

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA



de erotismo y literatura

UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

Azacapozalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

I SEMESTRE DE 1997

\$ 20.00

TEMA Y VARIACIONES DE
LITERATURA

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA 
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

División de Ciencias Sociales y Humanidades

I SEMESTRE 1997

de erotismo y literatura

Coordinador Editorial de la Revista
Enrique López Aguilar

Ilustración de Portada
Josefina Rodríguez Marxuach
"Rebelación" (1995)
Fotografía en plata sobre gelatina
Colección de la autora
D. R. © 1997 Josefina Rodríguez Marxuach

Ilustraciones y viñetas de interiores

Werner Heilmann (ed.). *Johann Wolfgang von Goethes Sammlung erotischer Gemmen und frivoler Epigramme*. Wilhelm Heyne Verlag, München, 1981. 79 pp. (Exquisit Kunst, 243)

Albrecht Schöne. *Götterzeichen Liebeszauber Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*. 3ª. ed. Beck Verlag, München, 1993. 265 pp.

Gerhardt Semmel y Christoph Michel (eds.). *Die Erotica und Priapea aus den Sammlungen Goethes*. 2ª. ed. Insel Verlag, Frankfurt / Leipzig, 1993. 298 pp.

DIRECTORIO

Rector General

Dr. Julio Rubio Oca

Secretaría General

M. en C. Magdalena Fresán Orozco

Rector de la Unidad Azcapotzalco

Lic. Edmundo Jacobo Molina

Secretario de la Unidad

Mtro. Jordi Micheli Thirión

Directora de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

Mtra. Mónica de la Garza Malo

Jefa del Departamento de Humanidades

Mtra. Begoña Arteta

Consejo Editorial

Margarita Alegría de la Colina

Begoña Arteta

Jaime Erasto Cortés

Alejandra Herrera

Frédéric-Yves Jeannot

Antonio Marquet

Oscar Mata

Alberto Paredes

Vicente Quirarte

Edelmira Ramírez Leyva

Joaquina Rodríguez Plaza

Jorge Ruedas de la Serna

Severino Salazar

Marcela Suárez Escobar

Vicente Francisco Torres

Margarita Villaseñor

Asesor Técnico Editorial
Silvia Pappe

Distribución
Adriana Corona

Diseño
Israel Ayala
Eugenia Herrera

Fotografía de obra para portada
Josefina Rodríguez Marxuach

“D. R.” © 1997 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades
Av. San Pablo N° 180 Col. Reynosa Tamaulipas
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de Licitud de título y contenido en trámite
ISSN en trámite

Diseño
NO PASE. ARTE MAQUILADO
Via Mercurio 56 Arcos de la Hda.
Cuautitlán I. C.P. 54730 Edo. de Mex.
Tel. 1391533

Impresión
AGES. L. Auer 102 Col. Héroe de Nacozari
México, D.F. C. P. 07790

Impreso en México
Printed in Mexico

Presentación

Sentido de los sentidos Enrique López Aguilar	9
---	---

Artículos y ensayos

Goethe: <i>paralipomena obscæna</i> . La escena suprimida en la "Noche de Walpurgis", de <i>Fausto</i> Raúl Torres	31
<i>Album de ensueños</i> , manuscrito inédito de Manuel M. Flores Ángel José Fernández	85
Manuel M. Flores y su desvelo de amor José Francisco Conde Ortega	201
El surrealismo: la revolución sexual fallida Antonio Marquet	227
Erotismo y locura. Los últimos relatos de Felisberto Hernández Homero Quezada	263

El erotismo en la obra de Italo Calvino
Joaquina Rodríguez Plaza 275

Una voz que, rompiendo corazones, los construye
Enrique López Aguilar 287

Creación literaria:

Isidro
Severino Salazar 339

Para cuando te vayas
Luis Tovar Soria 353

Cuatro poemas
Gaspar Aguilera Díaz 363

Semanario poerótico
Silvia Aboytes 367

Con la poesía en la piel
Beatriz Osuna 377

Reseñas

Las razones del mal
Gaspar Aguilera Díaz 387

Notas biobibliográficas 391

SENTIDO DE LOS SENTIDOS

PRESENTACIÓN

Enrique López Aguilar

En esta época de regreso desmelenado y turístico a la Naturaleza, en que los ciudadanos miran la vida de campo como Rousseau miraba al buen salvaje, me solidarizo más que nunca con: a) Max Jacob, que en respuesta a una invitación para pasar el fin de semana en el campo, dijo entre estupefacto y aterrado: "¿El campo, ese lugar donde los pollos se pasean crudos?"; b) el doctor Johnson, que en mitad de una excursión al parque de Greenwich, expresó enérgicamente su preferencia por Fleet Street; c) Baudelaire, que llevó el amor de lo artificial hasta la noción misma de paraíso.

