

Invocación y evocación de la infancia

Por Salvador ELIZONDO

En este ensayo, me proponía yo, en principio, tratar la obra de dos autores que significativamente han hecho de la infancia el punto de partida de sus creaciones maestras. Es con atención a este criterio con el que éste ha sido pensado: "Proust y Joyce". ¡Qué fácil sería la vida si en el proferimiento de sólo estos dos nombres, que en cierto modo abarcan los límites extremos de la literatura contemporánea, pudiéramos encontrar la clave mediante la cual descifrar ese lenguaje y ese mundo misterioso que es la infancia! Al ponerme a preparar este ensayo pensé que bastarían esas dos referencias magníficas para desarrollar mi tema. En la obra de estos dos autores parecían estar compendiados los aspectos más característicos del mundo de la niñez que a nosotros, ahora, aquí nos interesan. Sin embargo sufrí un desengaño. Al repasar las páginas de estos autores que tratan de la niñez, me percaté de que, en cierto modo, resultaba imposible decir "Proust y Joyce", y que lo que había que decir era más bien "¡Proust *versus* Joyce!", porque esos nombres, que a primera vista sugerían posibilidades de exégesis excelentes, de hecho representaban una antítesis; las que parecían ser vías paralelas en la historia de la literatura no significaban sino un *match*, como un *match* de boxeo, del espíritu. ¿Por qué?

Para contestar a esta pregunta he de salirme del tema, es decir, del tema de Proust y Joyce. Quise, cuando lo preparaba, enriquecer este ensayo con referencias marginales, con ejemplos significativos que ampliaran esa relación que tanto Proust como Joyce establecen con la memoria. Consulté y leí no ya las obras literarias acerca de la infancia sino las obras literarias de la infancia. Como comprenderán ustedes no tardé mucho en encontrarme con un ejemplar de *Cuore* de Edmundo D'Amicis y de un curioso *Bilderbuch* alemán intitulado *Der Struwwelpeter* (sobre el que volveremos más tarde) entre las manos. Estas extralimitaciones, más allá del tema prescrito, modificaron radicalmente mi disposición mental. Proust y Joyce resultaban demasiado amplios, y demasiado limitados a la vez, para penetrar de un modo consciente y crítico en una cuestión que, creo yo, trasciende los meros límites de la crítica o de la historiografía literarias.

Debo pecar, para conducir este ensayo a buen término, de hacer una confidencia. Conforme iba penetrando en el mundo de *Corazón*, *Diario de un niño*, conforme releía yo ciertos pasajes de *Poil de Carotte*, mientras proyectaba en mi imaginación, a partir del guión, las maravillosas escenas de *Zero de Conduite* de Jean Vigo, llegué a la conclusión de que tanto Proust como Joyce, no representaban sino los dos métodos arquetípicos mediante los cuales a los adultos les es permitido volver a la infancia. Y es con este descubrimiento con el que el curso de mis observaciones volvía a entroncar en el tema de este ensayo: Invocación y evocación de la infancia, pero no ya invocación y evocación de la infancia en tal o cual autor, en tal o cual época literaria, en tal o cual literatura nacional, sino invocación y evocación de la infancia a secas... así no más... en la vida, si se quiere.

Invocación y evocación, he aquí el bivio en el que se separan los caminos que conducen a la niñez. La literatura, como expresión del espíritu, no ignora esta bifurcación. Cuando nos lleva a ese destino añorado e inalcanzable de casi todos los adultos, ha de seguir ya sea uno u otro camino. Ahora bien, ¿por qué decimos que Proust evoca la infancia y que Joyce la invoca? ¿En qué se diferencia el acto de evocar del acto de invocar?

Creo yo que la evocación es un intento de recrear, en este caso el mundo de la infancia, mediante la concreción del recuerdo de las sensaciones experimentadas durante ese periodo. Es decir que más que volver a ese mundo específico, lo que hacemos, cuando evocamos, es colocarnos en una situación propicia a la re-experiencia de las sensaciones, si no de los estímulos. La evocación se atiene invariablemente a los datos perceptivos; es un procedimiento, digamos, sensorial. Si evocamos la infancia en conjunción con un acto, por así decirlo, *actual* —como la aspiración del perfume de una rosa, por ejemplo—, no podemos decir: "Ésta es la rosa de entonces, de la época de la infancia..." y más bien lo que decimos es: "El perfume de esta rosa me recuerda mi infancia". La relación entre el

presente y el pasado se establece mediante la identidad de las sensaciones sin las cuales esta evocación sería imposible. A este propósito Proust resume en un corto párrafo de *Du Côté de Chez Swann* esta conjetura, a la vez que sintetiza, en un sólo pensamiento, la esencia de su obra:

"Sucede así con nuestro pasado —dice—, es un esfuerzo vano tratar de evocarlos, todos los esfuerzos de nuestra inteligencia son inútiles. Está escondido fuera de su dominio y de su alcance, en algún objeto material (en la sensación que nos produciría este objeto material) cuya existencia ni siquiera sospechamos. Depende del azar que encontremos este objeto antes de morir o que no lo encontremos jamás."

