; en otros va mezclado con una aristocracia o con la dependencia de algún senado que incluso puede tener derecho a una votación decisiva; a algunos reyes les ha sido conferido el poder no sólo para su

Estado será considerado el autor responsable de sus actos y su culpabilidad puede entrañar sanciones colectivas como es el caso de la guerra. Cfr. Pierre Mesnard, *op. cit.*, *supra*, nota 127, p. 585. Rommen señala que en lo referente a Tomás de Aquino, los estudiosos discuten sobre si entendió o no al Estado como persona jurídica con derechos y deberes en el sentido de una personalidad “colectiva”; Heinrich Rommen, *op. cit.*, *supra*, nota 1, pp. 178 y 182.

¹⁴ Francisco Suárez, *Defensio Fidei*, libro III, capítulo II, número 4. En este lugar admite como “doctrina común a los filósofos” la de las tres posibles formas puras de gobierno y las formas mixtas de ellas resultantes.

¹⁵ Sobre la pretendida concepción organicista del Estado en Suárez, cfr. Heinrich Rommen, *op. cit.*, *supra*, nota 1, pp. 174-176.

¹⁶ Francisco Suárez, *Defensio Fidei*, libro III, capítulo II, número 4.

¹⁷ Francisco Suárez, *op. cit.*, libro III, capítulo II, número 7.

¹⁸ Francisco Suárez, *op. cit.*, libro III, capítulo III, número 6.

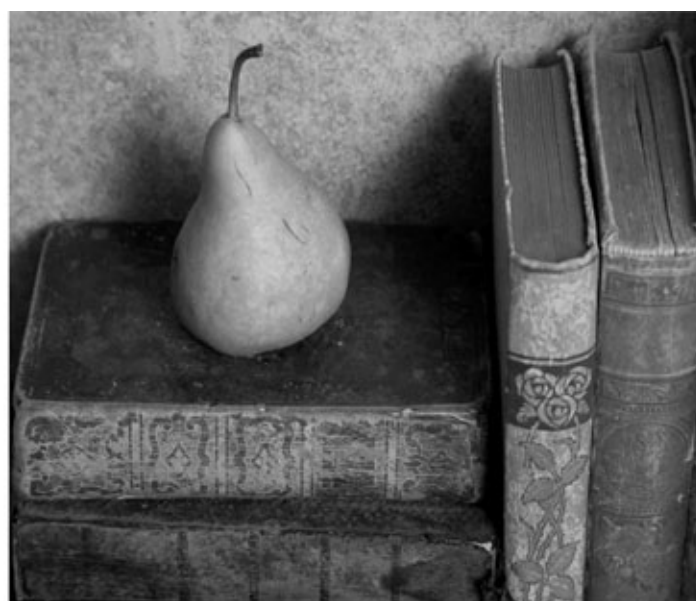
¹⁹ Francisco Suárez, *op. cit.*, libro III, capítulo II, número 7.

²⁰ Que es la “más imperfecta” forma de gobierno, como afirmaban los comentaristas de Aristóteles, tesis que Suárez aquí recuerda.

²¹ Francisco Suárez, *op. cit.*, libro III, capítulo II, número 8.

²² Francisco Suárez, *loc. cit.*

²³ *Idem.*



SUMMA FR. SUAREZ DE LEGIBUS...

CONRAD VOGLER, FRANCISCO SUAREZ

persona, sino también para sus descendientes. A otros en cambio sólo se les concede el poder personalmente y no para la dinastía, de suerte que, al morir el rey, es elegido otro, como sucede en Polonia y en el mismo imperio romano. Incluso podría elegirse un rey para un tiempo determinado si así hubiera instituido en alguna parte desde el principio. Por consiguiente, es una clara prueba de que la monarquía es de inmediata institución humana y por eso puede admitir toda aquella variedad de formas que sean razonables y dependan del arbitrio de los hombres.

El derecho natural no prescribe que el poder supremo sea siempre ejercido inmediatamente por la comunidad:

sino únicamente mientras la misma comunidad no haya resuelto otra cosa o hasta que no haya sido realizado legítimamente el cambio por el que tiene potestad para ello. Se sigue finalmente de esta tesis, que ningún rey o monarca recibe o ha recibido [de ley ordinaria] el poder político directamente de Dios o por institución divina, sino mediante la voluntad y la constitución humana.²⁴

Suárez invoca a Agustín en las *Confesiones*: “Pacto general de la sociedad humana es obedecer a sus reyes”.

²⁴ Francisco Suárez, *op. cit.*, libro III, capítulo II, números 9 y 10. Advierte que “el axioma no es nuevo o inventado por Bellarmino. Lo enseñó Tomás de Vio, Alfonso de Castro, Francisco de Vitoria, Domingo de Soto, Luis de Molina”. Sostiene además que lo “insinúa” Tomás de Aquino.

Y comenta: “Con estas palabras significa que el poder de los reyes y la obediencia que se les debe, tiene fundamento en un pacto de la sociedad humana, y, por consiguiente, que no tiene su origen en la inmediata institución divina, pues el pacto humano se contrae por voluntad de los hombres”.²⁵ Mediante el pacto, el pueblo trasladó al príncipe el poder con la carga y obligación de gobernar al pueblo y administrar justicia; “y el príncipe aceptó tanto el poder como la condición”.²⁶

Suárez ha intentado, frente a Jacobo I, asegurar la institución divina del pontificado, rechazando este origen respecto del poder regio. Ha ido más lejos al señalar que la monarquía no es instituida en la esfera del derecho natural, comprometiendo por otro lado a la democracia como forma de organización natural. Así, el pueblo invoca el derecho natural frente a las pretensiones monárquicas, puesto que la voluntad de la que procede no prevalece frente al derecho natural. Esta invocación no prospera en la estructura de la Iglesia, cuya constitución es producto de la voluntad divina, instancia inapelable. De esta forma Suárez proporciona la base teórica del reajuste europeo al que atiende la Contrarreforma. Muestra así, por otra parte, la multivalente utilización ideológica del “derecho natural”, a la que se han referido algunos.²⁷ **u**

²⁵ Francisco Suárez, *op. cit.*, libro III, capítulo II, número 11.

²⁶ Francisco Suárez, *op. cit.*, libro III, capítulo II, número 12.

²⁷ Kelsen y Bobio, entre ellos.

El legado de los monstruos

Escarnio de la madrastra

Ignacio Padilla

La pneumatología, el estudio en torno de los espíritus no vivos, es un amplio territorio que ha sido objeto de la curiosidad y ha espoleado la imaginación de escritores y filósofos. Así ocurre con el novelista y cuentista Ignacio Padilla, quien se ha dedicado a una revisión de los personajes fantásticos que registra la cultura en Occidente, como el de la bruja y la madrastra malvada.

En las primicias del milenio, el cine acogió a uno más de los muchos equivalentes femeninos del paterno ogro devorador. De repente pudimos deleitarnos en el combate contra una variante del horror digestivo tan novedoso para Occidente como ancestral para Oriente. Películas japonesas como *Ring-u* y *Yu-on*—con sendos y casi inmediatos *remakes* en la cinematografía estadounidense—incorporaron a la pantalla grande la imagen digitalizada de aterradores espectros femeninos venidos de ultratumba con la sola intención de dañar, secuestrar o engullir al inocente espectador. Estas sanguinarias damitas vestidas de blanco, lucen una tez escandalosamente pálida y tienen ojos enteramente negros. Su cabello, también negro e hirsuto, cubre buena parte de su rostro y les vela el pecho; se arrastran o caminan siempre algo encorvadas, como si les doliera el vientre o las abatiera una invisible losa.

La bruja oriental o *gūishin* tenía al principio un aspecto infantil o pubescente, y en no pocas ocasiones se les representó como aduendados espíritus vindicativos de la violencia paterna o conyugal, o de tragedias en carreteras, hospitales o dormitorios universitarios. Pronto,

sin embargo, la *gūishin* ocupó el puesto que la imaginación humana quería darle: ya no el de la niña fantasma torturada por la madre sino el del espectro de la propia madre que pena por haber traicionado al marido o asesinado a los hijos. En esta última acepción —especialmente clara en la película *Grunch*— el fantasma oriental se hermanó al fin con una tradición occidental en la que los aspectos negativos de la figura materna en particular o femenina en general se han visto encarnados en la ficción de la mujer secuestradora, artífice de la muerte de cuna, ogresa inusualmente malvada que representa tanto a la madre devoradora como a la hembra que al mismo tiempo teme y desea la extinción de su cría o la castración del varón.

Mucho se ha escrito de los vínculos de brujas y hechiceras con el culto a la madre tierra, tan providente como devoradora. Sólo en el siglo xx, Julio Caro Baroja y James Frazer llegaron hasta el fondo de la ascendencia

que tienen Diana y Era sobre las figuras maternas negativas de mitologías y supercherías occidentales.¹ No fue difícil para aquellos antropólogos convencernos de qué modo la bruja ejerce y encarna el poder mágico que espontáneamente le atribuimos, un poder nacido del reconocimiento generalizado de que sólo el género femenino domina los mayores secretos de la existencia, particularmente el de la vida.

Portadora del secreto vital —un secreto que el varón envidia, teme y evidentemente no comprende—, la mujer en tanto monstruo ha encarnado en un tropel de madres asesinas, brujas y madrastras. A fin de conservar o exaltar su cariz negativo, la sociedad las ha expulsado del ámbito doméstico y las ha condenado a vagar por calles, bosques y cuevas desde las cuales rumian

su venganza por la ingratitud que mostramos hacia sus sacrificios maternos, que comienzan con las molestias de la gestación, se exaltan en el dolor del parto y se prolongan el resto de la existencia. La ficción bruñil reclama al eterno femenino su monopolio sobre el secreto de la vida. Por otra parte, castiga la potencia del desapego femenino y advierte a la mujer contra su aparente fracaso en el ejercicio responsable de su maternidad en los términos que le exige la sociedad patriarcal.

Mientras en Occidente el arquetipo de la madre negativa o resentida se vio transfigurado en la bruja o en la imagen de una muerte femenina que arrebató al niño agónico de los brazos del padre, en las naciones mestizas esta mujer fantasma y robachicos se ha apartado de la Mamá Grande hechiceril para suspenderse en el tiem-

¹ A Caro Baroja debemos los más sesudos estudios antropológicos de la brujomanía en España y sus colonias. Frazer, por su parte, hizo aportaciones antropológicas en un sentido bastante más amplio, y si bien su aproximación es ante todo un estudio de la magia en general, no pudo menos que recalar en los vínculos positivos y negativos que la brujomanía en particular y la magia en general tienen con las nociones más arraigadas de la figura femenina en numerosas culturas. Su aproximación, en la primera mitad del siglo XX, es poco optimista en lo que toca a la prevalencia de la imagen de la mujer en las sociedades patriarcales, sociedades en las que sin embargo fluye secretamente el dominio de la mujer: "Si alguna vez las mujeres creasen dioses, lo más probable es que les

darían rasgos masculinos, no femeninos. En realidad, los grandes ideales religiosos que han dejado una huella indeleble en el mundo parecen haber sido siempre producto de la imaginación masculina. Los hombres crean dioses y las mujeres los veneran. El culto a los ancestros y el linaje matriarcal ofrecen juntos una explicación simple y completa de la superioridad de las diosas sobre los dioses en aquellas sociedades donde estas condiciones prevalecen. Es natural que en sus oraciones los hombres les otorguen a sus ancestros femeninos un lugar preponderante, pues es de ellos que proviene su ascendencia". James George Frazer, *La rama dorada: magia y religión*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 304.





Aubrey Beardsley, *Las zapatillas de Cenicienta*, 1894

po sin tiempo de los callejones coloniales. Herederas de la Befana italiana, La Llorona mexicana o la Patasola colombiana apuntalan el horror secular de la humanidad a la muerte de cuna, y encarnan todavía el deseo que tienen los padres de apartar de sí al infante que tarde o temprano iniciará un agresivo, doloroso y ominoso proceso de individuación. Padres y madres proyectan en la legendaria mujer malvada su miedo a la pérdida de la cría, así como su culpa por desear a veces esa misma pérdida. De ahí que todos alejemos vicariamente del ámbito doméstico ese miedo y esa culpa; de ahí que depositemos la carga negativa del amor ambivalente de la madre en secuestradoras de ultratumba o en llorosas arpías que envidian la vida de la cría que no les pertenece, una cría que les resulta ajena y a la que están dispuestas a destruir no por sí misma sino como víctima propiciatoria de un combate contra su propia femineidad y la de sus congéneres.

Herederos de la despechada Medea, también los monstruos femeninos son advertencia y catarsis de nuestra universal pulsión filicida. Todas ellas emulan a la madre asesina que nunca falta en las leyendas y hasta en las consejas de los barrios más recónditos. Muchas veces la propia realidad ha bastado para abastecer nuestro imaginario de mujeres filicidas o sencillamente castradoras. Mientras Magda Goebbels se consagra como una moderna Medea, Mata Hari hace lo propio como portadora de secretos y devoradora de hombres. Sirenas archi-

sexuadas y sin progeñe, las vampiresas vuelven una y otra vez para advertir a la mujer occidental contra los peligros de su insumisión, y al hombre contra los riesgos de la seducción. Incorporadas a una mitología que encabezan Dalila y la Malinche, las comehombres de leyenda se rebelan, salen del hogar, se emboscan en una diabólica casita de dulce o vagan marginadas del entorno ventral en el que alguna vez fueron poderosas, omniscientes y omnisapientes.

Llora la Llorona por sus propios hijos dejando a su paso la muerte de los hijos ajenos, digiere la sirena al marinero sin alcanzar jamás a saciar su soledad, no digamos a concebir un héroe o un dios. Ángel exterminador de las inclinaciones maternales, frustrada Lilith frustrante de las posibilidades de su condición, la sirena desplaza a la benevolente ogresa que ayudaría al héroe a vencer al ogro. Después de todo, nos dicen con insistencia los mitos y las leyendas, también es labor terrible de la madre aniquilarnos, engullirnos, devolvernos un día al vientre de la tierra del que ella misma alguna vez nos expulsó.

Esta noción de la mujer malvada es la némesis inexacta de la madre proveedora. Se trata de un arma de múltiples filos visible en casi todas las narrativas, sean religiosas, sean supersticiosas, sean simplemente cuentos para niños que en el principio no lo fueron tanto. En las representaciones femeninas de la muerte —así como en sus variantes de secuestradora, bruja, quimera o asesina— se materializa la dicotomía catártica de una idea de femineidad que es abrumadoramente total. Ineptos para entender la naturaleza múltiple de la mujer, acudimos al monstruo femenino que nos permita contemplar y aceptar a la mujer real en todas sus posibles acepciones, ora amorosas, ora destructivas.

Las interpretaciones de esta tendencia nuestra a negativizar a la figura materna son desde luego infinitas, y van desde las políticamente correctas hasta las más razonablemente junguianas o paranoicamente psicoanalíticas. Así, por ejemplo, Susana Castellanos se declara plenamente convencida de que estos fantasmas femeninos, súcubos y madrastras sólo pueden explicarse en el miedo visceral del hombre a la mujer: “Ellas han dado cuerpo a lo incomprensible, por lo que le recuerdan constantemente al hombre que la naturaleza, la vida y el mundo no están bajo su control. Por esto también jamás un hombre ha llegado a comprender plenamente a una mujer”.² Aunque es atendible, el argumento de Castellanos sólo puede aceptarse parcialmente, pues hay

² Susana Castellanos de Zubiría, *Diosas, brujas y vampiresas: El miedo visceral del hombre a la mujer*, Norma, Bogotá, 2009.

que recordar que sobre el miedo a la mujer está el miedo a la madre, un miedo que experimentan tanto hombres como mujeres. Con el primero podemos explicar a las sirenas, las mujeres devoradoras, las hechiceras, las brujas y todos aquellos seres que en efecto tienen claras connotaciones castradoras; sin embargo, necesitamos del segundo para entender a las madrastras en los cuentos de hadas. En las líneas que siguen trataré brevemente de estas dos vertientes del monstruo femenino, siempre en la consciencia de que ambos conducirán siempre al mismo paradigma de lo ambiguo femenino.

Dice Mario Praz en su obra *La muerte, la carne y el diablo*: “Siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad prepotente y cruel”.³ Praz enuncia así una idea que hoy parece una obviedad merced a su reiterada mención en la antropología, la lingüística y el psicoanálisis. Con escandalosa regularidad los mitógrafos han explicado sobradamente en qué medida las figuras negativas y los monstruos femeninos de la tradición oral, la leyenda y la épica conducen a la catársis de los sentimientos negativos que en el hombre generan ciertos aspectos de la mujer, casi todos ellos vinculados con el complejo de castración y sólo unos cuantos con la angustia de separación generada dentro del proceso de individuación. La mujer seductora e infértil encarna tanto el anhelo de rebeldía femenina como la negación de la maternidad en favor de una sexualidad insaciable o hasta imposible de satisfacer. El monstruo femenino exalta lo mismo a Salomé que a heroínas cortadoras de cabezas como Judith. Unas y otras son herederas de la temperamental Era, quien castró al malvado Urano y dispersó su simiente para que de ella nacieran los titanes. Sin embargo, estos monstruos pertenecen también a la estirpe de Lilith, mujer seductora y fundadora de una estirpe de vampiras que seducirá eternamente a Adán para que Eva y después María se mantengan en lo posible inmaculadas, nobles, obedientes a los límites de una cultura que desde temprano proscribió el cuerpo y sus placeres mientras consagraba a la maternidad como el único destino admisible de la mujer.

Acaso más que ningún otro, el monstruo femenino no puede menos que enlazarse con la constante mitológica de la devoración. Presenta, sin embargo, algunos matices, entre ellos, la infertilidad. En la tradición, las mu-

jer devoradoras son menos numerosas que los ogros, paradigma de la devoración masculina, macho alfa obligado a destruir al nuevo macho que habrá de sustituirlo como la madre vieja acabará por envidiar la juventud de la hija que habrá de reemplazarla en el lecho del macho alfa.

Mientras la devoración ogresca es sangrienta y explícita, la devoración por parte del monstruo femenino suele ser elíptica y parcial: se desvía por el camino de la succión o la decapitación. En ocasiones incluye la seducción del padre de familia para que abandone a los hijos y cambie a la madre por una mujer más joven. En este mismo sentido, la vampiresa y la sirena son negación de la sexualidad procreadora: la cola de sirena anuncia incluso la imposibilidad del coito y deriva su seducción hacia la boca o hacia la yugular, donde no hay fecundación.

Cuando deja de presidir sobre las cocinas y es dislocada del ámbito doméstico, la mujer se negativiza, se convierte en monstruo aunque mantiene y hasta recupera un atractivo sensual que antes parecía reprimido. No por nada los monstruos femeninos del imaginario colectivo son tanto o más voraces que los monstruos devoradores masculinos.



Aubrey Beardsley, *El climax*, 1804

³ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1988, p. 165.



Aubrey Beardsley, *Venus entre dioses terminales*, 1895

La mujer es monstruo en el judeocristianismo falocéntrico que sitúa al patriarca por encima de la madre: mientras uno se erige como un ser público y lógico, la otra se oculta en el santuario de lo extraño. En el fondo, empero, toda cultura reconoce que la mujer, en cualquiera de sus expresiones, detendrá siempre el control de la humanidad pues posee, vigila y cela la milagrosa pócima que lo mismo da la vida que la quita.