La evocación, como retorno a los orígenes siempre es incompleta, deficiente. Es un acto inscrito dentro de la temporalidad, y es esto lo que la convierte en una hipótesis —*a posteriori*— acerca de nuestros orígenes. Cuando evocamos la infancia, nos place sentir que la imagen que ahora tenemos de ella corresponde enteramente a la imagen que entonces era. Un principio de identidad dudoso nos hace sentir ahora que el olor de esta rosa es igual que el olor de la rosa de entonces. "Esta rosa huele igual que la de entonces", decimos. Y esto es una falacia. Porque entre el perfume de entonces y el de ahora media el Tiempo.

Proust no se mantiene ajeno a esta consideración. Su proceso de evocación es un largo silogismo que termina en una conclusión unívoca: la de que el tiempo pervierte las sensaciones en la memoria y les confiere un carácter que las hace válidas más como sensaciones actuales que como sensaciones derivadas de sensaciones de entonces.

El cuerpo se convierte así, para los efectos de la evocación, en la referencia fundamental de la que se deriva nuestro recuerdo de la experiencia infantil. Fuera del cuerpo no podemos referir nuestras sensaciones a nada, y como dice Merleau-Ponty, en la *Phénoménologie de la perception*, el cuerpo es la referencia del Universo. Ahora bien, el cuerpo, que ineluctablemente se encuentra inscrito en el tiempo, sufre modificaciones con el transcurso de éste, es decir que la esencia misma de las sensaciones se ve modificada por los años. Tal es el caso de ese fenómeno frecuente de la confrontación de las escalas espaciales en relación con el transcurso del tiempo. Las dimensiones de un salón, la disposición de los muebles y la relación de sus dimensiones parecen aumentarse en la memoria. Cuando después de los años de la infancia volvemos a encontrarnos por azar en ese salón, ante ese mobiliario, tenemos la sensación de que, en relación con la imagen de la memoria, tales ámbitos, tales objetos, son mucho más pequeños de lo que los imaginábamos. Lo mismo que sucede con los objetos, con los espacios, sucede con los hombres y con los sentimientos. El tiempo reco-



"caminos que conducen a la niñez"

brado, en Proust, no es sino el término de una degradación racional de la imagen de la memoria, hasta volver a situar los objetos y los hombres que componían esa imagen en la posición justa que les corresponde en el mundo y no en la memoria.

La literatura abunda en ejemplos en los que se acentúa esta relación entre el cuerpo y la evocación de la infancia. El gusto del bizcocho mojado en té, el olor de los espinos en el campo de Combray, los vitrales de la iglesia, la frase significativa de la sonata de Vinteuil, la forma de las "catlayas" y el sentido sexual que adquieren en París, en la vida de Swann, todas estas cosas tienen un sentido sensorial estrechamente ligado al desarrollo del cuerpo a lo largo de los años.

Es realmente difícil encontrar una instancia de evocación de la infancia en la que el cuerpo no juegue un papel fundamental. Aun en la poesía, que de hecho se sustrae a las formulaciones más o menos lógicas, encontramos ejemplos de ello. Esto se advierte claramente en un poema de Ramón López Velarde que es como una evocación típica:

*Fuérame dado remontar el río
de los años, y en una reconquista
feliz de mi ignorancia, ser de nuevo
la frente limpia y bárbara del niño...*

*Volver a ser el arbol, y el húmedo
pétalo, y la llorosa y pulcra infancia
que deja el baño por secarse al sol...*

Abundan, como se puede ver, los elementos estrictamente sensoriales en estos versos.

Hay casos en que la evocación se invierte, en que el poeta "evoca", por así decirlo una sensación o una imagen futura cuya calidad ideal la asimila también a la calidad ideal del recuerdo. Tal es, por ejemplo, el caso de un poema de Rimbaud escrito a la edad de 16 años, o sea cuando el poeta carecía aún de la perspectiva necesaria para evocar su propio pasado. Evoca entonces, en cierto modo, su futuro:

*Par les soirs bleus d'été j'irai par les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue.
Rêveur, je sentirai la fraîcheur a mes pieds;
Je laisserai le vent baigner ma tête nue...*

Este ejemplo de Rimbaud, con lo que tiene de falsa evocación, bien nos puede servir para adentrarnos en los mecanismos de la invocación, ya que ésta consiste, en cierto modo, en hacer presente algo que, como el futuro, de hecho está desprovisto de referencias sensoriales.

Hace ya bastantes años, una de esas editoriales parisinas dedicadas a publicar obras licenciosas y pornográficas en lengua inglesa sacó a la luz una interesante novela intitulada *Numina*, cuyo autor se supuso muchas veces, no sin cierto fundamento y por encima del rimbombante pseudónimo de Ludwig di Belcazzo, era nada menos que Georges Bataille. La novela, constituida fundamentalmente por los recuerdos sexuales de un jesuita renegado, entre muchos pasajes interesantes, contiene una declaración de principios que bien vale la pena citar, ya que en cierto modo sintetiza el sentido de lo que es la invocación. En el curso de su ensoñación el personaje llega a un callejón sin salida de la memoria, más allá del cual la imagen evocada no responde ya a su propia intuición de la realidad. El personaje entonces se hace la siguiente reflexión:

"Llega un momento —dice— en el curso de esa vida que revivimos constantemente en la memoria, en que todas las relaciones parecen romperse y en que el recuerdo huye como un fantasma aterrado por el exorcismo. El amor, esa relación que se desentiende del significado de lo inanimado, no es susceptible de ser recordado. La memoria no acepta sino los datos de los sentidos — y aun el amor físico no trasciende este esquema rudimentario de la experiencia. Somos capaces de recordar el corte de un vestido, la textura de una tela, el olor de un perfume, la melodía de una canción, pero un nombre siempre acaba por olvidársenos. Es por ello que lo que acaba contando en la reconstrucción de las ruinas son los vestidos, las telas, los colores, las melodías. De ellos está constituida, fundamentalmente, la experiencia amorosa. Pero por ello mismo, ante esa experiencia que nos sitúa frente a una abstracción constituida por los sentimientos, aquello que no está impregnado de la realidad tangible que lo rodea, es como una oquedad que nos pide recordarlo."

Esta retórica tortuosa sirve —en pocas palabras— para decir que existen ciertos tipos de experiencia, que por su carencia de

cualidades tangibles, no pueden ser evocados. "...pero un nombre siempre acaba por olvidársenos" —dice el autor. Esto quiere decir que justamente el concepto que sintetiza las cualidades tangibles de un modo abstracto es lo que se vuelve irre recuperable para la evocación. Y en efecto...

Todos ustedes conocen, sin duda, otro poema de López Velarde que se llama *No me condenes...* Este poema es interesante porque en sus tres primeros versos sintetiza magistralmente las ideas expresadas en el párrafo citado acerca de la evocación y prefigura, en dos palabras, el sentido de la invocación. Estos versos dicen así:

*Yo tuve, en tierra adentro, una novia muy pobre:
ojos inusitados de sulfato de cobre.
Llamábase María;...*

"Llamábase María..." ¡He ahí la clave de la invocación! La enunciación de ese nombre, esa palabra —María— desprovista de todos sus atributos, desprovista de todo aquello que rodeaba los ojos color de sulfato de cobre, los ángeles de yeso, el silbido lejano de la locomotora, han de servir, en ese rito milagroso y mágico de la invocación para revivir, no de una manera sensible, sensorial, el amor y el noviazgo de María, novia pobre, sino de una manera que trasciende la superficialidad y la aparente banalidad de las sensaciones que se originan en la carne. Los sentidos desaparecen, se vuelven como espectros inútiles al contacto con esa presencia trascendental de las esencias.

No somos ajenos, ninguno de nosotros, al carácter mágico de la invocación en contraposición al carácter "lógico" de la evocación. La evocación nos lleva a nuestro destino de nostálgicos mediante un camino, que por medio del lenguaje —del "logos"— pretende conducirnos a la reconstrucción de otro momento. La invocación nos lleva a él mediante el proferimiento de la palabra que —como en los encantamientos— encierra la clave del misterio. La historia de la magia, que no es sino el aspecto irracional de la historia de la poesía, designa preeminente todos aquellos vocablos, o combinaciones de vocablos, mediante los cuales el anhelo se concreta; desde el "padrenuestro" hasta el "abracadabra", las palabras de las invocaciones no son sino fórmulas mediante las cuales hemos de darnos gusto. "Perdónanos nuestros pecados..." dice uno, "Concedéndonos la vida eterna..." dice otro. Otro dice: "Quiero poseer a Margarita la que hila en la rueca...", y otro, mediante un circunloquio alemán de 800 páginas dice: "Cambio la integridad de mis glóbulos sanguíneos y de mis neuronas por ser Arnold Schönberg..." Este trueque y esta dádiva se concreta invariablemente en una combinación de palabras, palabras que muchas veces, desgraciadamente, no quieren decir nada... pues, ¿qué significan los nombres... trascendentalmente? Margarita, el vocablo *Margarita*, ¿es acaso la concreción absoluta de ese "Eterno Femenino que nos llama a lo alto"? "¡Combray!", ¿es acaso este nombre el que evoca la sensación del olor de los espinos blancos y el gusto de la *madeleine*? "Balbec", ¿es acaso este nombre el que evoca la visión de Albertina en bicicleta? ¿o "catlaya" —transmutado en un prodigioso verbo—, el que describe los amores de Swan y Odette? Parecería que no; sin embargo, nuestras sensaciones, para recapturar ese tiempo perdido de las páginas literarias, cuando quieren reconstruir esos pasados ficticios, no han de acudir a ninguna otra referencia.

Al final de cuentas no serán sino los nombres los que nos conduzcan a la recaptura del tiempo perdido, porque en ellos, a través de la historia —es decir, a través del tiempo— hemos de llegar a la figuración completa, a la reconstrucción perfecta, de lo ya perdido.