Sobre la satanización de la mujer ha escrito Jean Delumeau: “En el inconsciente del hombre la mujer suscita inquietud, no sólo porque ella es juez de su sexualidad, sino porque él la imagina insaciable, comparable al fuego que hay que alimentar sin cesar, devoradora como la mantis religiosa. La mujer es acusada de ser un ‘placer funesto’, de haber introducido en la tierra el pecado. El hombre busca un responsable de haber perdido el paraíso terrestre y encuentra a la mujer”.⁴ Puede que el historiador tenga razón, mas justo es añadir que al cabo este afán de culpar a la mujer —quien después de todo es también deseada y debe ser, por lo mismo, procurada— genera necesariamente una partición mitológica: para salvar a Eva hay que inventarse a Lilith; para que la madre de Blanca Nieves siga siendo amada hay que remitirla a una fantasmagoría platónica y poner en su lugar a una madrastra.

⁴ Delumeau, *op. cit.*, p. 210.

Escribe Jules Michelet: “La naturaleza las hace brujas. Es el genio propio de la mujer y su temperamento. La mujer nace hada. Por el retorno regular de la exaltación es Sibila. Por el amor, hechicera. Por su malicia es bruja y echa suertes”.⁵ La frase es válida para Lilith pero resulta incómoda cuando se orienta hacia mujeres de otras narrativas. Si dejamos a un lado a las sirenas y las vampiresas —con sus ecos en vaginas dentadas e infértiles— tenemos que enfrentar un arquetipo no menos desazonante aunque más cercano a lo maternal que a lo meramente sexual. Me refiero a las madrastras, arquetipo reiterado que sin embargo ha merecido menos atención que las vampiresas y las sirenas. Por algún motivo insondable, las madrastras sólo adquirieron su carta de naturalización con el trabajo de Jean Piaget y en la lectura que de sus teorías hizo Bruno Bettelheim en su *Psicoanálisis del cuento de hadas*. Gracias a estos estudiosos y al impulso que dieron con sus trabajos al agotado pensamiento junguiano, las madrastras ahora nos atraen tanto como las brujas y proliferan como nunca antes en la narrativa audiovisual, particularmente en la televisión, así como entre los más señalados teóricos de la literatura infantil. A la cabeza de estos últimos se encuentra la indómita Sybille Birkhäuser-Oeri, quien tantas luces dio a la mejor comprensión de aquellos arquetipos de la literatura infantil que no obtuvieron suficiente atención de Bettelheim; fue ella quien tuvo el enorme tino de dejar a freudianos y desarrollistas las lu-

⁵ Citado en Castellanos de Zubiría, *op. cit.*, p. 44.

ces sobre la mujer fatal retornando a Jung para entender a las malvadas madrastras.

Afirma Birkhäuser-Oeri que hay dos caras esenciales de lo materno: “Una que quiere crear consciencia y existencia y no ahorra esfuerzos para alcanzar este objetivo; y otra que tiene a la inconsciencia y la ausencia, es decir, a la destrucción y la desintegración”.⁶ Esta dicotomía —una nueva división a partir de una primera dualidad entre el padre y la madre— explica no sólo la convivencia secular de hadas madrinas y madrastras en la literatura infantil; también define el acto mismo de narrar como una descomposición vicaria y necesaria de lo que en el mundo real resulta demasiado ambiguo como para ser sintetizado con las armas de la pura razón.

No es difícil razonar sobre el argumento clarividente de Birkhäuser-Oeri. Partamos del principio junguiano de la identificación universal de la naturaleza con la madre: todos somos hijos de mujer, todos estamos en contacto con esa condición previa a la existencia. Este hecho indisputable nos obliga a reconocer de entrada la ambigüedad moral de la naturaleza, una amigüedad que para ser entendida exige ser resuelta y desmontada en la ficción. Tanto las mitologías como la tradición oral existen para comprender nuestra ligazón con una madre esencial a la que de otro modo no podríamos comprender, no digamos enfrentar. Las herramientas de la ficción iluminan y descomponen, catalizan y pigmentan totalidades que antes del relato eran obtusas. En la ficción, la ambigüedad moral de la madre naturaleza tendrá por fuerza que aparecer escindida en sus fragmentos, alternada en aquellos rostros que no son visibles ni comprensibles en nuestra confrontación con una madre que nos provoca un constante lío de amor y rechazo. La madre en cualquiera narrativa de ficción se ve obligada a repartirse en figuras negativas y positivas, creadoras y destructivas; se descompone en manifestaciones múltiples que le permitan representar para nosotros la constante lucha de la psique entre el bien y el mal. Las hadas necesitan de las madrastras como las brujas de las abuelas providentes. Madres buenas y malas son necesarias para que el apocado sastrecillo o la humilde Cenicienta articulen y finalmente resuelvan sus propias dudas ante el distanciamiento materno característico de todo rito de paso hacia la madurez.

Insiste Birkhäuser-Oeri en cuán importante es distinguir a las madres reales de las madres positivas y negativas que alternadamente nos aman y amedrentan desde la ficción: “A menudo poseen rasgos sobre o infrahumanos. Suelen ser mejores o peores que la madre humana media, y su aspecto también es diferente. Hay

horribles brujas envenenadoras, de ojos rojos y nariz exagerada con la que hurgan en el horno; y hadas de sobrehumana belleza, semejantes a diosas”.⁷ Algo semejante podría decirse de las figuras femeninas en el judeocristianismo, exageradas y hasta caricaturizadas en su frivolidad o en su virtuosismo, inmaculadas hasta la virginidad o rebajadas hasta la crueldad manipuladora de Salomé, siempre deformadas de modo que coincidan sin confundirse con la vivencia de la madre real. Unas y otras otorgan a sus vástagos objetos mágicos, ora para tentarlos en su perdición y emponzoñarles el alma, ora para redimirlos. Imaginaria o real, la madre es la llave de oro más inmediata al inconsciente. No importa si es en apariencia malvada o un inaudito dechado de virtudes: cada cultura y cada individuo requieren de madres alternadas con madrastras y hadas madrinas para entrar en su estado preconsciente y sobrevivir al mundo. “Ningún complejo materno —escribió Jung— se resuelve reduciendo a la madre de modo unilateral a una medida humana. Con ello nos exponemos a desbaratar también la experiencia de la ‘madre’ con lo que destuiríamos algo muy valioso, y correríamos el riesgo de tirar la llave de oro que un hada buena nos puso en la cuna”.⁸

Antes que una resolución de conflictos con la madre, la madrastra es sobre todo una pregunta o una serie de preguntas frente al atractivo que encierran los monstruos femeninos enunciados en la ficción. Aun cuando conocemos el peligro que significan, seguimos atraídos por las sirenas y seguimos sorprendidos por la desazón que nos provoca reconocer que Maléfica es más sensual que Blanca Nieves. Como cualquier monstruo, el arquetipo del monstruo femenino es un fragmento que requiere de otros arquetipos para conformar la totalidad de un ser tan real como ambiguo, tan amable como amenazante. Cuando reconocemos la maldad de la madrastra o la vampiresa desde el punto de confort que nos regala la ficción, vemos estimulada una parte poco luminosa aunque imprescindible de nuestra psique. Para idealizar lo femenino-maternal del que estamos provistos todos, es preciso reconocernos primero en la sombra: nada mejor para percibir la luz que contrastándola con la oscuridad. En vista de que el ímpetu destructivo constituye también nuestro ser, su sublimación en la figura de la madrastra es crucial en más de un sentido. La madrastra que explota a la muchacha hacendosa o al pequeño héroe masculino existen como recordatorio del riesgo que necesariamente existe en la oscuridad de la madre naturaleza, una oscuridad que también es nuestra, tan nuestra como el deseo por la terrible vampiresa o por la más voraz de las sirenas. **U**

⁶ Sybille Birkhäuser-Oeri, *La llave de oro: Madres y madrastras en los cuentos infantiles*, Turner, Madrid, 2003, p. 26. Noema.

⁷ *Idem*.

⁸ Citado en *ibidem*, p. 24.

Un día de asueto

Bruce Swansey

Los ritos de sacrificio ayudaban a dar cohesión a las comunidades antiguas. En este relato, que dialoga con numerosas referencias culturales, el escritor y estudioso Bruce Swansey retoma y desarrolla con perspicacia e imaginación una historia arquetípica para explorar un tema que sigue siendo vigente: la definición de la identidad en un contexto de violencia institucionalizada.

El portón de hierro que fuera rojo brillante, ahora deslucido y comido por la herrumbre, rechinó pesadamente sobre sus goznes. Entre la calle y el patio se abría un paréntesis de sombra que también estaba hecha de murmullos inquietos. Hasta ellos llegaban los alaridos de quienes franqueaban el segundo umbral. Abandonado en la entrada debió avanzar porque no había espacio para detenerse y muchos detrás de él lo empujaban. Apenas le dio tiempo de voltear a ver a su madre quien le hacía señas sonriéndole para que siguiera.

No podía ser de otro modo ya que contaba con la edad reglamentaria para ofrecer su vida aunque apenas despuntara. Todavía pudo verla desvaneciéndose bajo la luz de la mañana. Los horrores que le habían sido susurrados ante el estanque se materializaban y ahora lo mordieron. El ruido provenía de adentro denunciando una actividad febril. Gritaban, pero también correteaban frenéticamente, caían, pujaban, encadenados por impulsos opuestos pero complementarios.

A pesar del ruido que provenía de detrás del segundo portón, pudo escuchar los autos que circulaban afuera y deseó ir a bordo de alguno. No importaba adónde se dirigiera con tal de alejarse. Lo malo era que ninguno se detenía. Aun si hubieran sabido lo que estaba por

ocurrir habrían preferido no involucrarse. Ya se sabe que las víctimas nunca tienen razón.

Afuera los pájaros trinan y el viento estremece el follaje. Ésa es la forma que tiene la fatalidad de jugar con el terror de la víctima. El portón selló con su pesado rechinido el encierro. Todos se movían incesantemente apoyándose en un pie, luego en el otro, retorciéndose los brazos, llevándose las manos al pecho para defenderse de la oscuridad. Pasó otro automóvil, las llantas friccionando el pavimento, el rumor que se aleja como impulsado por el viento. Un miedo semejante los une. Lo peor es creer que sus padres los condujeron allí a sabiendas de que esa mañana soleada y fresca sería la última. La segunda puerta rechinó inundando la desembocadura del pasillo con un torrente de luz que los hizo encoger los párpados.

Una traición que mediante halagos, mimos y palabras dulces es la antesala del horror. Todos conocían la magnitud de la trampa en la que habían caído. Estaban perdidos.

El sol continuó su ascenso hasta alcanzar la mitad del orbe y agobiado por la tensión y por el calor comenzó a adormilarse aunque debiera mantenerse vigilante. Luchó con todas sus fuerzas contra el sueño respirando profundamente, hincándose las uñas en los brazos, mor-

diéndose la lengua, pero la cabeza se le iba y aunque se resistía desesperadamente las caídas eran cada vez más profundas hasta que una lo venció.

Fue entonces cuando los desnudaron y coronándolos con espigas teñidas de rojo les pintaron el cuerpo, la mitad color terracota, la otra mitad blanco. Los obligaron a marchar con otros que también habían sido despojados de su ropa y pintados de idéntica forma. Era el arranque de la primera transformación. Fueron separados por vallas y conducidos en grupos pequeños a un corral vacío en el que sobresalían estructuras en forma de ángulo rematado con un tronco transversal, pintadas en distintos colores: predominaban el amarillo y el rojo, pero también había azul intenso y verde sombrío.

Al pie de esas estructuras los hombres los obligaron a beber una pócima turbia en la que flotaban hierbas maceradas cuya propiedad era suplantar el terror convirtiéndolo en júbilo. Los testigos de semejantes preparativos golpeaban imperturbables grandes tambores, hacían sonar los atabales y ululaban.

Después los condujeron en estado eufórico hasta aquellas estructuras y escogiéndolos al azar los ataron, las piernas bien abiertas, los brazos ceñidos al tronco transversal que remataba cada estructura. Dos hombres esperaban, los cuerpos y cabelleras ensangrentados. Uno sostenía el garrote. A una señal de los tambores, los hombres se acercaron y uno alzó la cabeza de la víctima para facilitar que el otro ejerciera presión hasta fracturar el cuello, que cedió con un sonido leve y seco.

El hombre que tenía las manos libres, el más fuerte, desató el cuerpo que se deslizó al suelo y haciéndole una incisión extrajo el corazón depositándolo en un cuenco de oro. Inmediatamente después procedieron a desmembrarlo. Luego depositaron la sangre y los pedazos de carne y vísceras en cuencos de barro ofreciéndolos a los congregados, pero el corazón se reservó para enterrarlo bajo un árbol mustio y polvoriento cuyas hojas embarraron de sangre.

Abandonados sobre el polvo había miembros detenidos en una danza sin torso, manos que buscaban los brazos a los que hasta hace poco pertenecieran y que abandonadas cerca de una mancha de sangre parecían sostener delicadamente un oscuro velo. El hedor de la sangre corrompía la jornada.

—El sacrificio de un hombre alegre a la Divinidad durante mil años y el de tres hombres durante tres mil años —repetían monótonamente.

En una de las esquinas —porque se trataba de un cuadrilátero— se erguía una plataforma rematada por una torre circular a la que ascendía una escalerilla. Una vez arriba se luchaba para no ser empujado al vacío al que finalmente, por cansancio o por deseos de terminar cuanto antes, las víctimas se abandonaban ante la avidez de los sacerdotes que esperaban abajo para aplastarlos.



Caspar David Friedrich, *Tumba de Hutten*, 1824

Aunque dudaran acerca de sus poderes para aplacar la ira de los dioses o peor, su abandono, había que inmolarlos. Sólo la vida de un hombre tiene poder para rescatar la vida de otro. Había que satisfacer la sed de los dioses juntando sangre más rápida que el relámpago y más activa que el rayo.

No todos permanecieron en aquel corral siniestro desde donde podían contemplar las acciones de los hombres cubiertos con cascos bruñidos coronados de cuernos, refulgentes bajo el sol.

Otros fueron conducidos a un subterráneo. Acostumbrados a la oscuridad pudieron advertir una débil fuente de luz. Así se reconocieron furtivamente aunque desde la más remota distancia, como dicen que los muertos contemplan a los vivos. Los rescoldos crepitantes les revelaron bosques cuyos árboles se animaban al conjuro de la palabra y brujas ávidas y ogros hambrientos. Había también animales que parecían más humanos que quienes afuera perseveraban en sus movimientos frenéticos y en la crueldad sistemática con sus semejantes. Algunos hablaban y contaban historias muy divertidas. Era imposible saber cómo o de dónde surgían aquellos seres ni tampoco qué se proponían.

—¿Tú sabías esto? —le preguntó un muchacho.

Negó con la cabeza porque tenía la lengua pegada al paladar. A pesar de la oscuridad podía distinguir una barda, no tan alta como para impedir, al acercarse, con-



Caspar David Friedrich, *Paisaje con tumbas*, 1837

templar los monumentos que parecían hechos de sombra concentrada. Era el cementerio. Había una puerta de silencio.

Permanecieron en una espera ansiosa porque en la oscuridad acechaban presencias súbitamente cercanas.

Otro vecino, bajo de estatura y firme, susurró.

—Soy huérfano, ¿sabes?

No habría otra salida.

—Nos trajeron aquí para pelear contra los muertos.

Era difícil reconocer el espacio. No podían distinguir sus confines ni su profundidad. Por eso preferían mantenerse fijos, atentos y atisbando por el rabillo de los ojos la danza de los fantasmas: un soplo detrás del lóbulo de la oreja, el sonido de una voz gutural donde arranca la nuca, un alarido que rasga la oscuridad y puertas que se azotan o los golpes de una carrera que súbitamente se extingue en el más absoluto silencio. Era imposible romper el cautiverio, encontrar los senderos hacia una mañana soleada que se había quedado afuera.

Primero la noche, luego el bosque y aquí la barda erizada de vidrios rotos y púas de acero que deben escalar.

—¡Mi mano! —dijo en la oscuridad, sintiendo la sangre.

—¡Hay vidrio molido! ¡Cuidado!

Otro muchacho le pasó un pañuelo con el que se envolvió la mano herida. La oscuridad y el silencio se adensaron. Los árboles eran sombras súbitamente animadas. Entre los muchachos se abrían huecos negros y muy pronto, uno tras otro, se lanzaron al vacío. Al otro lado se oía crujir las ramas y las hierbas sobre las que caían. Podían

escuchar los murmullos de quienes permanecían del otro lado, dentro del cementerio.

—Antes visitaba la tumba de mis padres cada domingo.

Infeliz aquél a quien su infancia le trae recuerdos de pesadilla y desolación que transcurren los domingos hundidos en el légamo tumefacto de los templos. Arden desperdigadas fuentes de luz lívida que escurre sobre paredes de piedra brillante por la humedad.

Se dirigieron al centro del cementerio y llegaron a un sitio más elevado que semejaba una plaza cenicienta que podría haber sido un espacio sagrado, un escenario o un altar. De tanto en tanto algo rechinaba gravemente, como si los cascos de dos naves demasiado cercanas se rozaran entre sí, un sonido submarino, velado por el agua, una queja herrumbrada. Siguieron en compañía compacta hacia donde se abría la boca de una cueva de la que exhalaba una humedad fétida.

El túnel se hundía en la tierra, hacia cuyas entrañas avanzaron en una hilera extrañamente silenciosa. A pesar del piso de piedra sus pasos eran silentes, como si caminaran sobre una superficie afelpada. Aunque la oscuridad inundaba el lugar después de un rato se acostumbraron y lo identificaron. Las paredes exudaban humedad igual que el piso, donde sus zapatos se pegaban al lodo. A veces se abría la boca inmensa de otro túnel y había recesos cavados a manera de cámaras.

Una fosforescencia pálida volvía más oscuras las sombras jadeantes que aumentaban y disminuían a cada paso, recortando sus figuras monstruosas contra las paredes y el techo abovedado.



Caspar David Friedrich, *Abadía en el robledal*, 1810

El descenso se hizo más pronunciado y el túnel giró estrechando sus anillos. El piso estaba mellado, la humedad se hacía más agobiante y la pálida luz esboza osarios que despiden un hálito gélido. Es mejor no ver.

Se detuvieron agotados.

—Túnel, regálame el sueño.

Y esperaron una señal. Pasó una ráfaga de viento. Entonces cerraron los ojos y descansaron de pie apoyados unos contra otros.

—¿Qué pasa? ¿Fuiste tú? Se me enchina la piel. Soñé que el túnel era una serpiente que nos tragaba.

—No tengas miedo. El sueño es de buena suerte. Quiere decir que podremos destruir lo que nos espera en el fondo.

El olor acre a espacio condenado se hace más denso y penetrante. Los peldaños ya no son bloques de piedra sino huecos escarbados en el interior del pasadizo.

Son varios los que forman la cadena. Cuando enfrenten el auténtico peligro el miedo que los iguala puede volverse en su contra, volviéndolos verdugos. Aferran las manos y desean nunca ser más que quien sigue al compañero y a su vez es seguido. El silencio se ha vuelto un vacío. Las chicharras, las aves, el viento, las ramas de los árboles, incluso el silencio mismo han desaparecido. Ni siquiera oyen sus pasos conforme descienden al lado de otras cámaras rascadas en la roca, catacumbas apastadas y galerías de pánico que se hunden en la oscuridad.

—Laberinto, regálame el sueño.