Esta divagación, que tiene un carácter desagradablemente lírico y estentóreo, quisiera que sirviera, aunque sea torpemente, para aproximarnos a Joyce, en quien la "reconquista feliz del pasado" no es sino un proferimiento exhaustivo de fórmulas verbales. ¿Despreciables acaso, porque son verbales? ¡Todo lo contrario! No debemos olvidar en ningún momento que Joyce, como todos los grandes literatos de nuestra época, no sufre la condición de *leader* de la juventud o de acatador de consignas. Sus fórmulas verbales lo aproximan más a la función del sacerdote que, de hecho, invoca los espíritus, que a la del pedagogo que dicta reglas para la infalible consecución de la respetabilidad... Y hablando de Joyce es preciso hacer a un lado toda noción de respetabilidad y de decencia. Pasa, con Joyce, lo que con Rimbaud; que las buenas maneras les son ajenas. Y para analizar el niño que hay en Joyce y el niño que hay en Proust tendremos, forzosamente, que prescindir de esa noción del *enfant sage*, del *good little boy* que, por razones de hipocresía consumada, infesta la literatura occidental a partir de Dickens. El niño de Joyce es un niño provisto con todas las armas



"cuatro generaciones de alemanes"

dignas del niño arquetípico... poco diligente, precozmente sensual, proclive a la pornografía y sobre todas las cosas a la escatología. Si hemos de afrontarlo con valor, dispongámonos a aceptarlo rodeado de prostitutas festivas, de frases soeces, de gestos groseros, de hábitos inconfesables...

Hemos de transportarnos en la imaginación a esa casa de mala nota en donde Stephen Dedalus va a realizar el acto mágico de la evocación de su infancia. Hemos de disponernos de la manera más liberal, a convivir con viejas prostitutas, con soldados ebrios y con los espectros del artista adolescente...

La invocación de la infancia en Joyce es, en cierto modo, la invocación de la presencia de la madre. Esa vida ideal que balbucea las primeras palabras terribles en los primeros cuentos *Dublinenses*, que descubre la sensualidad y la belleza en *El retrato del artista adolescente*, que penetra en el ámbito de la muerte para revivir a la madre en el *Ulises* y que ahí mismo se desposa con ella en la figura telúrica de Molly Bloom, no es sino la concreción de una fórmula mágica que permite remontar el río de los años para llegar hasta los orígenes.

El sentido de ese proferimiento se ve definido por Joyce mismo cuando exclama por boca de Stephen Dedalus: "Para que el gesto, entonces, y no la música ni los olores, sea como un lenguaje universal, el don de las lenguas que haga visible no el sentido llano sino la primera entelequia..." Y ha de ser este gesto mágico el que concrete la presencia, insensible, de la madre de Stephen, que se materializa en medio de la ebriedad y de la orgía sin más característica que un nombre: "Yo fui una vez... May Goulding" —dice el espectro ante el hijo horrorizado que más tarde, en busca de la invocación absoluta, le dice al fantasma: "Dime la palabra *madre*, si es que la sabes ahora. La palabra que todos los hombres entienden..." Sin embargo, no ha de ser la madre espectral la que le dé la clave y el encantamiento, sino esa madre que representa el término de su propia evocación en conjunción con la invocación de Stephen: Molly Bloom, a cuyo lecho ha de llegar Stephen como la reencarnación de su propio hijo muerto y en donde éste recobrará el significado de su propia infancia.

Es curioso observar que Joyce, al conjugar el personaje de Molly Bloom con el de Dedalus está jugando simultáneamente con la evocación y la invocación. Molly representa ese ritmo discursivo, amplio, pormenorizante, en que se sustenta la evo-

cación de su pasado transcurrido en Gibraltar. Dedalus es la fórmula sintética, el proferimiento mínimo, el gesto casi que encierra esa recirculación de la vida que es el acto de recordar la infancia y que en el *Finnegans* jugará una parte tan importante. Ambas contemplaciones del pasado se sintetizan cuando quien ha evocado no extrae de esa evocación sino un vocablo que representa la aceptación de la vida y la *ineluctable realidad de lo visible*: ¡Yes!

Los extremos aparentes se tocan: el hijo se desposa con la madre en un rito que aúna el pasado y el presente. El parto y la muerte no son sino dos apariencias de una misma cosa. No es de extrañar por ello que innumerables veces la literatura de Occidente se complazca en presentar las dos caras de la moneda simultáneamente, poniendo al niño en contacto con la muerte como si se tratara de una conjunción lógica. Para el niño la muerte es un misterio sagrado y él es el guardián de ese misterio. Ese secreto trascendental, depositado en la discreción frágil de los niños se vuelve, además, un acto poético y terrible. Y no sólo la muerte, sino el amor y la vida también, cobran en la visión del niño un significado sobrenatural.

Las imágenes alucinantes de *Juegos prohibidos* no son sino un tratamiento *in extenso* de lo que en la literatura occidental muchas veces se reduce a unas cuantas líneas. "Vuelvo una vez más a la infancia —dice Drieu la Rochelle—, no por la razón de que en ella se encuentran todas las causas, sino porque el ser está todo entero en su germen y que uno encuentra correspondencias entre todas las edades de la vida. He nacido melancólico, salvaje. Aun antes de haber sido maltratado y herido por los hombres o de haber sentido remordimientos por haberlos herido y maltratado, me confesaba a ellos. En los recesos del apartamento y del jardín, me encerraba en mí mismo para gustar de alguna cosa furtiva y secreta. Ya entonces adivinaba yo, mucho mejor de lo que habría podido hacerlo más tarde, cuando ya me encontraba de lleno en el mundo, y sabía que existía en mí alguna cosa que no era yo y que era mucho más preciosa que yo. Y presentía que ello podría gozarse mucho más exquisitamente en la muerte que en la vida y sucedía que no solamente jugaba a estar perdido, a haber escapado de los míos para siempre, sino también a estar muerto. Era una embriaguez triste y deliciosa la de estar acostado bajo el lecho, en una pieza silenciosa, a la hora en que mis padres habían salido y en que yo me imaginaba estar en el interior de una tumba. A pesar de mi educación religiosa y de todo lo que me habían dicho acerca del cielo y del infierno, estar muerto no era estar aquí o allá, lugares habitados donde uno era visible, era más bien estar en un lugar tan oscuro, tan desconocido, que era como no estar en ninguna parte y en el que se podía escuchar la caída, gota a gota, de alguna cosa indecible que no era ni mía ni de los otros, sino una cosa inaprehensible y ajena a todo lo vivo y lo visible y ajena también a todo lo invisible y a lo muerto, que existía de alguna otra manera infinitamente deseable."

Ese impulso primario encuentra en Drieu la Rochelle su término lógico en el suicidio. Yo pienso que tal proceso es aplicable a todas las vidas que ya en la infancia se ven determinadas ineluctablemente.

La obra de Henry James, por ejemplo, nos muestra en innumerables instancias a los niños en situaciones en que determinan en un grado mucho más alto que las pasiones el drama de los adultos. Resulta ya un lugar común citar, a este respecto, su cuento *Una vuelta de tuerca*, en que son propiamente los niños los que detentan el influjo sobrenatural que se ejerce en torno a ellos. Otro cuento importante es *El discípulo*, en que la vida de un hombre se ve totalmente minada por una simple relación pedagógica con un niño.

No quisiera explayarme exhaustivamente acerca de todos estos incontables ejemplos de la presencia de los niños en la literatura occidental. Sería cuestión de nunca acabar. Quisiera más bien enunciar de una manera sumaria algunas consideraciones generales acerca de este aspecto.

Resulta frecuente encontrarse en la literatura con la falta de definición respecto al papel que juegan los niños en ella. Creo yo que es preciso, de una vez por todas, decir que ese vasto campo de la novelística, del teatro y de la poesía al que puede aplicarse el título genérico de "retorno a la infancia", admite tres modalidades: en primer lugar está la *literatura para niños*. Esta literatura por lo general pocas veces trasciende los límites de la mediocridad, sólo que generalmente se la confunde con la literatura fantástica. Pocos son los niños que logran comprender realmente esas obras que sólo por equivocación se supone que les están dedicadas: es casi seguro que de cada cien niños que puedan haber leído *Alicia en el país de las maravillas* haya uno que lo entienda como lo que realmente es, o sea, como una prefiguración de la concepción serial

del tiempo. Lo que los niños pueden percibir en este libro no es sino una serie de imágenes *sensoriales* mediante las cuales se expresa metafóricamente, por así decirlo, un pensamiento abstracto. En segundo lugar tenemos el género más importante de los que aquí hemos enunciado: *la literatura sobre niños*, género al que los niños han de permanecer irremediamente ajenos, pues esta literatura es *Los hermanos Karamazof*, *En busca del tiempo perdido*, *El retrato del artista adolescente*, *Dafnis y Cloe*, o *El dios de las moscas*... En todas estas obras es indudable que los autores se asoman al mundo de los niños, no con la finalidad de describir ese mundo, sino de desentrañar su misterio, y justamente en función de algunos de los personajes infantiles que en estas obras aparecen, la literatura occidental ha planteado algunas de sus más terribles interrogantes. Baste si no, recordar el inquietante problema que se plantea, al final de *Los hermanos Karamazof* con la muerte de un niño. Por último existe la *literatura de niños*. A este género concurren por lo general algunas de las creaciones más detestables de lo que sólo por extensión puede llamarse literatura. Con excepción de Rimbaud, que representa más que nada un momento crítico de la condición humana, la literatura producida por niños ha carecido casi siempre de todo valor. Nuestro tiempo, casi más que ningún otro, ha pretendido valorizar de una manera totalmente artificial la creación literaria infantil. Todavía hace algunos años tuvimos que confrontar ese fenómeno profundamente desagradable de la niña poetisa Minou Druet, niña cuyo numen poético era algo así como la sublimación última de la estupidez humana. Por cierto que en México no hemos sido ajenos a esta voga. No pasa un mes sin que se pretenda valorizar de alguna manera la imbecilidad creativa de los perversos polimorfos. Para citar un solo caso: *El Anuario de la poesía mexicana*, publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, correspondiente a 1960 incluye una composición de la niña Martha Susana Perera Quintana intitulada *Canción a México*. A la fecha de composición del poema allí incluido, la autora contaba la edad de 10 años. A este fenómeno que, de hecho, representa una tendencia inconsciente a desvalorizar el arte como expresión del espíritu, han coadyuvado, sin duda, toda esa interminable legión de escritores que inexplicablemente se rebajan a la condición de retrasados mentales adoptando un tono y un estilo pretendidamente infantiles. El origen de esta modalidad, hay que decirlo, se encuentra en uno de los libros más pretenciosamente imbéciles, más estúpidamente inteligentes, más engañosamente ingeniosos y más simplistamente morales que jamás se han escrito: *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry. No dudo, por ningún motivo, de que esta afirmación resulte chocante a muchas personas que han creído encontrar en este libro algo así como "un deleite espiritual", sólo que considero que el tono y el principio estilístico en el que se funda encubren una falacia, que pretende hacernos aceptar una serie de lugares comunes como si fueran grandes descubrimientos filosóficos, por el solo hecho de que están enunciados con una pretendida simplicidad infantil. Enumerar los sucedáneos de este libro nefando sería interminable. La joven literatura mexicana, por desgracia, ha incurrido ya varias veces en este tipo de errores.