Y esperaron una señal. Pasó una ráfaga de viento. Entonces cerraron los ojos y descansaron de pie apoyados unos contra otros.

—Tengo frío. Soñé que el túnel era una enorme serpiente que estrangulaba el mundo.

—No temas. El sueño quiere decir que la serpiente liquidará lo que nos espera debajo.

Se dirigen adonde reside la maldad original, el horror que sólo puede contenerse en semejante subterráneo.

La danza de un pabilo azulado y pálido, el chasquido del agua lenta y pesada, densa como el aceite, son indicios de haber llegado. Los peldaños se ensanchan y la flama torna el azul por el verde de los fuegos fatuos que arden helados en los cementerios. Una llama leprosa chisporrotea en el centro del laberinto donde crecen hongos ponzoñosos que secretan venenos de un rojo sombrío. Un mundo verde y gris en el que se retuercen innumerables anillos de larvas translúcidas y gusanos blanquecinos.

Tendrán que prepararse para enfrentar un horror más allá de cualquier imaginación ya que en el centro del infierno vive eso.

—Fosa, regálame el sueño.

Y esperaron una señal. Pasó una ráfaga de viento. Entonces cerraron los ojos y descansaron de pie apoyados unos contra otros.

—¿Tú me tocaste? Tengo miedo. Soñé que nos envolvía el fuego y después no quedaba nada más que cenizas.

—No te asustes. El sueño quiere decir que triunfaremos y de lo que nos aguarda abajo no quedará nada.

A pesar de su gordura colosal se mueve con una velocidad desconcertante. Creen que se desmayarán de horror pero lo contrario es cierto. Aprieta la mano de quien

lo sigue e inmediatamente responde con otro apretón. Lo mismo sucede con los giros del cuerpo. Una presión indicará ponerse en posición, las manos entrelazadas, los torsos en una misma dirección y la pierna derecha lista para dar el primer paso. Dos significa “adelante” para que comience la danza. Su propósito es cegarlos. Un apretón muy fuerte significa estar preparados para volar. Las manos se enlazan y es como tocarse los corazones.

—Abismo, regálame el sueño.

Y esperaron una seña. Pasó una ráfaga de viento. Entonces cerraron los ojos y descansaron de pie apoyados unos contra otros.

—¿Qué fue eso? Soñé que un monstruo nos despedazaba. Sentí su aliento fétido sobre el rostro.

—No te inquietes. Significa que la muerte segará la vida de lo que nos espera debajo.

Distinguen la luz palpitante y se dirigen al resplandor lívido. Van cautelosos, atemorizados incluso por el sonido de su respiración. Piensan que no podrán más pero dan otro paso que los acerca al umbral donde eso acecha. El que va al frente se adelanta.

Forman una línea que reemplaza la dispersión y la voluntad sustituye al pánico. La señal viaja de prisa a lo largo de la hilera. Lo que pasa al frente y al final llega a todos, que así avanzan zigzagueando en la oscuridad.

El cordel humano sigue en una espiral zigzagueante, la mitad de la cintura para arriba inmóvil, la mitad inferior determinada por los pasos de una danza que les da el aspecto de un enorme ciempiés.

El monstruo los espera respirando fuego y alterna el peso balanceándose impaciente por actuar. La espiral avanza sinuosa ocupando la mitad del centro, donde está el antro iluminado por el fuego de las antorchas. Dan vueltas y más vueltas, tornan las cabezas a un lado y al otro, giran los troncos y alzan las piernas en el frío cavernoso.

Al lado de la hoguera aquello aguarda. En una de las paredes cuelga un letrero en el que está escrito: “Casa del Burro Delfino”.

La luz de la hoguera muestra montículos simétricamente ordenados, astillas encendidas, ascuas dispuestas en forma de estrellas y en el suelo se alzan primorosamente ordenadas pequeñas pirámides de piedra. Los huesos le sirven para decorar la galería. Hay cruces en todas sus posibles variaciones y esqueletos artísticamente sentados en el lodo entre los gusanos. Lo importante es actuar en conjunto. Sólo de esta manera podrán vencer. Todo dependerá de la decisión con la que irrumpen en aquel recinto y de la celeridad y concierto con que lo atraviesen.

Deberán mantener las manos enlazadas y proseguir sus movimientos rítmicos que han logrado encantar al monstruo que se detiene incapaz de aislar un cuerpo del resto pero el menor titubeo significará la muerte.

—Ésta es la hora propicia. Éste el momento indicado.

El desconcierto de eso les hace creer que las víctimas que los han precedido encontraron su fin individualmente. Hay que cruzar el centro del laberinto porque al otro lado se vislumbra la continuación del túnel. Siguen sus giros sinuosos aproximándose al monstruo, cuya agitación crece indeciso acerca del punto donde debe romper la formación. Los cambios de trayectoria lo confunden. Tan pronto ve un animal frágil como uno poderoso que se transforma constantemente ante sus ojos ofreciendo resistencia e inmediatamente después desvaneciéndose como manto de rocío.

Eso bloqueaba la salida del antro. Su respiración pedregosa y difícil amenaza un estallido inminente. Es cosa de elegir un flanco para cargar pero la fila se rompe a tiempo, perfectamente coordinada con el monstruo, torpe para cambiar de dirección. La pocilga trepidó.

Como lo habían calculado tantas veces en las plazas de sus pueblos, recibieron al monstruo con una voltereta en el aire recuperando inmediatamente la danza espiral. Recuperándose volvió a embestir y de nuevo los jóvenes volaron y reanudaron su danza en dirección a la salida. Era difícil ver el piso por la polvareda que afortunadamente resta nitidez a las facciones del monstruo pero subraya sus intenciones. Por ello los jóvenes se situaron entre él y la pared de la cueva.

El monstruo los mira indeciso calculando cómo destruirlos. Luego arranca y se abalanza pero en lugar de atinar a sus víctimas que se abren para dejarlo cruzar pega contra la pared descornándose. Ellos continúan su danza hasta la entrada al túnel, donde comprueban que al contrario de la apertura por la que se habían introducido en la cueva subterránea, hay otra que conduce a la superficie.

En cuanto al monstruo, nadie sabe. Se cree que murió a causa de su propia fuerza y que el golpe que lo derribó sólo él era capaz de asestarlo. Lo dio con la fuerza descomunal de su cuerpo entero haciendo temblar la tierra. Fue así como varias ciudades desaparecieron sepultadas entre escombros y surgieron las montañas que rodean el valle. Nadie sin embargo lo sabe con certeza porque desde entonces el lugar está desierto excepto por las cigarras que en verano baten sus élitros frenéticamente para festejar el triunfo de los jóvenes.

El portón rechinó disipando la oscuridad que los separaba del exterior y que cruzó tranquilamente. Afuera lo esperaba su madre.

La luz lo cegó un momento.

—¿Cómo te fue?

Torció las comisuras de los labios hacia abajo y levantó los hombros como quien no tiene nada nuevo que comunicar.

—Bien. **u**

Reseñas y notas



José María Pérez Gay



Margarita Peña



Bernard-Henri Lévy y Michel Houellebecq



José Medina Echavarría



El capitán Richard Burton



Lou Reed

Margarita Peña

Los ríos subterráneos del amor

Yuriria Iturriaga

Todo mundo sabe que es más fácil ocultar la ignorancia que la cultura, y la experiencia demuestra que, si bien podemos disfra- zar de manera convincente el desamor, nos es imposible hacer lo mismo con el amor. Del mismo modo, cuando Margarita Peña escribe, no puede ocultar su inmensa cul- tura, ni su sensibilidad artística, ni su amor por el amor perfecto, a sabiendas de que no existe. Porque el amor “comienza en la pu- ra imaginación”, dirá ella misma.

Relato construido en su mayor parte con base en monólogos interiores, de hombres y mujeres creíbles por sus contradicciones internas, sus vacilaciones morales y conclu- siones autocompasivas o autodisculpatorias, la trama de la novela *Éxtasis y reencuentros* se teje sobre el *amor ideal* que sin embargo *la vida real* deforma de mil maneras, como en los espejos de feria.

Escrita con un léxico rico y sutil (con- fieso haber buscado en el diccionario una decena de palabras nuevas para mí), usa un vocabulario que no podría emplear cual- quiera sin parecer rebuscado o falso, pe- ro que en esta autora aparece con toda na- turalidad, incluso en medio de repentinas expresiones coloquiales.

Margarita Peña crea personajes que des- pués, como si fueran ajenos a ella, disec- ciona “con esa mirada escrutadora de de- tective o rayos X que tanto molestaba a quien alguna vez fuera mi marido” —como hace decir a su protagonista, Ana Rosa Dávalos Adam, cuyo romántico seudónimo perio- dístico, Anarda, será usado en la novela.

Y será con esa misma mirada que nos entrega un puñado de hombres y mujeres, con sus respectivas relaciones de pareja, las pasadas y las que están por entretejer en el curso de un relato que sucede en un contex- to de contrastes, al interior de un poblado de

nombre idílico: Ardenia, la de las aguas ter- males, los bosquecillos y las bugambilias.

Dentro de éste, Anarda se desplaza del Hotel Edén, que alberga una sociedad an- clada en el dinero y en el placer que éste compra y donde las relaciones parecen sur- gir sólo del interés económico; a los paisa- jes circundantes donde encuentra paz y las callejuelas que la conducen a relaciones verdaderas. El lector es, así, espectador de un tránsito que lo lleva de la condescen- dencia hacia los casi insoportables “otros”, a la emoción individual, casi egoísta, por el arte y la posibilidad amorosa.

Margarita Peña es una autora que cada vez más, en sus cuentos y novelas —*El ma- saje y otras historias de amor*, *La vampiresa de Dakota*, *El amarre* o *Éxtasis y reencuen- tros*— deja en el lector el sabor ambivalen- te de la vida misma, amargo y dulce, depri- mente y esperanzador. Felizmente lo matiza con naturaleza y arte, que es capaz de evo- car en toda su belleza para quienes los he- mos experimentado ya, pero sobre todo es capaz de suscitar, en quienes no sospecha- ban, cierta música y pintura, literatura, ur- banismo y paisajes que se ponen a existir ante el lector, gracias a la manera como la autora los describe, como si los hubiera per- cibido con *el alma*, más que con ojos y oídos.

Así ocurre, por ejemplo, cuando la pro- tagonista, tras invocar el amor con “sorti- legios y magia” y, ya eliminado el miedo a obtenerlo, escribe: “Coloqué en el estereo uno de los conciertos de Brandenburgo, el 5, mi preferido. Empecé el regreso. El trá- fico era escaso. Nunca me habían parecido tan azules los cerros, tan impolutas las nu- bes, tan benévolo el cielo protector, tan ver- des los campos. En una palabra, tan sober- bio el planeta” (p. 132). O como cuando se describe el lugar donde habrá de pasar la

tragicomedia del encuentro de sus seis per- sonajes: “corren bajo la tierra ríos subterrá- neos de aguas benéficas que curan todos los males, las nubes cuelgan del cielo como alas de ángel, protegiendo a los habitantes, y también a los turistas, de falacias imprevi- sibles. No los pueden guardar, eso sí, de ellos mismos y de la inevitable torpeza que a ve- ces traducen gestos, actitudes. Contra eso no se puede hacer nada, es parte de la con- dición humana” (p. 12), pero con la mis- ma “visión de esas que suelen sobrevenir- me y que a veces son premonitorias...” (p. 44) describe la protagonista, implacable, a las otras mujeres de la historia: Laura “no paraba de hablar... entusiasmada, incan- descente como una bola de fuego... vertigi- nosa como un alud” (p. 16) y la hace exclamar en uno de los excelentes monólogos interiores que articulan el libro: “¿Cómo se te ocurrió morirme, tú, a quien nunca se le ocurría nada!”, para continuar dicién- dose frente al cadáver de su difunto esposo, Lu- dovico: “tranquilo, sereno, impasible como siempre ¿o es que siempre estuvo muer- to?” (p. 29). Y continúa: “nunca te engañó, vivió veintidós años pegado a ti, colgado de tus palabras, tus decisiones, tus estados de ánimo, tus humores. Te diste el lujo de volverte engreída, arrogante. Presumías ante los demás de ese compañero manso y bondadoso que nunca se separaba de ti, te permitías compadecer a las mujeres sin hom- bre...”. “Agresividad pasiva, dijo el psicó- logo” —recuerda Laura—, “definición de la mansedumbre del hombre” (p. 30), acota la autora y añade: “No eran una pareja, eran más bien un todo compacto, un monolito en el que no había espacio para nadie más... ni siquiera para el hijo, especie de ser exó- geno... Para ellos no existían la miseria, la violencia, los temblores, las catástrofes. Co-

mo tampoco existían sus respectivos cuerpos, los goces del cuerpo” (p. 31). “Él se gratificaba comiendo. ¿Y ella? Teniéndolo a él simplemente”. “Años de represión, de mutilación recíproca. Presos los dos, el uno del otro. Presos y juntos” (p. 32). Continúa: “pasividad sin límites, bondad inocua, vida afelpada, muelle, sin retos ni grandes problemas... a veces era igual a no existir” (p. 27). Y sentencia, respecto a lo exterior: “El riesgo era caer en la tentación de la infidelidad y el engaño”. El miedo a que el hombre se le escapara desemboca para Laura en un asesinato por omisión. *Éxtasis y reencuentros* es, sí, una novela que escudriña el fenómeno de la infidelidad y del miedo.

La tercera mujer protagonista, además de Laura y Anarda, Ysmenia, es una especie “de mujer-macho, de salvaja, de mítico ser, mitad matrona y mitad guerrero” (p. 77), rara, exótica, un tanto viril... ojos felinos, verdes y alertas, manos fuertes y enérgicas, cabellera negra y espesa que volvía estrecha la frente y sugería a alguien primitivo, salvaje, como un guerrero polinesio... Ejecutiva empresarial y amazona que seduce... replegándose en la maleza cual gentil ofidio al acecho” (pp. 117 y 118). La vemos

como en una fotografía y la escuchamos con compasión y espanto; cultivó su venganza a lo largo de los años, contra un marido mucho mayor que ella, quien la sacara adolescente de la secundaria y la vigilara tan estrechamente que Ysmenia llega a confesar: “Le estoy preparando tres bombas de tiempo”, refiriéndose a los hijos que procreó con José, su también difunto esposo.

Otra mujer, personaje secundario, Bety, es “presuntuosa al punto de ostentarse como aristócrata...; metalizada y dura de trato” (p. 56). Y la difunta Judith de Ernesto sólo fue un objeto en lo doméstico y lo profesional, cuya pérdida hace una víctima del sobreviviente al dejarlo solo pero en justificado acecho para sustituirla pronto por quien pueda arrojarle resultados parecidos de costo-beneficio.

Anarda, aunque confiesa sentir un “rechazo no premeditado, casi visceral a estos arquetipos femeninos”, tampoco es condescendiente consigo misma cuando dice: “Me comparaba intencionalmente con ellas, en una especie de adormecida venganza, porque la comparación me favorecía” (p. 75).

Los hombres no son mucho mejores a pesar del indudable amor que siente la protagonista (y sin duda la autora) por el gé-

nero masculino. Desde el progenitor, al que evoca así:

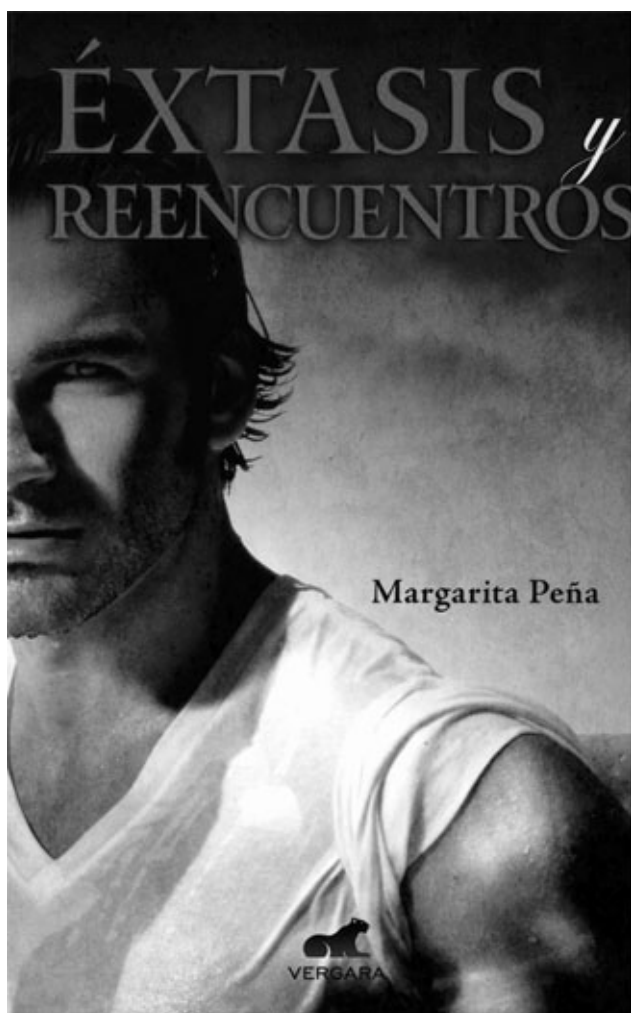
“Papá, como Dios Padre, me miraba desde lo alto con reprobación. Estaba en el aire, en la noche, en el interior de la casa pintada de rosa y amarillo, por allí, en todas partes. Una valla entre Omar y yo: el muro insalvable del amor filial y la obediencia”. Como si ése fuera el sino (¿de la hija? —pregunto yo—) que hace desaparecer al —los— amantes “ante la amenazadora presencia de Jehová...” (p. 25).

Ernesto, “anticuario supremo y gran coleccionista”, alberga sin embargo mezquindades y ambición capaces de hacerle cambiar una amistad por un retablo obtenido a la mala. Por su parte, el “inspirado, vehementemente, seductor, brillante”, y también guapo, inteligente, culto, bondadoso amigo y estupendo arquitecto, Antonio Almeida, está destinado al fracaso amoroso cuando el miedo y la infidelidad de Adrián, el amante, lo castigan con el abandono y el repudio social.

Incluso el hombre perfecto, el pintor, del que Anarda se enamora y al que analiza: “enérgico, disciplinado, de genio fuerte quizás y de no muchas palabras” —del que dice, contenta: “Esto último no im-



Margarita Peña



portaba. No importaba para nada, en absoluto...” —, resulta ser un hombre que en su monólogo interior acepta: “me urge alguien con quien compartir todo esto, alguien que me ayude, me acompañe, llenar este hueco de acá adentro... Necesito tener una ayudante, una secretaria, una esposa o algo así...” (pp. 90 y 91). Necesidad contrastada con otra clase de miedo: el de los conocimientos de Anarda sobre su tema *de él*, la pintura, como si ello lo redujera de algún modo; además, claro está, del temor al engaño que le hace considerar los más que cuarenta años de ella como una ventaja respecto a la infidelidad.

Mientras, Anarda, aunque profundamente enamorada, se pregunta: “¿Él no estaba acaso sintiéndose ya mi marido, mi dueño? La verdad es que sentí algo así como miedo, susto. Temor de no estar a la altura de la nueva relación Y también de ser tragada, engullida, devorada. Adiós libertad. Adiós centelleante soledad. Era el precio de la compañía, un precio que estaba dispuesta a pagar... al menos por el momento. Si bien la duda persistía: ¿fundir-

me con el otro o bien, civilizada, cauta, inteligentemente, conservar un margen de independencia?” (p. 181).