Para volver a algunas de las obras que habíamos citado al principio quiero, de nueva cuenta, patentizar mi desprecio, por lo que a este tema se refiere, hacia esas obras que se consideran como las cumbres del pensamiento filosófico infantil. Creo yo que para penetrar verdaderamente dentro de ese misterio constituido por el alma del niño es preciso desentenderse de consideraciones literarias. A este respecto "invoco" las imágenes inverosímiles, retóricas, ramplonas si se quiere, de *Corazón*, *Diario de un niño* con la seguridad de que, lo que de ellas queda en las mentes y en la memoria de todos nosotros, nos aproxima más a lo que ha sido la infancia que todas aquellas ideas pretendidamente cándidas que formulan los autores de libros como *El principito*.

No quisiera llevar el caos de ideas que es este ensayo a su conclusión sin apuntar otro aspecto relativo a la infancia que para mí destaca notoriamente a través de ciertas obras. Esto es la frecuente contigüidad de la existencia infantil con la crueldad. No me escapa que acabo de proferir un lugar común. Las imágenes de pájaros ahogados, perros apedreados, gatos incendiados, mendigos torturados, ciegos abandonados en la mitad del arroyo son ciertamente frecuentes. Recordemos si no esas dos maravillosas antologías de la crueldad infantil que han sido concretadas por el cine: *Cero en conducta* de Vigo y *Los olvidados* de Buñuel. La literatura también propone en algunos casos ejemplos magistrales de esta relación. Sin embargo, no es en esa literatura formal, en esa literatura cuyos autores están perfectamente clasificados dentro de la historia, en la que nos hemos de detener. ¿Para qué citar obras tan

conocidas como algunos cuentos de Chejov y en especial el intitulado *Un asesinato* (del que por cierto existe una versión casi idéntica de Katherine Mansfield)? De seguro que nos perderíamos en especulaciones de orden estrictamente literario que en nada nos ayudarían a aproximarnos, aunque sea un poco más, a ese misterio al que nos impulsa la memoria de nuestra infancia. Para concretar mi idea acerca de la crueldad en la infancia deseo, antes de sacar algunas conclusiones, que hojeemos sumariamente un pequeño libro.

Es un pequeño libro alemán para niños. Su autor es el doctor Heinrich Hoffmann. El doctor Hoffmann, a juzgar por el estilo de las ilustraciones, debió haber producido su obra durante la segunda mitad del siglo pasado. El libro se intitula *Der Struwwelpeter*, título que aparece impreso en tortuosos caracteres góticos sobre la pasta *cartoné*. Sobre la misma pasta se puede ver un grabado que representa el Struwwelpeter, que es un niño de edad indefinida al que le ha crecido abundantísima cabellera rubia, así como las uñas de los dedos, que alcanzan una longitud proporcional de unos veinte o veinticinco centímetros. Este personaje se encuentra de pie, en actitud de Cristo, sobre un zócalo adornado con peines y tijeras, y en el centro del cual se dice que el libro contiene alegres historias e ingeniosos dibujos para recreo de los chiquitines. La primera de estas graciosas historias se intitula *La historia del malvado Federico*. Los dibujos que la acompañan representan a Federico en las siguientes circunstancias: después de haber dado muerte a un gallo, a una paloma, a un gato; en el acto de arrancar las alas a una mosca; en el acto de fustigar a su madre con un látigo; en el acto de fustigar a un perro y en el acto de ser mordido por ese perro. Como consecuencia de tal mordida Federico es recluido en la cama, se le hacen curaciones dolorosísimas y se le suministran medicinas de horrible sabor, mientras el perro que lo ha mordido se come el pastel y se bebe el vino de la cena de Federico.

El segundo cuento es el de *Paulina y los fósforos*. Paulina es una niña que se ha quedado sola en su casa con sus dos gatos. En repetidas ocasiones se le ha dicho que no juegue con los fósforos; sin embargo, Paulina no hace caso y toma los fósforos para jugar. Se produce el accidente fatal, Paulina se incendia y en la última imagen del cuento vemos a los dos gatos, con sendos crespones de luto en la cola, llorar desconsoladamente junto a un montoncito de cenizas humeantes que son los últimos restos de la desobediente Paulina.

Una de las más impresionantes de estas chistosas historietas es la de Conrado, el niño que se chupaba el dedo. Al salir de la casa, su madre advierte a Conrado que no debe chuparse el dedo, porque si lo hace vendrá el sastre con sus grandes tijeras y se lo cortará. Una vez que ha salido la madre, como es lógico suponer lo primero que hace Conrado es chuparse los dedos y, como es totalmente ilógico suponer, entra el sastre y con sus grandes tijeras le corta los dos pulgares. La historieta termina con una tristísima imagen de Conrado llorando desconsoladamente con las manos chorreando sangre. Como podéis suponer, la moraleja de esta historieta es que no hay que chuparse los dedos.