Se describe Anarda a sí misma como “bohemia, trashumante distraída...” (pp. 77)... “solía sentirme tan a gusto conmigo misma que cada vez me alejaba más de mis semejantes” (p. 130). Padece “perfeccionismo, deformación crítica, negación a echar a perder, miedo a errar” que le “han atado las manos” (p. 69) y han hecho que, como confiesa, “afanosa, me perdiera entre avatares librescos intentando rescatar lo que de mí quedaba libre: el intelecto”, para así: “liberarme en la letra, de la memoria cantante del amor y del deseo...” (p. 21).

Novela de miedos pero también, y sobre todo lo demás, novela de amor.

De amor, sin duda, en cada uno de los personajes, aunque amor lastimado en de cada uno de estos “seres solitarios y más o menos desamparados” (p. 112) que, pese a todo, podrán encontrarse en una noche “como de Epifanía: cada quien con su cada cual” y se permitirán recibir el acto del olvido que la autora plantea así: “¿qué es ma-

yor mal la ausencia o el olvido?” (p. 164) para responderse a sí misma: “El olvido no puede existir sin el recuerdo...” (p. 170).

La autora pone en su protagonista, Anarda, sus propios sentimientos hacia los personajes al pasar de los juicios implacables a frases que conmueven al lector: “Empecé a sentir una gran ternura —compasión y ternura— por cada uno... No debía ser dura al juzgarlos, especialmente a ellas; tampoco egoísta en cuanto a dar mi amistad y afecto” (p. 132), pudiendo concluir con esta frase justa: “me visualizaba a mí misma como alguien que da y recibe... al meditar sobre mi amor a Giordano, el amor a mis semejantes y el don de la pintura” (p. 131). Se trata de un sentimiento situado en el polo opuesto del que confiesa al principio del relato: “Los otros no importaban en absoluto, eran sólo un sustantivo colectivo: gente” (p. 24).

Invito a todos a leer esta novela, con sorprendentes finales para cada una de las parejas surgidas de los encuentros en el Hotel Edén. Por el disfrute del texto que la erudición de Margarita Peña salpica con remembranzas de sus “afanes viajeros”, llevando al lector a través de Alemania, Francia, Italia, Canadá...; de sus hojas otoñales, paisajes urbanos, museos y sus contenidos, entre los que resalta un párrafo maestro con un símil entre la obra de la pintora Nadine Tremblay y la de Van Gogh: “pinceladas que se arremolinaban como las llamas de un incendio, que salían disparadas de la tela por el ímpetu del viento. Pinceladas en vuelo, en huida, en fuga, en franca y frenética rebeldía... Y sumergida en el agua amniótica volvía sobre lo mismo. ¿Tenía la pintura sexo?” (p. 183). Y nosotras le preguntaríamos directamente: ¿tiene la literatura sexo?

Pues, citando de nuevo a Anarda, cuando se interroga si será posible “pasar de crítica de arte a artista, de escribir sobre el arte de pintar, a pintar” (p. 49), creo que Margarita Peña ha logrado pasar de crítica literaria a hacer literatura; de escribir sobre el arte de la escritura a escribir con arte ella misma. **U**

Margarita Peña, *Éxtasis y reencuentros*, Vergara/Ediciones B, México, 2013, 232 pp.

Los raros

¿Existe la masculinidad?

Rosa Beltrán

En el Museo d' Orsay, en París, hay una exposición que desasosiega. Se trata de un recorrido por poco más de dos siglos de pintura y escultura donde el hombre es el centro. El hombre desnudo, nada más. El cuerpo masculino sin instrumentos de guerra, ni de caza, sin espadas ni báculos y a veces sin hojas de parra entre las piernas. ¿Qué queda del hombre cuando quitamos esos atributos y lo dejamos literalmente expuesto?

La exposición tiene un título sugerente: "Masculin/Masculin". La repetición del adjetivo contribuye a obligar al espectador a hacer la búsqueda exhaustiva de ese elemento que ha constituido la forma humana arquetípica. Obliga también a ignorar el otro lado de la ecuación, el opuesto que normalmente la acompaña, su antípoda perfecta y su complemento ideal, según algunas mitologías. Lo femenino no está. No hay mujeres en esta exhibición, aunque lo parezca. Lo que hay son cuerpos provocadores, perfectos a la manera apolínea, típica de la Academia, o cuerpos para el descanso, el martirio o la entrega. En todo caso, cuerpos para ser vistos. Lánguidos, pálidos y frágiles también, como muchos de los cuerpos de mujeres en la historia de la pintura. Cuerpos que seducen a pesar de ellos mismos.

Lo primero que ocurre cuando ingresamos a un ámbito donde lo "masculino" se opone a sí mismo (y no a lo "femenino") es que uno cae en la cuenta de que el ideal de perfección de la masculinidad —lo mismo que el de la feminidad— obedece a idéntico concepto: el concepto platónico y neoplatónico de belleza. Que la representación del hombre y la mujer desnudos desde la Grecia clásica hasta el XIX es, en cierta forma, la misma. Un cuerpo idealizado que resalta los valores de la integridad, proporción, juventud y desarrollo físico, y los mues-

tra mediante ciertas poses. La representación de Cristo desfalleciente en la cruz o de un San Sebastián atravesado de flechas (alegorías de la entrega y la penetración, respectivamente); de un *Niño con gato*, obra de Pierre-Auguste Renoir, en la que vemos a un adolescente que observa desnudo y de espaldas al espectador (alegoría de la provocación inocente), por no hablar de los cuadros de Jean Broc (*La muerte de Jacinto*), donde dos figuras andróginas se recuestan una en la otra antes de caer, o *El Sueño de Endimion* (Anne-Louis Girodet), en que el héroe yace adormecido, de frente, el brazo doblado por encima de la rizada cabeza obligan a hacernos una pregunta. ¿Dónde quedó la masculinidad aquí?

Por más que Ulises aparezca de perfil, las piernas abiertas, extendiendo un arco que ha disparado la flecha a uno de los pretendientes, la mano que soltó la flecha está semicerrada y el meñique levantado: la mano de una bailarina. Y aunque en *La escuela de Platón*, de Jean Delville, Cristo trate de predicar en túnica, los apóstoles parecen más interesados en seducirlo a través de sus cuerpos expuestos.

Lúdica, provocadora, sorprendente, atroz: la época del Reich, que enaltece el cuerpo atlético en su extrema potencialidad, no puede evitar el afeminamiento de las poses. Y esto tiene una explicación histórica. Después de 1750, la preeminencia del desnudo masculino se debe al canon que impone Johann Joachim Winckelmann, primer curador y preservador de las piezas antiguas del Vaticano. Winckelmann consideraba que "la gracia de las obras de arte concierne principalmente a la figura del hombre". Y Winckelmann, nos dice Guy Cogeval, comisario y presidente del museo d' Orsay, era homosexual. De modo que su gusto y preferencias



Jean-Baptiste Frédéric Desmarais, *El pastor Paris*, 1787

por cierto tipo de representación imponen una mirada sobre lo que debe ser expuesto y dónde. Sobre lo que debe ser preservado y considerado de gran valor. Y aunque la racionalización procure guiar los destinos estéticos de la representación, el salto de la palabra a la plástica no cambia mucho la cosa. Para Emmanuel Kant, contemporáneo de Winckelmann, el cuerpo de la mujer (que ya dijimos que no aparece aquí) "nos lleva a la Belleza, mientras que el del hombre nos devuelve a lo Sublime, porque no está —en principio— manchado de codicia. El cuerpo viril encarna la pujanza física lo mismo que la fuerza moral". Muy bien. Pero ¿cómo se representa esta última?

Desde el siglo XVIII las identidades se diluyen y los cuerpos viriles se feminizan: Hércules cede su lugar a Adonis y en cuanto a *La cólera de Aquiles* de François-Léon Bénouville, la cólera se manifiesta sólo en

la mirada atónita de un adolescente sentado, lampiño, que al doblar una de las piernas abiertas muestra el sexo.

Lo extraño del siglo xx, según explica esta exhibición, es que en una cultura represiva, protestante y puritana como es la estadounidense, sus fotógrafos y pintores sean quienes abordan el desnudo masculino con mayor atrevimiento y frecuencia. Aunque no es tan extraño, si viene uno a pensar por qué. Desde los años del *pop art*, la apertura a la libertad y la individualidad se manifiestan en los distintos aspectos de la vida, incluido el cuerpo. Y cuando abordan el tema, lo hacen desde el solaz y el placer, como ese inglés afincado en L.A., David Hockney.

Pero la exhibición no llega al extremo de hacerse la pregunta hecha por la revista *Le Figaro* del pasado julio: “¿Adónde se fueron los hombres?”, ni a hablar de la supuesta (o real) desaparición de éstos esbozada por la periodista norteamericana Hanna Rosin en su incendiario ensayo: *The End of Men*, sino a cuestionar la desaparición del hombre dominante, un espécimen en vías de extinción. Se hace otra pregunta también o nos obliga a hacerla: ¿y no es que este otro modelo de hombre siempre estuvo ahí?

O peor aún: ¿en qué radica *verdaderamente* la masculinidad? Sin duda, lo mismo que la feminidad, es una construcción hecha para ciertos fines.

Según Jean-Michel Charbonnier (que exagera), “en la era de lo *queery* y el transgénero, John Wayne y Rita Hayworth no son más que uno y el mismo, y Jean Gabin y Marlene Dietrich cambian de sexo como de camisa”. Y digo que exagera porque en la historia de la pintura según puede verse en esta exposición no parece tan factible mostrar un “antes” y un “después”. Y porque la idea de poner en perspectiva la representación del cuerpo masculino desnudo, cosa que además de acertadísima podría parecernos de lo más natural, tuvo una serie de dificultades bárbaras en su curaduría. Una exhibición análoga fue hecha en el Leopold Museum de Viena en otoño de 2012 y sin embargo replicarla en otro gran museo fue casi imposible. Según Guy Cogeval, presidente de los museos d’ Orsay y de l’ Orangerie, cuando oyeron hablar de esta exposición muchos de los museos se centraron en las reacciones negativas del público y prefirieron eludir la cuestión, entre ellos el Museo de Bellas Artes de Montreal. ¡Montreal, ciudad liberal por excelencia! De

modo que pensó que seguir proponiéndola en otros museos del mundo sería suicida. Para ilustrar lo que digo, baste con mencionar, a modo de conclusión, que el cartel con que se anunciaba la expo en Viena, una fotografía con retoques de pintura de Pierre et Gilles titulada *Vive la France* (2006) en la que se representan desnudos tres jugadores de fútbol de la selección de Francia no pudo ser usado en la exposición en París ¡París, de entre todas las ciudades liberales la más liberal! porque no la aprobó la censura. Y que con toda seguridad no será la imagen que ilustre este artículo de la *Revista de la Universidad de México* ¡La UNAM, entre las universidades del país la más liberal y vanguardista! Se preguntarán por qué. Porque dicha pieza muestra a tres jugadores desnudos (salvo por los calcetines y los tenis) y con el pene expuesto. Eso es. Estamos acostumbrados a ver desnudos femeninos hasta el delirio. Cuerpos de hombres desnudos, no. La exposición en el Museo d’ Orsay, olvidé decirlo, tiene un letrero que advierte: “algunas de las obras presentadas en la exposición son susceptibles de herir la sensibilidad de los visitantes”. ¿Se imaginó alguna vez el lector que un pene pudiera provocar esto? **u**



Anne-Louis Girodet de Roussy, *Sueño de Endimión*, 1791



Jean-Baptiste Marie Pierre, *Mercurio*, 1763

Lo que sea de cada quien

Cien marcos para José María Pérez Gay

Vicente Leñero

Lo recuerdo en nuestro departamento de avenida Cuauhtémoc arrancando del carrito de bebé a mi hija Estela de un año para lanzarla luego hacia el techo y cacharla y volverla a lanzar y a cachar entre las risas de mi esposa y mi desesperación:

—¡Ya párale, la vas a matar!

No pocas tardes José María Pérez Gay anclaba en la casa y charlando como ferrocarril se quedaba hasta la cena. Era un estudiante de Comunicación de la Ibero —cuando algunas carreras se asentaban aún en la calle de Zaragoza de Coyoacán— inquieto como pocos por el ansia de saber, brillante, alegador. No era mi alumno. Cursaba un año por delante de los muchachos de mi grupo, pero participaba en las pláticas durante el *coffee-break* y luego, junto con su maestro Ramón Zorrilla a quien veneraba, continuábamos cafeteando en el restorán El Altillo donde se encuentra ahora la panadería Santo Domingo. Nos teníamos voluntad.

Corriendo el tiempo lo encontré en la Zona Rosa y me anunció que se iba becado a la Alemania de la República Federal.

No supe más de él. Hasta 1971 en que fui invitado a la Feria del Libro de Frankfurt y con el remolino de un grupo de escritores latinoamericanos recorrimos ciudades en pisa y corre. Cuando recalamos en Bonn me lo topé durante una recepción solemne.

—Quihubo Chema, qué haces aquí.

Ahora era agregado cultural de la embajada de México y había acumulado conocimientos que me sorprendieron: desde las calamidades del imperio austrohúngaro hasta el idioma alemán que dominaba a la perfección.

De inmediato, al margen de la comitiva, se dedicó a pasearme por Bonn y Colonia. El Rin, la imponente catedral gótica, el museo de Beethoven...



La tarde de un sábado nos escapamos a comer chamorros y a beber tragos en compañía de Manuel Puig, de Olga Costa Viva y de Salvador Garmendia. Ahí nos confesó que estaba harto del servicio diplomático y que ansiaba dedicarse a traducir a célebres y a escribir una novela, dos novelas, tres novelas. Seguía hablando como ferrocarril y de pronto él y yo, activados por los tragos, nos soltamos a cantar los boleros que Puig solicitaba como si fuéramos Los Panchos, hasta terminar con el Agustín Lara de *Janitzio: son las redes de plata y un perfume carmesí...*

Olga Costa Viva —argentinoalemana— se hartó:

—Los mexicanos son así; apenas se emborrachan se ponen a cantar. Quién los aguanta.

Ahí se acabó el festejo. Se agotaron los tragos y también nuestros bolsillos. Manuel Puig me susurró:

—Oye, tu amigo no puso un marco. No se vale.

Cuando Chema Pérez Gay nos dejó en el hotel, me detuvo al pie de la escalera:

—Ando sin un clavo —me dijo—, préstame cien marcos.

No era demasiado dinero: como cuatrocientos pesos de los pesos del 71, aunque

para un viajero ocasional, que aún no compraba regalitos para la familia, representaba un desbalance incómodo en las últimas etapas del viaje. Se lo dije.

—Es fin de semana —me respondió—. Me pagan el lunes en la embajada.

—El lunes nos vamos de Bonn, antes del mediodía.

—El lunes te los traigo tempranito al hotel.

—No me falles, Chema.

—Tú no te apures.

Dejé de ver y de conversar con José María Pérez Gay durante siglos. No de leer sus libros voluminosos y de admirar lo que hacía: sus conferencias, su paso por el Canal 22, su activismo político.

Como en Bonn, cuarenta años después, lo vi cruzar una calle en Guadalajara.

—Quihubo, Chema.

Nos apapachamos. Llevaba prisa. Jura-mos vernos en México.

Le dije:

—Me debes cien marcos, ¿te acuerdas? Se acordaba. Sonrió.

—Te los pago en México con unos tragos por delante —prometió, pero ya no le dio tiempo. **U**

A veces prosa

José Medina Echavarría y México

Adolfo Castañón

José Medina Echavarría y México de Moisés González Navarro¹ y la correspondencia de y con el fundador del Centro de Estudios Sociales en 1943 de La Casa de España y luego del Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México que hoy presentamos Álvaro Morcillo Laiz y el de la voz se inscribe apropiadamente en el marco del 75 aniversario de la fundación de La Casa de España en México, luego El Colegio de México, y del 40 aniversario de la Fundación del Centro, y es signo alentador de esa unidad histórica de España y América, de España en América, de ese muy profundo acorde transoceánico del cual José Gaos se hizo eco en su axial *Antología del pensamiento de lengua española*. En ella tenía la intención de incluir precisamente el ensayo escrito por él en forma de carta, “José Medina Echavarría: sociología, teoría y técnica” incluido en el tomo VI de las *Obras completas* (pp. 273-278) y originalmente publicado con el irónico título “Carta abierta *Dios nos libre de las Ciencias Sociales*” fechada el 4 de octubre de 1941. El texto fue originalmente publicado en *El Noticiero Bibliográfico* (tomo II, número 51, octubre de 1941, pp. 1-7) del Fondo de Cultura Económica con motivo de la aparición del libro de José Medina Echavarría *Sociología: teoría y técnica*. La carta apareció con un título puesto por el editor de dicho noticiero: “Filosofía y sociología”. “Una carta abierta: El libro *Sociología: teoría y técnica*, del profesor José Medina Echavarría que acabamos de publicar ha despertado el interés que esperábamos. Y frente a él empiezan a fijarse posiciones, José Gaos ha expuesto la suya en una

carta al autor...”. La polémica entre Gaos y Medina seguiría en *Cuadernos Americanos* (marzo-abril de 1942, año I, volumen 2, pp. 103-11). Llegó a ser objeto de un párrafo que Alfonso Reyes por así decir la “ritualiza” en *El deslinde...*

Todavía, en esta discusión, el matematicismo se defiende contra todo rechazo por parte de las ciencias humanas, alegando que la matemática misma no es más que un orden de la conducta humana. A lo que contestan los adversarios: —“¡Trampa de palabras! También el machete es cosa de la conducta humana y no por eso sirve para pensar. Habría que saber por dónde puede la matemática sacar de sí la conciencia ética, característica de los fines humanos”. El tema se relaciona con las invasiones intentadas por el método de las ciencias naturales sobre el terreno de la sociología (III, 30). La sola noción de la extrema objetividad sociológica o “sociología pura” puede aún discutirse con referencia a sus posibles resultados sobre esa política toscamente llamada “maquiavelismo”, en que la técnica de dominación prima sobre los imperativos de la felicidad social. [...] En general puede afirmarse que la excesiva esperanza en la aplicación matemática, hacia abajo o hacia arriba, se funda en un sofisma muy difundido que se ha llamado “la prueba por ignorancia”, y que se formula así: “La aparente indeterminación actual proviene tan sólo de la actual deficiencia del conocimiento”. Petición de principio en que se da por sabido lo que estaba por averiguar. Y la desconfianza excesiva, ¿en qué se funda? Grave cosa: en la resistencia para el descubrimiento o la mutación, secreto instinto de defensa en la especie.

En nota al pie Alfonso Reyes refiere a la mencionada polémica entre José Gaos y

José Medina Echavarría: “En busca de la ciencia del hombre”, imprimiéndole a dicho intercambio una dignidad, por así decir, intemporal.

Andrés Lira ha estudiado las diferencias entre ambos filósofos en su trabajo “José Gaos y José Medina Echavarría, la vocación intelectual” (*Estudios sociológicos*, tomo IV, enero-abril, 1986, pp. 11-27).

Por supuesto, el ensayo “Responsabilidad de la inteligencia” no es una respuesta al libro *La traición de los clérigos* de Julien Benda; sin embargo, puede servir para acotar con alguna exactitud el orden crítico en que se mueven los intelectuales en una y otra cultura.

El libro recoge 159 cartas y mensajes de o para el humanista, pensador y traductor de la obra de Max Weber cuyos trabajos y enseñanzas se encuentran íntimamente ligados a los inicios de la cátedra de sociología de La Casa de España —El Colegio de México, y de la fundación de las *Jornadas*, de esa singular empresa— a medio camino de la revista y del libro, a caballo de la manifestación individual y de la expresión concertada y colectiva que son y fueron las *Jornadas* y de la actividad académica inicial de La Casa de España y de El Colegio de México a través de cursos y seminarios.

Esta suma de intercambios escritos que son signo del paso de la filosofía del derecho a la sociología se pondera y razona tanto en el ensayo de uno de sus discípulos directos, el ahora profesor e historiador emérito Moisés González Navarro como en las páginas que su, por así decir, nieto intelectual, Álvaro Morcillo Laiz, investigador del CIDE, le consagra en el epílogo-ensayo titulado “El forastero que se queda: José Medina Echavarría y la sociología latinoamericana”. Las otras dos instituciones que se perfilan en el tablero de esta navegación son, de un lado,

¹ Moisés González Navarro, *José Medina Echavarría y México. José Medina Echavarría: Correspondencia*. Selección, prólogo y notas de Adolfo Castañón y Álvaro Morcillo Laiz, El Colegio de México, México, 2010, pp. 372.

la Universidad Nacional y, del otro, el Fondo de Cultura Económica, del cual Medina fue consejero áulico en la dirección de la colección de sociología. Gracias a esos consejos visionarios el Fondo de Cultura Económica se puso a la vanguardia de la difusión de las ciencias sociales hace décadas.

En el eje de este libro está desde luego el infatigable José Medina Echavarría, escrupuloso mensajero y traductor de las ideas de Max Weber y Karl Mannheim, difusor e intermediario de las de Alfred Weber y de otros pensadores e historiadores alemanes en cuyo traslado, adaptación, versión y comentario al español Medina Echavarría afinó y afirmó su vocación crítica e intelectual, ya calada desde sus aprendizajes en España, Alemania, Polonia y perfilada hacia un pensamiento preñado de futuro, ideas de planeación, perspectivas del porvenir. Quizás el mencionado texto de Gaos podría haberse incluido como epílogo al libro, ya que en él se expone por así decir desde adentro del mundo de las ideas, la desgarradura ante la que se encontraba y encuentran las ciencias sociales representadas por, precisamente, el pensamiento de José Medina Echavarría.

La vocación crítica de José Medina Echavarría —perteneciente a la generación española de 1914— está inextricablemente ligada a su ministerio como traductor y, en ese sentido, desde luego, a su vocación de escritor, ensayista, hombre de ideas, letras y libros consciente de que las obras importantes del pensamiento universal sólo pueden aclimatarse y renacer en nuestra lengua si han sido debidamente trasladadas y vertidas al torrente vivo de la lengua. Esto puso a Medina, por así decir, en las trincheras de Babel, en las trincheras de lo universal. De ahí que no sea extraño que una buena porción de lo contenido en estas páginas tenga que ver justamente con el oficio, el ministerio, la práctica, la miseria y el esplendor de la traducción y, más allá o entre bambalinas, con los avatares de la vida editorial y académica que se dan, a su vez, al compás de la historia, el pensamiento, la política y la acción. Medina Echavarría, nacido en Madrid el 25 de diciembre de 1903 y llegado a México en 1939, a los 36 años, estaba bien preparado para estas tareas: había estudiado en Valencia y se había doc-

torado en Madrid y en Marburgo atendió lecciones magistrales, como por ejemplo las de Martin Heidegger. Antes de llegar ya había escrito el *Panorama de sociología*. Estaba al corriente del movimiento filosófico animado por los seguidores directos de Edmund Husserl y de Wilhelm Dilthey (como el mismo Heidegger, Jaspers, Litt Hartmann, Heinemann), sin que le fuera para nada ajeno el conocimiento de la especulación filosófico-jurídica ni del movimiento neohegeliano representado por figuras como Krasser y Kohn, ni las corrientes neokantianas representadas por figuras como Binder, Schonfeld, Larenz, para no hablar de los filósofos de talante más personal y existencial como Baumgarten, cuyas lecciones atendió con sentido abierto pero crítico, para frasear algunas de sus propias expresiones (carta número 5, Barcelona, 20 de febrero de 1932, pp. 88-89). Traducir fue para Medina un oficio de caridad pero también, sobre todo, un oficio de autofecundación: los escritos y el pensamiento sociológico de Medina están ahormados en las canteras del pensamiento clásico alemán como el de Max Weber.

El compromiso de Medina Echavarría con la acción del saber a través de la cátedra, la traducción, la escritura, la investigación y la planeación editorial, con la metodología como forma de vida, es palpable en este libro trifásico animado por José Medina Echavarría, Alfonso Reyes, Daniel Cosío Villegas, Arnaldo Orfila, Francisco Ayala, Julián Calvo, entre otros nombres; es tangible y se lee entre líneas lo que Medina llama en carta a este último “la desilusión de México” que junto con otras desilusiones lo lleva a salir de nuestro país buscando nuevos horizontes que él sabría fecundizar intelectualmente (p. 259). Se toca en todo momento hasta qué punto lo que estaba en juego en la vocación crítica de José Medina Echavarría era la posibilidad misma de esa unidad de la cultura transoceánica en español como algo susceptible de fecundar ya no sólo los saberes de Hispanoamérica sino aun la misma cultura europea en la que aquéllos alientan. Esta radiación o áurea universal y cosmopolita, no regional, no aldeana es lo que quizás explica por qué si bien Medina se distanció físicamente de México siguió siendo fiel a los

valores humanísticos y sociológicos fraguados en parte por él mismo en El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica, empresas en las cuales cristalizaría esa unidad crítica que marca a la ecúmene que se expresa en español. Todo ello, sobra decirlo, con alto rigor técnico y científico, y probidad intelectual a toda prueba, según se deja ver en estas cartas en que se expone al sesgo una política del espíritu en la letra, en la letra de la naciente sociología analítica. Mucha suerte ha sido la de haber tenido a José Medina Echavarría entre nosotros, como parte del retablo inteligente que se aclimató en México gracias a Reyes, Cosío Villegas y en el trasfondo Lázaro Cárdenas. Suerte de tener entre nosotros a uno de sus discípulos directos, Moisés González Navarro, y a su estudioso español Álvaro Morcillo. Transcribo una carta para ilustrar el tono de la correspondencia:

[Carta 94, manuscrita]

23 de septiembre de 1946.

12 Broadway, Hato Rey
Puerto Rico.

Sr. Daniel Cosío Villegas

Qo. Cosío. Se amontonan en esta carta inicial una vida y cosas. Empecemos por el marco en que vivo. La desdichada perturbación de las visas cubanas fue largo como me temía en consecuencias; las primeras semanas instalado en una finca campestre al tiempo que iniciaba mi labor académica fueron agobiantes. Hoy ya poseo una casa muy agradable y mi vida comienza a regularizarse. La isla es una maravilla y el puro goce de vivir en ella es intenso a pesar del calor. Lástima que sea necesario, poco o mucho, trabajar. Y también es una pena que en este paraíso sea Adán el que haya venido a perturbarlo; quiero decir, como V. sabe, que en el marco de esta maravilla física se juega un drama burlesco con unas dificultades de solución como difícilmente se dan en otro sitio.

Como me sucedió en el viaje a Colombia, no es posible, aunque uno quisiera, abandonar el recuerdo de México. Son sus elementos como en aquella ocasión, la música popular, el cine y el Fondo de Cultura Económica. No hay modo de eludir al músico-poeta, ni a Negrete y otros compañeros ni de dejar de ver los rojos o verdes de la famosa

editorial. Fuera de ironías, quiere esto decir que estoy convencido de lo poco que el hombre medio mexicano se da cuenta de esta realidad y es que poco se aproveche y dirige por los representativos y responsables. Los instrumentos oficinescos y la fuerza de México en un sitio tan poco favorable como Puerto Rico me parecen tan fantásticos como inapropiados. Y por eso, aunque ciertas cosas pudieran parecer lujo visto desde el interior y lo son sin duda, son gesto inapreciable cuando se les contempla desde fuera.

Los libros del Fondo tienen aquí en el mundo universitario una gran demanda en principio inexplicable, porque creíamos que los muchachos podían leer más inglés de lo que realmente pueden o *quieren*. La lástima como siempre es el intermediario. La única librería de importancia aquí existente, la del campus, vende todos los libros a precios *astronómicos*, por completo inaccesible a los humildes ingresos del puertorriqueño, en particular estudiantes. La Universidad trata de remediarlo en la forma en que Ud. sabe, pero de modo insuficiente. Se trata de una librería aristocrática, en un pequeño local dentro de la misma Universidad, concebida en principio para vender los *textos* a los estudiantes. De suerte que cuando la visité por consejo suyo, pude enterarme que lo que tienen es un amontonamiento de libros para los que no tienen almacén y de los que tienen la venta no podría despegar en la forma en que su modesta contabilidad exige. No deseo por eso que cese el arreglo convenido con el Fondo sino regularizarlo con ese pobre criterio de la venta de *textos recomendados*. La mayoría de los profesores presentes y el rector —en reunión que tuve con ellos— no están conformes con esa timidez pero el futuro depende de actividades de tipo administrativo que se proponen emprender. El director de esa librería va a escribirles según me dijo —aclarando su posición—. El asunto seguirá en tanto en cartas. La acción de un intermediario autorizado. Son dos las cosas que deben tomarse en cuenta aquí: el aspecto económico sin duda pero también el servicio inestimable de ofrecer en forma accesible libros en *español* a un público que los aprecia tanto como los necesita.

Es probable que pueda Ud. arreglar este mercado de modo personal, sin que mi

confidencia “implique seguridad”. Le adelanto una invitación que Ud., el Ing. Robles, Vivó y Urquidí recibirán para ofrecer unas conferencias sobre temas hispanoamericanos. Puede usted imaginarse que ésta es una consecuencia de nuestras fenecidas “Jornadas” que dejaron buena sombra. Y que yo me he alegrado de encontrar este rescoldo para animar un nuevo fuego.

Puede imaginar en que por mi parte no tengo inconveniente alguno en seguir vinculado a la sección sociológica de esa editorial.

Espero sus sugerencias en cuanto a la forma de llevarla a cabo en las referidas circunstancias.

El calor de aquí no es favorable desde luego al trabajo más o menos intelectual. Los primeros días llegué a asustarme pero poco a poco voy pasando algunas horas. Por otra parte mi labor académica no deja de ser intensa; como siempre ocurre el contrato no se cumplirá a la letra y luego de algunos compromisos y sustituciones acabé ocupándome de un curso espectacular que me deja fatigadísimo. Es decir, un curso de estudios generales ante cuatrocientos muchachos que me obliga a vociferar y a hacer inteligibles cosas que en sí no son para tales públicos. Queda pues poco tiempo fuera de la preparación académica y sólo espero como me dicen que el calor disminuya y como también disminuye el único papel que hoy poseo me despido de Ud. con un abrazo. Recuerdo cordialmente a todos los amigos.

Suyo

Medina

¿Ha salido ya el Wach? [*Sociología de la religión* (1946)] No se recibieron aún los Linton [*Estudio del hombre* (1942); *Cultura y personalidad* (1945)] que puse como lectura *obligatoria*. ¡Por Dios! No confundan Puerto Rico con Costa Rica, como ocurrió en un telegrama.²

El libro comentado trae una historia personal. Casi diría que es un proyecto heredado. El nombre de Moisés González Navarro evoca en mi memoria tiempos de

la infancia; Moisés era amigo de Jesús Castañón Rodríguez, el autor de mis días. El manuscrito “José Medina Echavarría en México” me fue presentado por don Moisés al despuntar el siglo XXI cuando colaboraba yo todavía como editor en el FCE. Por diversas razones, no fue posible entonces dar a la estampa el documento. Me hice el propósito de llevar a la realidad impresa sus páginas. Gracias a Andrés Lira, editor estudioso de las obras de José Medina Echavarría y de José Gaos, y quien sucediera a Fernando Salmerón en la tarea de coordinar las obras completas de éste, y a Javier Garciadiego, fue posible empezar a considerar esa publicación en El Colegio de México.

En el camino, la buena estrella de José Medina Echavarría y de Moisés González Navarro hizo que el estudioso español Álvaro Morcillo Laiz conociera el proyecto y decidiese con entusiasmo colaborar en él. Juntamos los cabos sueltos de nuestras búsquedas e investigaciones y pudimos traer a la realidad este proyecto que me deparó no pocas enseñanzas; y me permitió tender un puente entre el recuerdo de aquellos lomos verdes y cafés con los nombres de las obras de José Medina Echavarría, Karl Mannheim y Max Weber que llevaban el sello del FCE y que yo veía en los libreros de la casa familiar, y que luego, durante muchos años, me ocuparía como editor de que se reeditaran; así se dio una cadena entre el discípulo de Medina Echavarría, Moisés González Navarro, y el quehacer y saber-hacer del aprendiz de editor que fue el hijo de su amigo y que tuvo la fortuna de encontrarse con la tarea de armar la correspondencia mexicana gracias a la colaboración de un estudioso tan solvente como Álvaro Morcillo. Estas razones dan a esta mañana del 18 de septiembre de 2013 una marca de agua que es como una íntima verbena que la sociología no sabría desdeñar. El pensamiento crítico de José Medina Echavarría es un ejemplo de una inteligencia crítica capaz de tender puentes: su obra se abre como un espacio para la interrogación y el preguntar. Las cartas y documentos reunidos en este volumen hacen eco a esas preguntas. **U**

² *Op. cit.*, “Carta 94 del 23 de septiembre de 1946 de José Medina Echavarría a Daniel Cosío Villegas”, pp. 215-217.

Texto leído en la Mesa 3 de las Jornadas en Honor de José Medina Echavarría el 18 de septiembre de 2013, en la conmemoración del 40 aniversario del Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México.

Aguas aéreas Góngora y Villamediana

David Huerta

El martes 2 de noviembre de 1621, don Luis de Góngora escribió una carta a Cristóbal de Heredia, administrador de sus rentas en Córdoba y una de las personas, fuera del ámbito familiar, más cercanas al poeta, como apunta Amelia de Paz. Se encontraba Góngora, entonces, en Madrid, en la corte. Entre otras cosas, le trasmite a Heredia un apunte, estampa o retrato, del conde de Villamediana:

Entró Su Majestad aquel día por el parque, a las tres de la tarde, con treinta y seis caballos, gallardos mucho de plumas principalmente, y todos los que corrían tan galanes como honestos, porque el luto no dio facultad a más que a desnudar los avestruces. Villamediana lució mucho, tan a su costa como suele, y fue de manera que, aun corriendo, se le cayó una venera de diamantes, valor de seiscientos escudos, y por no parecer menudo ni perder el galope, quiso más perder la joya.

Cuando el poeta dice “aquel día en el parque”, se refiere al sábado anterior, 30 de octubre, al día en el cual escribe su carta. La escena constituye una *etopeya*, semblanza moral del personaje. Desde luego, don Luis no formula ningún juicio sobre la conducta desprendida de Villamediana, sobre su actitud ante la riqueza; no sabemos si lo escandalizó, a él, poeta genial urgido siempre de dineros frescos, o si lo llenó de una contrariada admiración. Lo cierto es esto: el conde no quiso parecer “menudo”, mezquino, y detenerse a recoger unos diamantes y afeitar su brioso galope, sobre todo ante la mirada de los reyes.

En el círculo de amigos, discípulos y seguidores de Góngora, destaca por su brillo trágico este personaje singular —es como si estuviéramos ante un Alcibíades español de los siglos de oro, resonante, sibarita y cegador en el diorama barroco—, el conde de

Villamediana, Juan de Tassis Peralta, Correo Mayor del rey, poeta y cortesano, ingenio cuya vida fue desde muy temprano, en su andadura terrena, y póstumamente, estofa de la leyenda.

Nació en 1582, 21 años después de su maestro, y fue muerto de mala manera —por órdenes reales, al parecer— en 1622, cinco años antes de la desaparición de Góngora. De la muerte del conde quedó un testimonio, esmaltado de sordo temor, pero sobre todo de pesadumbre y tristeza, en el epistolario del poeta cordobés. El martes 23 de agosto de 1622 —Villamediana fue muerto dos días antes— don Luis escribió esto, también en carta a Cristóbal de Heredia:

Mi desgracia ha llegado a lo sumo con la desdichada muerte de nuestro conde de Villamediana. [...] Sucedió el domingo pasado a prima noche, 21 deste, viniendo de palacio en su coche con el señor don Luis de Haro, hijo mayor del marqués del Carpio, en la calle Mayor salió de los portales que están a la acera de San Ginés un hombre que se arrimó al lado izquierdo que llevaba el conde, y con arma terrible de cuchilla, según la herida, le pasó del costado izquierdo al molledo del brazo derecho, dejando tal batería que aun en un toro diera horror. El conde al punto, sin abrir el estribo, se echó por cima dél, y puso mano a la espada, mas viendo que no podía gobernarla dijo: “Esto es hecho; confesión, señores”, y cayó.

En vida y a raíz de la muerte del conde, Góngora le dedicó varios poemas a este arisotócrata turbulento, uno de cuyos méritos principales fue haber sido su fiel discípulo y seguidor, además de benefactor. Aquí úni-camente me ocuparé de dos de esos poemas: el soneto y la décima dedicados a la *Fábula de Faetón*, obra mayor del conde por sus

ambiciones, por su extensión y también por su gongorismo. Comparte con uno de los dos poemas mayores de don Luis, la *Fábula de Polifemo y Galatea*, la misma fuente latina: las *Metamorfosis* de Ovidio, Biblia de los Poetas, vademécum y repertorio de historias, imágenes, mutaciones, peripecias humanas e intervenciones divinas. Villamediana ha tomado los materiales narrativos del final del primer libro y el principio del segundo, con algunas historias acompañantes de la fábula de Faetón.

Ambos poemas, el soneto y la décima, son elogios hiperbólicos del *Faetón*, poema compuesto en octavas reales (Antonio Carreira lo juzga de escasa calidad: en su antología gongorina del año 2009 lo llama “fábula bastante farragosa de más de doscientas octavas”). Es un poema notoriamente asimétrico: su parte principal y más abundante es la descripción del Palacio del Sol; y si bien en esto sigue más o menos a Ovidio, Villamediana prodiga las descripciones de una manera descomedida.

Ambos poemas son de 1617, como informa el Manuscrito Chacón; la *Fábula de Faetón* no se imprimió hasta 1629, siete años luego de muerto su autor —en 1617, por lo tanto, circulaba en copias manuscritas y acaso el conde le mandó una a su maestro cordobés para crítica y enmienda. La vida de Góngora en la corte tiene resonancias poéticas en esa época: en 1617 don Luis compuso el extenso “Panegírico al duque de Lerma”.