Otra historia muy impresionante de este libro es la de Gaspar-Sopa. Gaspar-Sopa es un niño muy gordo-muy gordo que un día decide no comer más. La historieta consta de cuatro imágenes. En la primera vemos a Gaspar-Sopa protestando que no quiere comer, en la segunda lo vemos exactamente en la misma actitud después de haber perdido un buen número de kilos. En la tercera lo vemos reducido ya a los puros huesos, y en la última vemos una tumba con el nombre de Gaspar sobre la que humea un gran plato de sopa.

Todas las demás historias son más o menos por el estilo, y el libro termina con un pequeño poema debido a la inspiración del doctor Hoffmann. Dice así:

Quando los niños son buenos
viene a visitarlos el Niño Dios.
Quando comen su sopa
y no olvidan comer también el pan,
quando juegan silenciosamente en su casa,
quando se dejan conducir de la mano por su mamá en la calle,
entonces el Niño Dios les trae muchos regalos
y un bonito libro de historietas del doctor Hoffmann.

Ahora bien, es indudable que todas las barbaridades contenidas en estas curiosas y alegres historietas no pueden dejar indiferente el alma de los niños que en un determinado momento las han leído con una fruición premonitoria. Este libro tiene, en Alemania, una difusión muy amplia. El famoso *Struwwelpeter* es un personaje de orden nacional, algo así como Huckleberry Finn en los Estados Unidos o como el Lazarillo de Tormes

en España. En algún momento la difusión del libro ha trascendido las moviedizas fronteras del Reich. En París existe una librería en el Barrio Latino dedicada exclusivamente a la distribución de la versión francesa de las historietas. En Italia el Struwwelpeter es ampliamente conocido como Pierino Puercoespino (Pedrito Puercoespín), y aquí mismo en México, en época de Navidades, me ha tocado verlo expuesto en la Librería Británica en su versión inglesa. Como quiera que sea, la amplitud editorial de esta pequeña obra no hace sino acentuar un hecho que, si no del todo, sí tiene muchas posibilidades de ser absolutamente plausible. Es indudable que las últimas cuatro generaciones de alemanes han nutrido su infancia con las alegres aventuras del malvado Federico y de Gaspar-Sopa. Y de seguro que Adolfito Schicklgruber, que más tarde pasaría a la historia de la bestialidad humana con el nombre de Hitler, desde la más tierna infancia conservaba en su mente la voluptuosa imagen de Paulina envuelta en llamas o de Conrado mutilado y sangrante. Los años no lograron borrar de la mente de Adolfito aquellas chistosas imágenes y aquellas alegres e ingeniosas aventuras. Conforme fue creciendo sentía, en medio de las terribles vicisitudes de su época, una nostalgia de su infancia cada vez más pastosa y apremiante. Afortunadamente para él, la historia, ayudada por un pueblo de borregos y por el señor Krupp, llegó a colocarlo, en un momento de su vida, en la situación privilegiada en la que su voluntad podría producir ese milagro definitivo de la vuelta a la infancia. Las jocosas imágenes del doctor Hoffmann cobrarían vida nuevamente ante sus ojos, aumentadas, multiplicadas a una escala, por así decirlo, "europea". Cientos de miles y millones de malvados Federicos se incorporarían bajo su voluntad destinados a incendiar a millones de Paulinas desobedientes, a mutilar a todos los Conrados que se chupaban el dedo. En medio de esa apoteosis Adolfito Schicklgruber, empedernido lector del doctor Hoffmann, podía solazarse con las tiernas imágenes de su infancia, jactándose, a la vez, de haber elevado el alegre mundillo del Struwwelpeter a la categoría de un imperio universal.

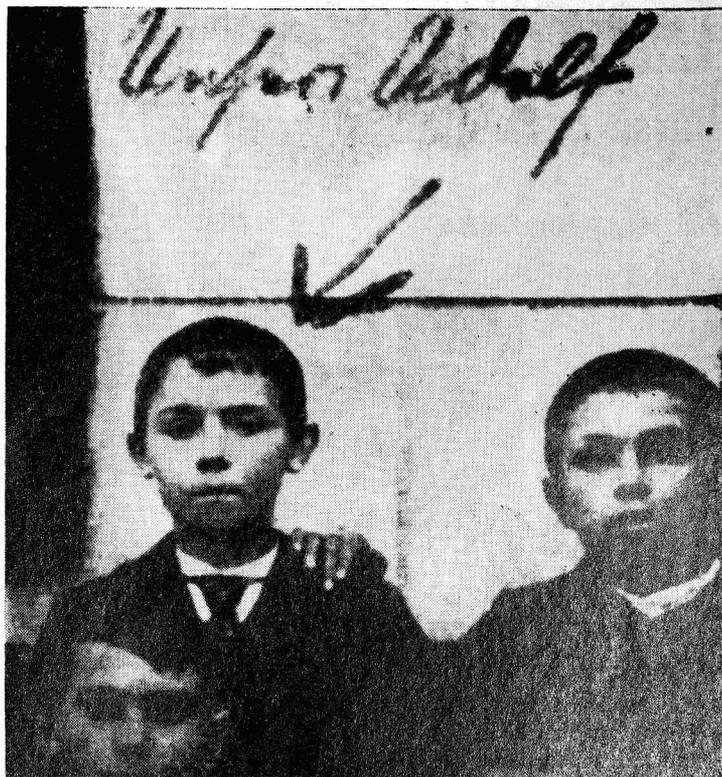
He aquí, pues, un ejemplo de lo que puede ser el retorno a la infancia llevado a sus extremos críticos. Un hecho es importante: el de que las imágenes que han poblado nuestras mentes infantiles jamás se borran. A ellas acudimos siempre que queremos evocar ese periodo de nuestra vida, y es justamente por esto por lo que la literatura de nuestra infancia puede jugar, llegado el caso, un papel tan inmensamente importante.