El soneto sobre el *Faetón* hace un par de sustituciones en la tradición: en vez de las hermanas de Faetón, las Helíades, convertidas en álamos, quienes lloran la muerte de Faetón son las Musas mismas, las Píerides; en lugar de Cigno, el joven apesadumbrado, medio hermano suyo —hijo también de la oceánide Climene—, por la muerte de Faetón y transformado en cisne,

el dios solar mismo, Apolo, se pasea (“Plumas vestido”) por las aguas fluviales en duelo por el final de su hijo. En dos largas y suntuosas preguntas (versos 9 a 13), Góngora inquiere sobre el origen de esas mutaciones, enriquecimientos indudables de la escena conocida: el mito de Faetón ha sido ennoblecido por esa comparecencia de las Musas y del dios Apolo. La respuesta a esas dos largas preguntas está contenida en tres palabras: “Tu métrico instrumento”. Es decir, el poema de Villamediana es la causa de todo ello y por su calidad ha propiciado o producido esos cambios extraordinarios. La línea 14 del soneto es un encarecimiento de la condición del conde como Correo Mayor del rey; Góngora lo llama en ese epifonema “Mercurio del Júpiter de España”, transformando y divinizando, así, a su amigo aristócrata y al monarca, como lo ha hecho ya con las hermanas de Faetón y con Cigno. Sigo en mi transcripción la de Carreira en 2009, pero me separo en la mayúscula inicial de “sol” en el verso 11; prefiero la lectura del mismo Carreira en las *Obras completas* en la Biblioteca Castro (2000): en un caso se trata de la estrella, en el otro del dios Febo-Apolo, padre de Faetón.

Los poemas de Góngora son elogios hiperbólicos, exageraciones: muestras del afecto, lleno de gratitud por favores recibidos. Dámaso Alonso no puede evitar el señalar la “trivialidad” de esas composiciones, su carácter ancilar; al mismo tiempo, pone de resalto la absoluta brillantez de ambos poemas, versos de circunstancias. Con el pretexto de un homenaje amistoso-literario, Góngora despliega sus dones formidables. La décima es una obra maestra, ya examinada por Dámaso Alonso en una curiosa reseña crítica, redactada en 1931 para ocuparse de un defectuoso “vocabulario gongorino”, premiado por la Real Academia —una observación de Robert Jammes me puso en la pista de ese texto alonsiano. A semejanza de las décimas burlescas, como la dedicada a la fraudulenta toma de Larache; de otras amistosas como la enviada a Antonio Chacón, señor de Polvoranca, para agradecerle el envío de un requesón, o de la compleja “Royendo sí, mas no tanto”, en la cual don Luis agradece la defensa de sus poemas mayores hecha por el conde de Saldaña y al mismo tiempo contraataca

a sus denigradores; la décima sobre el *Faetón* concentra y engarza, en el espacio minúsculo de la espinela, una gran cantidad de movimientos semánticos, enlaces rítmicos, juegos estructurales. Estamos ante la maestría epigramática de Góngora, tema central de un libro aparecido recientemente, del cual he leído con atención, en especial, las páginas correspondientes a esta pieza, debidas a Juan Manuel Daza. Hablo de *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, compilación de doce ensayos editada por Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (2013).

He aquí, pues, la décima; sigo en la transcripción a Antonio Carreira en su *Antología poética gongorina* de 2009:

Cristales el Po desata
que al hijo fueron del Sol,
si trémulo no farol,
túmulo de undosa plata;
las espumosas dilata
armas de sañudo toro
contra arquitecto canoro,
que orilla el Tajo eterniza
la fulminada ceniza
en simétrica urna de oro.

En mi opinión, el tercer verso (“si trémulo no farol”) no ha sido comentado por los críticos como lo merece: el Po entendido como “farol”, un “farol trémulo”, de luz dudosa, es metáfora de las llamas de una candela y, por lo tanto, como reclamo de las mariposillas nocturnas o las polillas, cuyo final se consumará entre las llamas diminutas. Faetón está en pleno vuelo, y de ahí se desprende el concepto gongorino, también presente en el principio de la *Soledad segunda*: ahí, un “arroyo breve” solicita su ruina “en el farol de Tetis” [es decir, en el mar]. Es el verso 8 de la *Soledad segunda*. Antonio Carreira lo explica en esta forma: “el arroyo se compara a una mariposa, porque así como ésta busca afanosamente la llama hasta perecer en ella, el arroyo corre al mar hasta perder con él su ser y su nombre”. Faetón fue fulminado por un rayo jupiterino y no por el atractivo de un farol acuático; el Po-Erídano fue, por lo tanto, no ese farol causante de su muerte sino solamente un “túmulo de undosa plata”, su tumba. La palabra “undosa” está en

el verso 7 de la *Soledad segunda*, el anterior al verso sobre el “farol de Tetis”; las dos palabras aparecen también juntas en la décima sobre el poema mitológico de Villamediana.

Dos ríos, dos metales preciosos, dos seres vivos: 1) el Po, el Tajo; 2) la plata, el oro; 3) el toro, el conde. Dos lugares: el sitio donde murió el hijo del Sol, el lugar donde Villamediana compone su poema. La simetría configura un mapa poético doble, un paisaje también doble, un concepto complejo y en movimiento, dentro del espacio reducidísimo de la décima. La urna de oro es un edificio: de ahí la palabra “arquitecto”; pero un arquitecto cantor o cantante, es decir, un arquitecto lírico, de voz capaz de producir armonía y hermosura.

Según Dámaso Alonso en su reseña de 1931, la asimetría canónica de esta espinela está compensada, no anulada, por las relaciones de ocho de sus versos, de la siguiente manera: el 1 con el 7, el 2 con el 8, el 3 con el 9 y el 4 con el 10. Los versos 5 y 6 (“las espumosas dilata / armas de sañudo toro”) son el centro del poema, cuya función consiste en unir y, a la vez, separar netamente esas cuatro parejas de versos (1-7, 2-8, 3-9, 4-10).

Los versos 5 y 6 presentan la imagen cornígera del río Po-Erídano, asentada en una tradición antigua, de procedencia seguramente virgiliana en este caso; esos versos también anuncian la presencia del homenajeado, Villamediana, “arquitecto canoro”, y de sus virtudes como recreador del mito de Faetón. El Po, toro enfurecido o “sañudo”, es el celoso “dueño” de los restos de Faetón; pero el conde —quien escribió la *Fábula* en Toledo, de ahí el verso 8: “que orilla el Tajo eterniza”— ha conseguido algo mayor y más valioso: encerrar en una “simétrica urna de oro” (verso 10), su poema, la “fulminada ceniza” del malhadado hijo de Apolo. Así, entonces: el Po es tumba de Faetón; pero el poema de Villamediana preserva la memoria del joven trágico de una manera más noble y levantada: el Po es “túmulo de undosa plata” (verso 4), pero junto al Tajo se ha fabricado para Faetón una “simétrica urna de oro”, es decir, el poema del conde. La urna es “simétrica” pues la octava real lo es: una estrofa maciza, sin fisuras. La mención de Toledo por metonimia se explica en ese ámbito áureo o aurífero:

las arenas del Tajo eran proverbialmente doradas, como nos enteramos todos los lectores del soneto de don Luis en homenaje a su ciudad natal: el Guadalquivir tiene “arenas nobles, ya que no doradas”, vislumbre de los pleitos añejos de castellanos y andaluces.

Los lectores nos preguntamos por la razón de llamar a Villamediana “arquitecto canoro”. La respuesta está, en parte, en algo evidente: *canta* en su poema la muerte de Faetón (de ahí “canoro”, palabra preferida de Góngora y utilizada varias veces por el conde en la fábula); edifica la “urna de oro” de su extensa composición a semejanza de un edificio funerario, un túmulo resplandeciente superior al de plata de las ondas del río, como se ha dicho en el verso 4 de la décima. (También la palabra “urna” es utilizada varias veces por Villamediana en su poema).

La décima gongorina y el soneto a *Faetón* han sido juzgados y analizados con cuidado; pero extraño en esas páginas de crítica una comparación con la propia fábula del aristócrata sibarita. La explicación de esta omisión es, evidentemente, la diferencia de calidades en los dos poetas. Pero debe uno preguntarse si Góngora tuvo en cuenta —y más aún: si tuvo a la vista— la *Fábula de Faetón* al componer su soneto y su décima. Los poemas lo dicen, y la respuesta, en mi opinión, es afirmativa: Góngora no abandonó el poema del conde para hacer sus dos elogios.

Destaco dos hechos poéticos en la décima: si bien la rima “oro / canoro” es fácil y está a la mano de cualquiera; la rima “ceniza / eterniza” es mucho más rara: está en los versos 775-776, llave de la octava 97 de la composición de Villamediana, y probablemente de ahí la tomó Góngora para su décima, pues la utiliza en los versos 8 y 9. Más aún: el cuarto verso del soneto gongorino, magnífico, dice: “suda electro en los números que llora”, y se refiere al ámbar (“electro”, del latín *electrum*) y a los versos (“números”) cantado por las Musas, las cuales han tomado el lugar de las Heliades en esta rehechura gongorina del mito. He aquí el verso 1776 de la *Fábula* de Villamediana: “suda fertilidad y llora electro”. El verso de Góngora es superior, desde luego; pero la semejanza es evidente. Hice estas dos notas y algunas más al paso de mi relectura

de la *Fábula de Faetón*; revelan, me parece, la lectura atenta de la obra de Villamediana y su aprovechamiento para los dos poemas gongorinos de 1617. Dicho de otro modo: son la fuente, de tan evidente, ignorada o pasada por alto, como la carta robada en el cuento de Edgar Allan Poe.

Es notable la atención prestada por Góngora a sus críticos, como el humanista Pedro de Valencia, a quien sin duda respetaba; los estudiosos destacan el hecho para pintar a otro Góngora, sensible a la razón crítica y hasta obediente de observaciones justas, al contrario de la mayoría de los poetas. Juan Manuel Daza ve en la *Fábula de Faetón* una “impronta discipular” —con esa fórmula señala el evidente gongorismo del poema— y en los dos poemas elogiosos de don Luis una “lisonja literaria convencional”, o apenas algo más —Daza los sitúa en el ámbito de las agrias discusiones desencadenadas a partir de los poemas mayores, hace 400 años.

Nada de soberbia o de altanería, entonces: Góngora también podía ser humilde. Pero aquí, ante el conde y su fábula ovidiana, hay otro Góngora, no menos interesante: capaz de alabar el trabajo de un discípulo aventajado con los propios materiales poéticos de éste. Es un admirable rasgo psicológico y moral, en mi opinión.

Los poetas mayores suelen ver a sus discípulos con aires de superioridad, debido a las diferencias de edad y de experiencia; bien visto, no deja de ser absurdo: no hay ninguna razón por la cual un viejo no pueda aprender de un joven o prestarle atención, pero no es ésa la regla: la regla es la opuesta —el joven *debe* atender al viejo y no al revés. Góngora no fue así con Villamediana, aun si concedemos un cierto grado de cortesanía en sus relaciones. Supo leer el poema del conde y extrajo de él, en medida significativa, las imaginaciones verbales de su soneto y de su décima.

La literatura moderna de nuestro idioma ha visto en el conde de Villamediana una figura interesante; sin duda lo es. No voy a intentar, siquiera, un recuento exhaustivo de esos textos; únicamente me referiré a tres de ellos.

Dos mexicanos, Alfonso Reyes y Hugo Hiriart, han escrito páginas sobre ese personaje del siglo XVII español. Un poeta mayor

de nuestro tiempo, el chileno Pablo Neruda, hizo en 1935 una antología de los versos del conde y la publicó en la revista *Cruz y raya*, precedida de un poema impresionante, “El desenterrado”, subtítulo “Homenaje al Conde de Villamediana”; ese poema pasó a formar parte de *Residencia en la tierra*. La hermosa semblanza de Villamediana escrita por Hugo Hiriart está en un libro juvenil, *Disertación sobre las telarañas*, de 1980, y es una de mis partes favoritas de esa obra, cuya primera edición atesoro. Alfonso Reyes le dedicó un ensayo sobre “La gloria de Niquea” con el cual se abre el tomo séptimo de sus obras completas; ahí se incluyen las “Cuestiones gongorinas” de Reyes, alguna vez llamado por Dámaso Alonso “cabeza de todos los gongoristas de hoy” (1950).

Inmediatamente después de su asesinato, esa misma noche de un agosto madrileño, el conde fue enterrado de prisa en un “ataúd de ahorcados”. Dice Amelia de Paz: “un ataúd apresurado y misérrimo tras muerte alevosa”. Leemos esta noticia desoladora en la carta de Góngora a Cristóbal de Heredia del 23 de agosto de 1622. **U**

Un poema de Luis de Góngora al conde de Villamediana

AL CONDE DE VILLAMEDIANA,
DE SU *FAETÓN*
1617

En vez de las Heliades, ahora
coronan las Pterides el Pado,
y tronco la más culta, levantado,
suda electro en los números que llora.

Plumas vestido ya las aguas mora
Apolo, en vez del pájaro nevado
que a la fatal del joven fulminado
alta ruina voz debe canora.

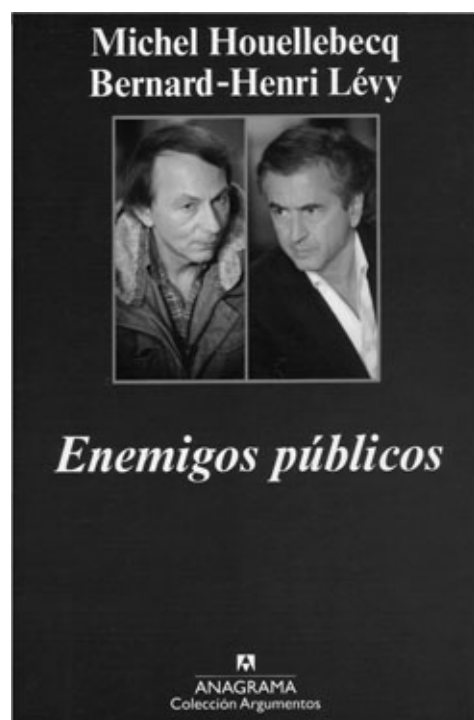
¿Quién, pues, verdes cortezas,
[blanca pluma
les dio? ¿Quién de Faetón el ardimiento,
a cuantos dora el sol, a cuantos baña

términos del océano la espuma,
dulce fía? Tu métrico instrumento,
oh Mercurio del Júpiter de España.

Texto leído el 5 de noviembre de 2013 durante el coloquio “A 400 años de las *Soledades*”, organizado por el Seminario de Estudios Áureos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

La epopeya de la clausura ¿Pleito arreglado?

Christopher Domínguez Michael



Bernard-Henri Lévy y Michel Houellebecq

Admito que me dispuse a leer *Enemigos públicos*, el diálogo a través del correo electrónico entre Michel Houellebecq y Bernard-Henri Lévy, sin otro propósito de corroborar, con cierto morbo, la decadencia francesa de la cual el par de escritores son, o deberían ser, protagonistas. Muy pronto me di cuenta de que el título del libro es equívoco porque si ambos fueron enemigos, dejaron de serlo en la segunda tanda de la correspondencia, cuando BHL (como se le conoce por allá) encajó las descalificaciones rutinarias de Houellebecq y entró en materia al discutir con generosidad con un novelista diez años menor que él (uno nació en 1948, el otro en 1958). También asumí, a las pocas páginas, que el libro desmiente en buena medida (y sin proponérselo) la postración intelectual atribuida a la vieja Francia, arrobamiento que son los literatos franceses los primeros en difundir, su eterna queja idiosincrásica.

Estamos ante el duelo, para decirlo de una vez y a la ligera, entre un conservador y un liberal. El primero (Houellebecq) fue absuelto del pretendido delito de blasfemia una vez que se expresó crudamente del Islam, religión que considera del todo incompatible con las sociedades democráticas, juicio que BHL considera exagerado y errático. Un conservador ateo y positivista es Houellebecq, que no vive en Francia porque no quiere pagar impuestos, mientras que BHL dice pagarlos puntualmente y es un liberal criado por el movimiento estudiantil de 1968, polígrafo obstinado en hacer sanar a la izquierda del totalitarismo (véase *Ce grand cadavre à la renverse*, 2007) y devolverla, íntegra, a la modernidad que ella (la izquierda) de alguna manera inventó. A Houellebecq le gusta Sarkozy; BHL hizo campaña como gurú de Ségolène Royal, hace más de un lustro.

Si BHL, nacido judío en la Argelia francesa, admira a los judíos solares y casi griegos que retrató Albert Cohen, Houellebecq desconfía de quienes, como su interlocutor en *Enemigos públicos*, predicán una religión sin Dios. Filósofo público, BHL ha vuelto, en el agnosticismo, a la reivindicación de lo judeocristiano como el verdadero soplo de nuestra civilización: entre Atenas y Jerusalén, Jerusalén. Ante ello, el poeta Houellebecq, lector de Lucrecio, no se muestra muy convencido. Pero acaba siendo Houellebecq quien le da clase de filosofía al discípulo de Althusser y de Derrida, un BHL que acepta con humildad la manera en que su interlocutor lo instruye. A mí me ha sorprendido, en este libro, Houellebecq, algunas de cuyas novelas me parecieron jeremías en que la antañona náusea existencialista reaparecía creyéndose quinceañera, novísima y fresca en el arte de execrar.

Menos sorprendente me resulta BHL, a quien conozco más y a quien respeto por la manera desenfadada en que ha puesto su vanidad mediática al servicio de causas que encuentro justas, frente a la antigua URSS, en Bosnia, en Paquistán. Es notable la página donde Houellebecq le pregunta a BHL por qué es y por qué sigue siendo un “intelectual comprometido”, cuestión que acaba —agradable paradoja en esta clase de discusiones digamos que dialécticas— por revelarnos la caracterología del propio Houellebecq que como tantos de los misántropos es, en realidad, un solidario incomprendido. Y la pregunta obliga a BHL a ofrecer una buena lección sobre por qué aquella frase de Goethe —“Prefiero la injusticia al desorden”— es moralmente inaceptable y públicamente perniciosa.

El libro culmina con el inenarrable episodio vivido por Houellebecq, a quien su propia madre, de 85 años, le ha recetado una denigración en forma de un libro de cuatrocientas páginas (*L'Innocente*, 2008). Naturalmente, BHL se conmueve: es difícil

imaginar una reacción distinta a semejante desgracia en el caso de un colega. Es cosa ardua desearle al peor de nuestros enemigos cosa más desagradable.

También es *Enemigos públicos* un libro sobre la fama literaria. En cierta desvergüenza, como lo dicta la confesión pública dizque privada tan propia de la literatura francesa, Houellebecq y BHL comparten sus cuitas como reos de la popularidad que eligieron. No poca importancia se concede en un libro hecho del ir y venir del correo electrónico, al uso de la Red, a su villanía y a su nobleza. ¿Debemos o no debemos, se preguntan el uno al otro, rastrear en Google a nuestros enemigos y atender a nuestros admiradores? Al final Houellebecq y BHL acaban por declararse entusiastas de la Red. Para el primero, la violencia internáutica nos devuelve a la sana brutalidad de las fiestas de pueblo; para el segundo, es, sabiéndola dominar, una mina de oro del conocimiento.

Asiduos de los juzgados y clientes de buenos abogados, uno y otro le saben al

efecto del chantaje, a la mancha del libelo, a la mentira contada mil veces, carne como son de la calumnia periodística y de campañas de linchamiento que, a ambos, los justifican en su pretensión, un tanto circense, de hacer reencarnar a estas alturas al escritor que, a la Baudelaire, actúa como la víctima propiciatoria de la jauría burguesa. Ambos tienen, afirman, los mismos enemigos (no sólo entre los fascistas islámicos y en la ultraizquierda que los absuelve) y en este libro firmaron un pacto de sangre que va más allá de la política y se inscribe en el temperamento. Como vecinos, deben de ser Houellebecq y BHL insoportables. Pero leídos en *Enemigos públicos* (Anagrama, 2010) a mis ojos quedan justificados no sólo por la resurrección del espíritu epistolar que aparejan al correo electrónico, sino por su maniaco interés en discutir la verdad filosófica y literaria. Se topan con la complicidad —como dice alguno de ellos— de ese alguien, el hipócrita lector quizá, que se alimenta de los libros ajenos. **U**



**FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA**
TE ESPERAMOS CON LOS LIBROS ABIERTOS

Aforismos, cuentos y otras aventuras

Mariana Frenk-Westheim



Este volumen recopila los textos dispersos de la traductora, escritora y profesora Mariana Frenk, quien realizara las primeras traducciones de literatura mexicana del siglo XX al alemán. La edición a cargo de Margit Frenk y de Esther Janowitz, reúne aforismos, cuentos y ensayos, que, además de mostrar la visión crítica y el estilo particular de la autora, permiten al lector conocer sus preferencias literarias (los textos sobre Thomas Mann fueron elogiados por el mismo autor de *La montaña mágica*).

\$215

Letras sin Fronteras
www.fondodeculturaeconomica.com

Retrato del artista cuando ausente

Pablo Espinosa

Lewis Allen Reed mira fijamente a la cámara sabedor de la identidad de quien lo mira: todos nosotros frente al retrato impreso. Su mirada es profunda, protegida por párpados como de oriental: rasgados. Diríase adormilados. En estado de ensoñación. La posición de sus manos se parece a un pase de tai chi. Sus dedos invaden su rostro como pulpo para mostrarnos las obras de arte que ha pintado en sus uñas, lienzos humanos de un pintor asiduo que pronto iniciará a montar exposiciones con sus cuadros.

Por lo pronto sus uñas están decoradas de una manera artística; con los años su sentido del humor lanzará finas ironías frente a la moda de pintarse las uñas y hacerse tatuajes. Hoy en día, dirá un mes antes de morir, están de moda cosas que inventé hace mucho tiempo, como pintarse las uñas de maneras inventivas y hacerse tatuajes. Hoy muchos tienen tatuado todo, hasta el pito.

En la fotografía que le tomó el gran retratista Francesco Scavullo en 1974, Lewis Allen tiene las uñas pintadas artísticamente y el pelo cortísimo, como el de un animal fantástico, está teñido también artísticamente. Su mirada retadora es más que eso: nos mira con ironía, está a punto de sonreírnos, nos coquetea, nos quiere seducir pero también nos quiere veraces como él y grita, gime, gutura. Canta:

Yo seré tu espejo.

Seré, dice Lewis Allen a quienes ven su retrato fijamente, el viento, la lluvia y el crepúsculo. Seré la luz de tu puerta, para indicarte que has llegado a casa. Seré tu espejo, canta Lewis Allen a quien lo ve a los ojos y lo tranquiliza: cuando creas que tus ojos se han nublado, que tu interior está torcido y atroz, déjame mostrarte tu ceguera y te pediré que no te resistas, porque yo sí te estoy viendo y es difícil creer que no sepas de to-



Lou Reed en una foto de Francesco Scavullo, 1974

da la belleza que hay en ti porque la ignoras, no te la aceptas, no te aceptas como eres, no te aceptas a ti mismo. Déjame ser tus ojos, una mano en tu oscuridad para que no cultives miedos.

Seré tu espejo y reflejaré lo que eres pero no sabes que lo eres.

En ese retrato, el espejo, es decir, Lewis Allen, tiene treinta y dos años.

Diez años atrás fundó, con John Cale, su *alter ego*, su igual, el grupo que cambió definitivamente el rumbo de la cultura rock: The Velvet Underground, nombre tomado del título de la novela con tema sado-masoquista del escritor Michael Leigh.

Lo que hizo Lewis Allen con The Velvet Underground constituyó una revolución insospechada: llevar la cultura al rock. Llevarle la poesía, las artes plásticas, el cine, el "Spoken Word". Dictar la agenda de una ma-

nera distinta, plena de poesía, de lo que la gente quiere o no quiere, porque la música de Lewis Allen será siempre amada y rechazada, como todo aquello que nos refleja en el rostro un espejo, porque hay cosas que la gente no quiere ver de sí misma.

La combinación que dio vida a The Velvet Underground fue fantástica y duró poco tiempo, el suficiente, porque sus componentes eran polos iguales que se repelen: John Cale, alumno de John Cage y Lamont Young y experto en música sinfónica, ejecutante de un instrumento exquisito, la viola, y genial autor de ideas únicas e irrepetibles, mientras Lewis Allen era un poeta, alumno del poeta Delmore Schwartz, que consideraba que tres acordes y voz coloquial, fuera de tono y de todo encuadramiento, eran suficientes para hacer música rock.

El bajista Sterling Morrison (1942-1995), la baterista Maureen Tucker y la modelo alemana Nico como vocalista completaron el trabeuco que para algunos pasan por diletantes por la ausencia de virtuosismo musical, las voces desafinadas, mientras para otros son ejemplos a seguir de cómo hacer obras de arte con pocos recursos, con la honestidad, la verosimilitud y la aventura como vigías, rumbos, derroteros de la libertad.

El nombre del grupo, consideró Lewis Allen, no podía ser más apropiado, pues la poesía que escribió para ser cantada y puesta en música por The Velvet Underground habla de la sexualidad distinta, diversa, diferente, como en la canción *Venus in Furs*, a partir precisamente de *La Venus de las Pieles*, de Leopold von Sacher-Masoch.

The Velvet Underground duró hasta que Lou Reed insultó, maltrató, discutió tanto con John Cale que lo corrió del grupo y él mismo se fue dos años después.

El carácter difícil de Lewis Allen fue intentado domar por su padre, quien lo llevó al Rockland State Hospital para que le aplicaran series de electroshocks con el propósito de “curar sus sentimientos homosexuales”.

Esa experiencia marcó de por vida a Lewis Allen, quien en su juventud ejerció la parte homosexual de su naturaleza bisexual, con el travesti y transexual de madre mexicana Rachel, de quien se enamoró locamente y fue su musa para un disco entero: *Coney Island Baby*, y también con sus colegas David Bowie, Iggy Pop, Mick Jagger, entre otros bisexuales como él, quien en la parte adulta de su vida se casaría dos veces, la primera con la diseñadora mexicano-británica Sylvia Morales, con quien vivió catorce años y le inspiró las mejores obras del álbum legendario *Blue Mask*, y las segundas nupcias con el amor de su vida: Laurie Anderson.

Pero en la primera etapa de su vida y después de que su padre lo sometió a electroshocks, Lewis Allen escribió un poema, convertido en canción: *Mata a tus hijos*, donde narra lo que le sucedió: “Te dan electroshocks y te prometen que te dejarán vivir en casa con tus padres, en vez de vivir en clínicas de enfermos mentales. Mamá me explicó por teléfono que no sabía qué hacer con papá, quien rompió de un

hachazo la mesa, qué alegría el matrimonio, ¿no? Y además mi hermana se casó y su marido es grande y gordo y no tiene cerebro. Oye —dice desde la foto Lewis Allen—, ¿ya te avisaron que van a matar a tus hijos? Es mejor que salgan corriendo, corriendo, corriendo”.

Según testimonios recogidos en el libro *Por favor, mátame: La historia oral del movimiento punk*, Lewis Allen lo contaba de esta manera a sus amigos: “te colocan la chingadera esa en la garganta, para que no te tragues la lengua y te ponen electrodos en la cabeza. El efecto es que pierdes la memoria y te conviertes en vegetal. No puedes leer un libro porque vas en la página 17 y no te acuerdas de nada y tienes que regresarte a la página uno”.

En el poema “Dirty Boulevard”, Lewis Allen habla de un padre tirano que obliga a Peter, un niño de ocho años, a mendigar en el *Sucio Boulevard* porque el cuarto de hotel donde viven hacinados cuesta dos mil dólares la noche. Entre proxenetas, travestis, sexo en la calle, suciedad, una noche el niño se encuentra un libro de magia en un basurero y encuentra el camino de salvación: en su habitación se concentra frente al libro, se acuesta en el piso y mira hacia el techo y se dice: cuando cuente tres, desapareceré; saldré volando, volando, volando.

Al niño Lewis Allen, al adolescente, al joven y al hombre maduro siempre le fascinó la magia. En muchos poemas, canciones y reflexiones, el acto de desaparecer es el máximo acto de magia al que aspirar.

De hecho se puso a escribir un poemario con el tema de la magia, que se convertiría en un disco y se llamaría *Magic* y entonces los grandes magos del mundo, como aquellos que le han dicho que viven en México y tienen poderes sobrenaturales, lo buscarían, le llamarían por teléfono o irían a verlo para contarle sus secretos porque, “como yo soy un poeta experto en que me cuente la gente sus historias y yo las convierto en poemas y en canciones —dice Lewis Allen— como si fueran cosas que me han pasado a mí”.

Escribió en la canción *Desaparecer*: hoy la día, adiós noche. La luz de las estrellas es tan apacible que me parece desapareceré lentamente. Si tengo que vivir con miedos, mis ideas desaparecerán lentamente y mi

vida desaparecerá lentamente. Si tengo que cerrar la puerta, dejaré de existir otra vida. Desaparecerá. Dicen que The Factory debería cambiar. Pero yo no.

El disco *Magic* no desapareció. Se convirtió en *Magic and Loss*. A la magia se sumó la pérdida de dos de sus mejores amigos, a consecuencia de cáncer, en el transcurso de un año, de manera que el disco finalmente se llamó: *De Magia y Pérdida (Magic and Loss)*, conformado por poemas donde Lewis Allen buscaba “una forma mágica de superar la pena y la desaparición. Quería crear una música que ayudara a soportar la pérdida”.

Y entonces *Magic and Loss* se convirtió en el disco más profundo, más poético, más potente y decididor de Lewis Allen. Ahí escribió los versos que mayor satisfacción artística le dieron. Sus líneas favoritas fueron las siguientes:

Cuando atraviesas el fuego
Lamiéndote los labios...

En lo alto no hay un muro: hay una
[puerta]

La unidad estilística de Lewis Allen, que algunos apresuradamente tachan de “pobreza de estilo”, su manera de decir sus versos, en recitativo, en el arte del “Spoken Word” que inventó él y continuaron su esposa Laurie Anderson y su discípula Patti Smith, además de “los únicos tres acordes que se necesitan para tocar rock”, que también reciben calificativos insensatos, están en medio siglo de ejercicio poético llevado a la música de manera ejemplar.

Hay un antes y un después de ese ejercicio poético de Lewis Allen.

Los versos favoritos de este poeta, este aeda moderno, pertenecen a la pieza culminante de *Magic and Loss*, titulada *The Summation*, donde el poeta del dolor del mundo y la belleza narra la experiencia —vida a través de la muerte de sus amigos más cercanos— de la cremación de sus restos: cuando te atraviesa el fuego / se trata de una prueba de humildad / un laberinto de dudas / y las luces pueden cegarte. / Hay quienes nunca lo entendieron / porque cuando pasas por la arrogancia pasas por el dolor / por un pasado siempre presente... / Pasas por el fuego hacia la luz.

El pasado siempre estuvo presente en Lewis Allen. Sus versos póstumos, que canta-dice, dice-canta en el *track* final de otro disco incomprendido por la “crítica especializada” y titulado *Lulu*, con el grupo de heavy metal Metallica, resultan reveladores:

Escarmentado, mi padre muerto
Enfila su navegación hacia
Una isla de almas perdidas
Asoleado, un mono le dice a otro mono:
Yo te voy a enseñar a que te portes bien
Y a que cultives miedos y ceguera
Y que no seas un amable redentor social
Ni vivas, oh no, en estado de gracia
Hipo, el sueño ha terminado
Sirve café a los dolientes en el funeral
Enciende las luces
Saluda al hijo de papi
La mayor decepción de papi
La edad lo ajó y lo convirtió
En el hijo de papi
Con sus tratamientos psicológicos salvajes
Porque fue la mayor decepción de papi
Y lo convirtió
En el hijo de papi

Ahora el retrato del autor del poemacanción *Yo seré tu espejo* mira fijamente a la cámara, sabedor de que lo estamos viendo a los ojos. Podemos ver la muerte en su mirada, ese opaco resplandor de quienes tienen poco tiempo de vida por enfermedades terminales como el cáncer. En contraste, muestra ahora, a diferencia de sus uñas pintadas en la fotografía de su vida anterior, cuando su bisexualidad estaba en otra dirección, su mirada, que tiene calma fiera, fuego quieto, tormenta sosegada.

La sabiduría del guerrero retratado por Jean-Baptiste Mondino 36 días antes de su muerte lo expresa en el retrato mostrando en primer plano el puño derecho, recio, en señal de vitalidad. La muerte en la mirada, la fuerza vital en su puño de guerrero.

Ese último retrato del poeta, ese último espejo, ese postrer espejeo que nos hizo a todos el guerrero, fue realizado la tarde del sábado 21 de septiembre de 2013 en un estudio ubicado en la calle Washington de la ciudad de Nueva York, donde Lou realizó sesiones de foto y video para una campaña de la marca de audífonos Parrot ZIK.

Allí, a las tres de la tarde de ese sábado, ocurrió la que sería la última entrevista de Lou Reed, quien aún luchaba por su vida a pesar de haber sido desahuciado.

Lou frente a la cámara: se pone los audífonos, cierra los ojos. Se pone a meditar. Los abre para responder a las preguntas que le formula la cineasta Farida Khelfa:

—¿Por qué la música?

—Porque la amo.

—¿Cuál fue su primer contacto con la música?

—Cuando escuché el latido del corazón de mi madre.

—¿A qué edad empezó a tocar la guitarra?

—A los nueve años.

Y en la siguiente escena, Lou Reed con su personalidad entera: amable, generoso, bromista, irónico: cuando Farida le pregunta si su papá le compró su guitarra, él responde: “mi padre nunca me dio ni madres”, y a la pregunta de entonces cómo la consiguió: “la compré”, ¿cómo?, “trabajando”, ¿de qué?, “de limpiar la maleza en el bosque y cuidar pollos en una granja”, y casi le gana la risa al poeta que recibe y rebota otra pregunta-respuesta: ¿qué es el sonido?

La respuesta es una honda disertación sobre el ruido, el sonido y la música. Como lo hizo John Cage en su momento, Lou Reed frente a la cámara demuestra que el silencio no existe y que el ruido es un sonido que, al ordenarlo, produce música. “La música es mi vida”, dice el poeta y se lamenta de que en los discos compactos se pierda el sonido de los bajos, porque es inconcebible escuchar una sinfonía de Beethoven sin escuchar a cabalidad los contrabajos, los violonchelos, la tuba, pero la tecnología está recuperando, con los nuevos software, el sonido de los bajos. “Por eso remastericé todos los discos que grabé en mi vida”.

Habla entonces del sentido de la existencia, de la música en su vida: del momento en que escuchó por vez primera el sonido del corazón de su madre y lo repite con sus labios, con su voz: bom bom bom, “por eso nos gusta a todos el ritmo, la música” y habla de cómo, inmersos en un ambiente silencioso, podemos escuchar el sonido de nuestra sangre al fluir, de nuestro corazón al latir.

Hay sonidos hermosos en la vida, en la naturaleza. Y ahora con sus labios, con su

voz, con su aparato fonador entero, imita el sonido del viento y emite lo que serán sus últimos versos que nos regala, a manera de espejo, el autor del poema *Yo seré tu espejo*: “hay sonidos hermosos en la vida/ como el sonido del viento/ el sonido del amor”.

Lewis Allen Reed realizó su mayor acto de magia el 27 de octubre de 2013: desapareció.

Trascendió, a los 71 años de edad, en brazos de su esposa, la también poeta, aeda, Laurie Anderson, en casa, en su cama con vista a los árboles, con una sonrisa en los labios y practicando tai chi.

Su esposa publicó un hermoso texto en el periódico *The East Hampton Star*, de la localidad donde se ubica la casa de campo del matrimonio Laurie Anderson / Lou Reed, ambos practicantes del budismo.

El texto, breve, está dirigido “a nuestros vecinos”:

“¡Qué hermoso este otoño! Todo brilla en dorado y en una increíble luz suave. El agua nos circunda. Lou y yo pasamos en este lugar mucho tiempo los últimos años, y a pesar de que somos muy urbanos, ésta es nuestra casa espiritual. La semana pasada prometí a Lou sacarlo, ya, del hospital y traerlo a Springs. ¡Y lo logramos!

“Lou fue un maestro del tai chi y pasó sus últimos días muy feliz y embelesado con la belleza y el poder y la suavidad de la naturaleza. Murió la mañana del domingo mirando hacia los árboles y haciendo la famosa posición 21 del tai chi moviendo solamente sus manos de artista en el aire. Lou fue un príncipe y un guerrero y sé que sus canciones acerca del dolor y la belleza en el mundo llenarán a las personas con el increíble gozo que él tuvo por la vida. Larga vida a la belleza que desciende y fluye a través de todos nosotros”.

Firma: Laurie Anderson, “su amada esposa y eterna amiga”.

Días después, la revista *Rolling Stone* publicó un ensayo, escrito por Laurie Anderson, donde ella hace un retrato de la relación de 21 años con Lou Reed, desde que se conocieron en Munich, en 1992, durante un festival musical que organizó John Zorn.

A Laura Philips Anderson, quien se convirtió en Laurie Anderson, le sorprendió que Lou Reed no tuviera acento británico, pues como sabía muy poco de The Velvet

Underground, pensaba equivocadamente que era un grupo inglés.

Narra Laura-Laurie cómo ella y Lou hicieron música juntos, se volvieron el mejor amigo uno del otro y luego almas gemelas, escucharon y criticaron la obra de cada uno, estudiaron e hicieron juntos muchas cosas: cazaron mariposas, aprendieron la práctica de la meditación budista, navegaron en kayaks.

Se inventaron muchos juegos: dejaron de fumar en 20 intentos, fallaron; aprendieron a contener la respiración bajo el agua; viajaron a África; cantaron ópera en los elevadores; se hicieron amigos de personas muy especiales; se acompañaron en sus giras mutuamente, cuanto pudieron; enseñaron a tocar piano a su querido perro; compartieron una casa con espacios separados para cada uno; se protegieron y amaron mutuamente.

“Siempre nos la pasábamos viendo arte y escuchando música y conciertos y espectáculos artísticos y observé cuánto amaba y apreciaba a otros artistas y músicos. Siempre fue muy generoso. Y sabía lo difícil que era serlo. Amábamos nuestra vida en West Village y a nuestros amigos. Hicimos siempre lo mejor que pudimos”.

Describe Laurie Anderson su boda en Boulder, Colorado, en el patio de la casa de un amigo, en una ceremonia espontánea, casi sorpresiva, con los desposados vistiendo su ropa cómoda de los sábados: “cuando te casas con tu mejor amigo de tantos años, debería existir un nombre diferente para eso, que no sea boda”.

Narra después los últimos días de su marido:

Lou estuvo enfermo los últimos dos años, primero fueron los duros tratamientos con interferón, “una horrible pero a veces efectiva serie de inyecciones para el tratamiento de hepatitis C y viene con un montón de horribles efectos colaterales. Entonces desarrolló cáncer de hígado, complicado con una diabetes avanzada. Pasamos un buen tiempo en hospitales. Él aprendió y estudió mucho acerca de sus padecimientos y sus respectivos tratamientos. No dejó sus sesiones de dos horas diarias de tai chi, además de actividades fotográficas, lectura de libros, sesiones de grabación en estudios discográficos, su programa de radio con Hal Willner y muchos otros proyectos”.

Siguieron, narra Laurie, las enseñanzas budistas de su maestro, Mingyur Rinpoche.