Lo que nos asombra, al final de cuentas, es que esas imágenes rara vez corresponden a nuestra concepción "intelectual" del mundo. Una vez que hemos cobrado conciencia de nuestra cultura tratamos de mistificar nuestros recuerdos. Una vez que hemos leído a Proust elaboramos un Combray o un Balbec a la medida de nuestros gustos literarios. Nos place pensar que, para nosotros, igual que para Proust, existe una pequeña frase musical, en alguna sonata rebuscada, que nos remite al pasado, y lo peor del caso es que casi siempre nos engañamos irremediablemente, pues nuestros verdaderos recuerdos no son, como en el caso de Proust, tampoco del orden "intelectual" sino más bien del orden sensorial. Es justamente esta deficiencia la que nos permite evocarlos en un momento dado. En otros casos nuestros recuerdos se encuentran inmersos en una bruma que trasciende el alcance de los sentidos; no son sino conceptos latentes de sensaciones imprecisas que no pueden ser concretadas más que mediante el proferimiento de una invocación adecuada, porque al igual que al desfallecimiento de una rosa sigue siempre el florecimiento de otra rosa, al olvido, que es la muerte de la memoria, sigue siempre el recuerdo súbito y mágico de lo olvidado. No por nada se dice —claro que sin ningún fundamento lógico— que el acto de morir no es sino el acto de evocar, de pronto, toda la vida.

Si pensamos en la literatura —lo que no es sino nuestro deber en este ensayo—, llegamos a conclusiones que desdichan de la efectividad de las grandes obras. Conforme nos adentramos en la edad adulta —conforme consumamos eso que justamente es el adulterio de la vida, la adulteración de nuestros recuerdos—, sentimos cada vez con mayor apremio la necesidad de volver una mirada furtiva hacia nuestros primeros años... ¿qué libros, qué frases, qué versos encontramos allí?

Que cada quien conteste esta pregunta como pueda. Es un hecho que sólo con los años encontramos en Proust y en Joyce un significado que pueda ser el nuestro. En todos los casos, y cuando mejor nos vaya, encontraremos un verso ramplón y un párrafo cursi.

Si he de contestar la pregunta en función de mi propia experiencia, no puedo sino decir que lo que los libros me dejaron en el recuerdo de mis primeros años son cosas como:



Adolfito Schicklgruber

—¡Monzón!

—¡Maldita! —rugió el ladrón reconocido—. ¡Tienes que morir! —y se volvió con el cuchillo levantado contra la vieja, que quedó desvanecida en el mismo instante...

O como:

... Un grito agudísimo, como el de un herido de muerte, resonó de repente por toda la casa.

El niño respondió con otro grito horrible y desesperado:

—¡Mi madre ha muerto.

El médico se presentó en la puerta y dijo:

—Tu madre se ha salvado.

El muchacho lo miró un momento, arrojándose luego a sus pies, sollozando:

—Gracias, doctor.

Pero el médico le hizo levantar diciéndole:

—¡Levántate...! ¡Eres tú, heroico, niño, quien ha salvado a tu madre!

Estoy seguro de que todos ustedes reconocerán estos fragmentos. Para mí son como la aspiración del perfume de la rosa de entonces, que se hace más fragante y más verdadero en la rosa de ahora.

Quiero terminar este ensayo con una fórmula que es como una despedida a la infancia, como una entrada en ese mundo en que la niñez empieza a convertirse en un recuerdo. Como el supuesto autor de *Corazón, Diario de un niño*, me alejo de la infancia evocada, supuesta, invocada, lleno de contricción:

A Garrón fue el último a quien abracé, ya en la calle, y tuve que sofocar un sollozo contra mi pecho; él me besó en la frente. Después corrí hacia mi padre y mi madre, que me esperaban. Mi padre me preguntó si me había despedido de todos. Respondí afirmativamente.

—Si hay alguno con el cual no te hayas portado bien en cualquier ocasión, ve a buscarle y a pedirle que te perdone. ¿Hay alguien?

—Nadie, ninguno —contesté.

—Bueno, entonces vamos —y añadió mi padre con voz conmovida, mirando por última vez la escuela—: ¡Adiós!

Y repitió mi madre:

—¡Adiós!

Y yo..., yo no puede decir nada.

A esa ley que exige de todos el retorno a la niñez sólo escapa el niño terrible, a tal grado, que es justamente esta ausencia de infancia, en la perspectiva de los años, la que define al niño terrible. La infancia de Rimbaud es el equivalente de la vida, pero, claro..., esto ya sería el tema de otro ensayo.