De última hora, en abril, Lou recibió un trasplante de hígado, que pareció funcionar a la perfección y él recuperó casi instantáneamente su salud y energía. Pero empezó a fallar el nuevo hígado y ya no hubo salida.

“Pero —narra Laurie— cuando el médico dijo: ‘Se acabó. No tenemos más opciones’, la única parte que Lou escuchó fue ‘opciones’: no se rindió hasta la última media hora de su vida, cuando de repente lo aceptó todo”.

Esa mañana, la del 27 de octubre de 2013, en que Lou Reed aceptó, con ayuda del budismo, que era el momento de abandonar el cuerpo, la pareja que al día siguiente su amigo Peter Gabriel, asombrado por la noticia de la muerte, dijera que le daba infinita ternura ver a Laurie y Lou abrazados, mimándose y besándose y amándose “como dos adolescentes”, estaba en su casa espiritual, en el campo.

A pesar de que él estaba extremadamente débil, “insistió en que camináramos afuera, hacia la brillante luz de la mañana”.

Como practicantes de la meditación budista, cuenta Laurie, “estábamos preparados para el momento de la muerte, sabíamos cómo mover hacia arriba la energía, desde el estómago e introducirla en el corazón y a través de la cabeza. Nunca había visto una expresión tan maravillada como la del rostro de Lou al morir. Sus manos haciendo la forma 21, la del agua que fluye, del tai chi. Sus ojos bien abiertos. Yo sostenía en mis brazos a la persona que más amé en el mundo, y hablándole hasta que expiró. Su corazón se detuvo. En ningún momento tuvo miedo. Logré caminar junto a él hasta el fin del mundo. La vida —tan hermosa, dolorosa, embelesante— no tiene cosas mejores que eso. ¿Y la muerte? Yo creo que el propósito de la muerte es la liberación del amor”. **U**



Lou Reed en una foto de Christopher Felver, Nueva York, 1997

A través del espejo Acumulaciones

Hugo Hiriart

El tema central de Balzac según Merleau Ponty: *El misterio de la historia como aparición de un sentido en el azar de los sucesos*. Un sentido, una estructura.

Castigo bíblico al secuestro:

Éxodo, 21, 15-16: *El que robar una persona y la vendiere, o si fuera hallada en sus manos, morirá.*

Si la vendiere (como esclava) o fuere hallada en sus manos (ídem).

Yugular, como verbo.

Atila en godo, *padrecito*. *Vátiuska*, padrecito, así llamaban los rusos al zar y Becerra Acosta a los meseros. *Etil*, agua en turco. ¿Llamaban *Etila* a Atila? *Khan*, quiere decir, el colmo del despotismo oriental, *océano*.

En el silencio sólo se escuchaba

Un susurro de abejas que sonaba.

Garcilaso, esa nitidez es su marca. Los versos quedan flotando, bajo la caricia del Sol mediterráneo, un zumbido.

Runnig on empty, se dice de un coche, ya sin gasolina, que sigue por inercia avanzando. Se mueve, hubo potencia, pero ya no hay. Sucede muchas veces y en muchos campos, por ejemplo, en la oratoria política mexicana. Se oye el parloteo pero ya no convence a nadie, más bien nos irrita a todos, y nos indigna que se siga emitiendo. ¿Nunca oiremos un discurso claro, sencillo, racional, sin exaltaciones grotescas ni generalidades vacías? La oratoria política constituye una zona más de desastre nacional.

Lo mismo sucede con las horrendas imágenes de fibra de vidrio que pueblan hoy



Diego Velázquez, *Retrato de Juan de Pareja*, 1650

en día las iglesias. Pensar que alguna vez fueron imágenes de imagineros, de madera tallada, encarnada y estofada. Pensar que alguna vez se oyeron en los templos, en lugar de cantitos facilones y empalagosos, la música de Bach, de Mozart, de Fauré. Y los sermones no fueron repeticiones *light*, que evitan cuidadosamente cualquier asunto que interese y agobie a la pobre grey, sino grandes oraciones de celebrados picos de oro que debió de ser un gusto escuchar.

Y así podemos seguir, subyugados por la ilusión de que la máquina ya sin combustible sigue aún operando y tira de nosotros.

Keep moving. Casanova, aventurero, de testaba proyectos, matrimonios, planes, empleos: *Todo aquel que se fija una meta, roza sólo la vida*, escribió. Viajar sin parar de un lado a otro, hoy aquí, mañana allá, abrirse al azar de los sucesos, confiar en los propios recursos para enfrentar lo inesperado, no construir nada y en amores, ningún compromiso, desde luego, según él, eso es vivir.

Personaje dramático consiste en una oscilación entre tipo, que es general (gángster, avaro, enamorado, genio distraído, po-

lítico, malo, héroe impoluto, *et al.*), e individuo. El individuo es demasiado complejo y peculiar, es el tipo el que aceptamos y empleamos, bajo él situamos el particular y creemos hacerlo inteligible. Sin tipos, los individuos serían inescrutables y no sabríamos cómo es nadie. De esa atribución de tipos a los individuos provienen muchos errores comunes de apreciación.

La escolástica define *mentira* no como afirmar lo que no es cierto, como se entiende habitualmente, sino como *afirmación contra la propia mente*, es decir, contra lo que se está creyendo. Por eso al decir una mentira se puede decir, sin querer, una verdad.

Reyes en carta a M. L. Guzmán: *Soy el hombre menos indicado para impresionar a los públicos o a las multitudes mediante el recurso político por excelencia, que consiste en insistir en un solo aspecto de las cuestiones, fingiendo ignorar lo demás.*

Roma, jubileo de 1650. Velázquez expone en el Panteón el retrato de Juan de Pareja, su esclavo, que ejecutó para soltar la mano antes de hacer el retrato del Papa Inocencio X. Los pintores presentes, según informa un alemán que ahí estaba, dijeron que todo lo demás, tanto lo antiguo como lo moderno, era pintura y sólo ese retrato era verdad.

Rafael Mengs, el entonces famoso maestro, juzgaba el *estilo natural*, así llamaba al modo de Velázquez, superior al de Tiziano, Rembrandt o Gerhard Dow (¿?) y reconoció que Velázquez había creado un arte de carácter totalmente personal, sin imitar modelos, en virtud de una precisa observación de la naturaleza. **U**

La página viva

Ascenso y descenso del A Bao A Qu

José de la Colina

Para contemplar el paisaje más maravilloso del mundo, hay que llegar al último piso de la Torre de la Victoria, en Chitor. Hay ahí una torre circular que permite dominar todo el horizonte. Una escalera de caracol lleva a la terraza, pero sólo se atreven a subir los no creyentes de la fábula, que dice así:

En la escalera de la Torre de la Victoria habita desde el principio del tiempo el A Bao A Qu, sensible a los valores de las almas humanas.

Vive en estado letárgico en el primer escalón, y sólo goza de la vida consciente cuando alguien sube la escalera. La vibración de la persona que se acerca le infunde vida, y una luz interior se insinúa en él. Al mismo tiempo, su cuerpo y su piel casi translúcida empiezan a moverse. Cuando alguien asciende la escalera, el A Bao A Qu se coloca en los talones del visitante y sube prendiéndose del borde de los escalones curvos y gastados por los pies de generaciones de peregrinos. En cada escalón se intensifica su color, su forma se perfecciona y la luz que irradia es cada vez más brillante. Testimonio de su sensibilidad es el hecho de que sólo logra su forma más perfecta en el último escalón, cuando el que sube es un ser evolucionado espiritualmente. De no ser así, el A Bao A Qu queda como paralizado antes de llegar, su cuerpo incompleto, su color indefinido y la luz vacilante. El A Bao A Qu sufre cuando no puede formarse totalmente y su queja es un rumor apenas perceptible, semejante al del roce de la seda. Pero cuando el hombre o la mujer que lo reviven están llenos de pureza, el A Bao A Qu puede llegar al último escalón, ya completamente formado e irradiando una viva luz azul. Su vuelta a la vida es muy breve, pues al bajar el peregrino, el A Bao A Qu rueda y cae hasta el escalón inicial, don-



El capitán Richard Burton

de ya apagado y semejante a una lámina de contornos vagos, espera al próximo visitante. Sólo es posible verlo bien cuando llega a la mitad de la escalera, donde las prolongaciones de su cuerpo, que a manera de bracitos lo ayudan a subir, se definen con claridad. Hay quien dice que mira con todo el cuerpo y que al tacto recuerda la piel del durazno.

En el curso de los siglos el A Bao A Qu ha llegado una sola vez a la perfección.

Richard Burton,

Las mil y una noches; transcripción
¿o invención? de Jorge Luis Borges.

Este maravilloso texto fue por primera vez publicado en español en el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges, quien lo habría transcrito de las notas añadidas a pie de página por el explorador, traductor y

literato inglés Richard Francis Burton (1821-1890) en su versión de *Las mil y una noches* (*The Thousand Nights and a Night*).

Como Borges nunca dio la referencia de la página burtoniana a cuyo pie se hallaría el relato del A Bao A Qu, podría ser que el portentoso ser imaginario fuese invención, no de los muchos autores resumidos en *She-rezada*, que contaba cuentos para demorar y finalmente evitar la muerte por orden del sultán, ni del hazañoso capitán Burton que estuvo a punto de descubrir la fuente del Nilo y que, disfrazado, arriesgó su vida para estar ante la sagrada gran piedra adorada por los árabes, sino del mismo Borges, quien, siendo de veras erudito, habría “cometido” otra de sus hazañas de falsa erudición.

Lo que me parece cierto es que la fábula, o la leyenda, o el cuento del A Bao A Qu, con su movimiento de relato ascendente y descendente y por siempre reascendente, alcanza un nivel equiparable al del mito griego de Sísifo, el eterno reniciador de un ascenso a una cumbre: ¿a la felicidad eterna, a la perfección como ser humano, a la condición divina?

El del A Bao A Qu sería un cuento metafórico acerca del ascenso y el descenso de la vida o el alma humanas, pero es por lo pronto admirable como sola ficción, como la creación de un animal fantástico que vive, muere y revive creándose a partir de su propia luz. Comenzado en un vasto paisaje exterior, el que rodea a la enorme y circunvolutiva fortaleza de Chitor, el cuento, en una progresión de detalles no simplemente circunstanciales, finaliza en sugerida intimidad: acariciando la piel de un durazno, la cual solemos comparar a la de un rostro femenino, o viceversa. **U**

Morir bajo el disfraz del mal

Leda Rendón

En 1885 Robert Louis Stevenson escribió en tres días *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr Hyde* durante terribles crisis de tuberculosis. El proyecto ejerció en él una influencia casi demoníaca que lo hacía aferrarse a las mieles de la vida. En ese momento ignoraba que este concentrado puro de sus demonios y obsesiones, envuelto en un aura de bondad, marcaría los precedentes de la novela moderna. El protagonista y el antagonista eran claramente la misma persona. La batalla se llevaba a cabo dentro de un solo cuerpo que mostraba su corrupto interior en forma de Hyde y cuya cáscara, Jekyll, sonreía desde el pináculo de la soberbia, la lujuria y el falso control del mundo. Hay en esta pieza un tercer y un cuarto *yo* del héroe. Al tercero Nabokov lo llamó “Jekyll residual”: una especie de conciencia que flota en torno a Hyde y lo domina. El cuarto *yo* podrían ser “los bebedizos” que al final terminan ganando la batalla.

El primero que entra en acción es Hyde mediante el relato de Utterson, el notario de Jekyll. El logro máximo de Stevenson está en que cada uno le puede poner el rostro que quiera al demonio que encarna Hyde, ya que hace más bien referencia a las sensaciones que provoca en las personas. Utterson dice que vio por primera vez a Hyde una madrugada en que la bestia chocó con una niña y pasó sobre ella como si nada. Los familiares y los vecinos se juntaron en torno a la alimaña y no lo dejaron escapar hasta que pagó la cantidad de diez libras. El cheque estaba firmado por el doctor Jekyll. El cuarto *yo*, el bebedizo, controla los ánimos del héroe bicéfalo, doble cara. Es el Dios, al que tanto Hyde como Jekyll le rinden pleitesía. Es esta deidad hipócrita la que da unos cuantos placeres, pero a cambio se queda con la vida y el alma de su creador. Al final

no es ni el bien ni el mal los que toman el control. Las ansias de Jekyll por hacer una sustancia que le perdone sus deslices, que incluyen el asesinato de un miembro del parlamento inglés y de Lanyon —su amigo—, lo tienen preso. Jekyll es perfectamente consciente de sus actos cuando es Hyde. Es así que no le preocupan los hechos en sí mismos, no siente culpa. Lo que le angustia es su imagen pública.

Vladimir Nabokov escribió un espléndido ensayo en su *Curso de literatura europea* en el que asegura que Jekyll no es tan bueno y Hyde no es tan malo. De acuerdo. Jekyll sigue dominando cuando se transforma en Hyde, si no, ¿por qué regresaría a su forma básica: Jekyll? No hay nada que discutir. ¿Pero qué controla a Jekyll? ¿Qué lo obsesiona? Acaso la ilusión de que puede manejar a la sustancia, controlar, por lo tanto, el mundo que lo rodea; y engañarlos, engañarse. Pero en esta lucha él siempre saldrá perdiendo. Mucho se ha especulado acerca de que Jekyll y su contraparte, Hyde, tienen un comportamiento parecido al de algunos alcohólicos. Es posible. También se podría parecer al comportamiento de un heroinómano. La verdad es que son adictos a un brebaje específico, que surgió de la imaginación febril del autor de *La isla del tesoro*. *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* es una perfecta descripción del alma humana modificada por el consumo de una sustancia. Por otro lado, resulta extraño que se hable poco de la vida sexualmente corrompida de Hyde.

Porque ella, la sustancia, es uno más, simplemente porque Jekyll y Hyde ponen su conciencia en sus manos. Se depositan en ella como su Señora. Finalmente, el doctor Jekyll, como no se puede controlar a sí mismo, vive la ilusión de controlar una cosa

inerte que él creó. Llegamos a un momento en que sólo en ella confía. Y ella lo aniquila. Por si esto fuera poco, muere como la encarnación del mal porque, ¿de qué lado puede estar alguien que es dominado por una sustancia inerte? Por otro lado, Hyde es una potencia de la naturaleza, es una deidad destructiva, que, paradójicamente, busca el castigo. Así, la muerte es la obsesión final porque la sustancia ya no hace un efecto que él pueda manejar. Los otros personajes son una especie de liga con el mundo. Pero él ya no actúa de forma lógica, es un hombre perdido en la oscuridad de su sombra. “Bienvenidos al infierno”, parece decir Stevenson.

Stevenson parió a dos monstruos que mediante bebedizos pasan de un estado a otro de la conciencia. Esta historia habla sobre el alma humana que se nutre de la envidia, el resentimiento y el odio. La bondad es aniquilada. El mal habita cada rincón, la obsesión es el sino de los héroes. El protagonista vive la fantasía de que controla al monstruo que se esconde en sus entrañas. Estamos frente a una de las más alucinantes piezas de todos los tiempos, pero pocos la han leído. Por eso, al acercarse a ella hay que tener en cuenta que es una obra del siglo XIX. Los personajes resultan un tanto acartonados y de moral extraña. Es una obra pionera en el planteamiento de la figura del doble (antes sólo E. T. A. Hoffmann había explorado la idea). Después aparecerían Dostoyevski, Pessoa y Borges que hicieron del *doppelgänger* un estilo. Pero es el cine actual el que explota esta figura y hace al antihéroe necesario. *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* es un canto perverso de liberación de la conciencia dominada por agentes externos al individuo. Strindberg parece tener razón en esta ocasión cuando dijo: “el que ve a su doble es que va a morir”. **U**

El amor y la bola de cristal de Facebook

José Gordon

De que trae sorpresas es indudable. De pronto, una novia o un novio de quienes nunca creímos volver a saber, reaparecen de las cenizas del pasado y nos dejan un mensaje en Facebook. ¿Se volverá a encender la relación? ¿Se puede predecir quién es nuestra pareja y si vamos a continuar con ella mediante la información que dejamos en las redes sociales?

Ésta es la tarea que trataron de investigar Jon Kleinberg, un científico de la computación en la Universidad de Cornell, y Lars Backstrom, un ingeniero en jefe de Facebook. Kleinberg es reconocido en los círculos académicos por sus estudios sobre la información que fluye en la Red. Su trabajo puso al día los famosos experimentos de Stanley Milgram realizados en los años sesenta sobre el “fenómeno del mundo chiquito”. Milgram le pidió a un grupo conjuntado al azar en la ciudad de Omaha que enviara una carta a un conocido cercano, con el propósito de localizar a un determinado corredor de bolsa de Massachusetts. Se trataba de hacer una cadena hasta alcanzar al destinatario. Al seguirle la pista a las cartas, Milgram formuló la teoría de los “seis grados de separación”: dos personas, que no tienen contacto entre sí en el planeta, están conectadas por una red de cinco o incluso menos conocidos mutuos.

Kleinberg actualizó estos estudios desde su computadora al explorar los datos de cinco millones de miembros que bloguean en la red social de Internet llamada *Live Journal*. Los estudios de Kleinberg se especializan en formular algoritmos (un conjunto ordenado de instrucciones sistemáticas que permite hallar la solución de un problema específico). En cómputo esto permite realizar las búsquedas de Internet de la manera más rápida y eficaz. De he-



cho, Kleinberg desarrolló un algoritmo llamado HITS que es una alternativa no patentada al algoritmo del PageRank de Google, que permite asignar de forma numérica la relevancia de los documentos (o páginas web) indexados por un motor de búsqueda.

En los estudios que realizó recientemente junto con Backstrom, su laboratorio fueron los datos de 1.3 millones de usuarios de Facebook (utilizados de manera anónima), seleccionados al azar entre personas que tenían que cumplir las siguientes condiciones: por lo menos tener 20 años; contar con amigos dentro de esa red, desde 50 hasta 2,000; y debían consignar en su perfil que tienen pareja, ya sea matrimonial o no.

Steve Lohr, en *The New York Times*, plantea que esto implica el análisis de conexiones sociales que se aproximan a 379 millones de nodos y 8.6 miles de millones de vínculos. Lohr señala que el hallazgo principal fue que el número total de amigos mutuos que comparte la pareja no es un buen indicador del grado de conexión amorosa que vive. El factor clave se relaciona más bien con la diversidad de mundos de los

componentes de la pareja. Ello fue medido a través de un parámetro que los investigadores denominaron dispersión, que evalúa tanto el grado de amigos mutuos como a los amigos lejanos de su “barrio” de la Red. Dice Lohr: “La dispersión alta ocurre cuando los amigos mutuos de la pareja no están bien conectados entre sí”.

De esta manera, el algoritmo de la dispersión pudo identificar correctamente a la pareja del usuario 60 por ciento de las veces. Esto es un poco mejor que un volado. Un dato intrigante de esta nebulosa bola de cristal es que cuando el algoritmo falla parece que la relación está a punto de tronar. Dice Lohr: “Una pareja que tiene una relación declarada en Facebook —sin alta dispersión en el sitio— tiene 50 por ciento más de probabilidades de romper en los siguientes dos meses, en comparación con una pareja con alta dispersión”.

Cabe destacar que los datos de los usuarios fueron analizados cada dos meses durante dos años. Lo que subrayan los algoritmos es algo que instintivamente sabemos: una pareja es la unión de dos mundos, no la uniformidad que los anula. **U**