Julio Cortázar, *Un tal Julio*.

De acuerdo con los ritos arcaicos de Tespías, donde se le adoraba bajo la forma de una piedra informe, en el origen ya estaba 'Ερως, nacido al mismo tiempo que la Tierra y surgido del Caos primitivo. En otras viejas versiones del mito, también se le creyó fruto del huevo original engendrado por la Noche, cuyas dos mitades, al separarse, formaron la Tierra y su cobertura, el Cielo. Fuerza fundamental del Cosmos, Eros no sólo aseguraba la continuidad de las especies, sino la cohesión interna del mismo Cosmos; sin embar-

go, contra la creencia de considerarlo una de las grandes divinidades, algunos mitógrafos y filósofos posteriores lo redujeron a la mera condición de "genio" intermediario entre dioses y hombres; fue el caso de Platón, quien, en el *Banquete*, lo hizo hijo de Poros (el Recurso) y Penía (la Pobreza), de quienes obtuvo dos características significativas: siempre a la zaga de su objeto, como la Pobreza, debía inventar los medios para conseguirlo, como el Recurso. Así, de haber sido una fuerza fundamental del mundo y un dios omnipotente surgido del Caos, esta interpretación platónica redujo a Eros a sólo un impulso perpetuamente insatisfecho e inquieto.

Lo impreciso de la genealogía erótica parece uno de los nombres de la turbación que su poder sigue provocando: después de Platón, se asignaron al dios nuevos orígenes y, de la misma manera que se habló de diversas Afroditas, también se supuso la existencia de muchos Érotos: uno de ellos fue hijo de Hermes y Afrodita Urania, el cual tendría como medio hermano a Anteros ("Amor Contrario" o "Recíproco", hijo de Ares y Afrodita), si no es que éste fuera una segunda forma del mismísimo Eros; en una tercera advocación, Eros fue hijo de Hermes y Ártemis (a su vez, hija de Zeus y Perséfone), y, con ella, el dios acabó reducido a esa apariencia de dios alado y casi púber que la poesía y las artes plásticas popularizaron posteriormente, hasta terminar convirtiéndolo en un niño caprichoso que dispara sus flechas sin ton ni son y es capaz de someter a su propia madre, Afrodita, a las inflamadas saetas con que hiere los corazones de dioses y humanos. Menos aterrador y telúrico que Dionisos¹, aunque no

1 Este dios tampoco dejó de ver maquillada su personalidad, pues los romanos lo atenuaron con la apariencia de Baco. Sin embargo, los caminos

menos poderoso, Eros vio sometida su historia a las manipulaciones artificiosas de incontables generaciones de artistas e intelectuales que trataron de atenuar, resolver o explicar las dificultades, contradicciones y misterios que encerraban las leyendas primitivas mediante interpretaciones e interpolaciones no exentas de desesperación racionalista.

Aparte de la connotación de las actividades antes mencionadas, es imposible dejar de atribuir al dios griego la invención del erotismo. una de sus más célebres y populares aportaciones para hombres y dioses, aunque no exenta de polémica ni censura. El hecho de que Eros haya creado la actividad que lo conmemora durante el decurso de alguna de sus múltiples leyendas (¿tal vez, aunque tardíos, durante los días y noches que hilvanaron su historia con la de Psique?), autoriza a decir que, como el amor, el erotismo es una elaboración cultural sobrepuesta a dos impulsos naturales: el del sexo y el del instinto procreativo. En esa medida, el regalo del dios es semejante al de Prometeo, en tanto que fuego y erotismo humanizan al hombre y lo separan de las bestias. No pretendo inmiscuir a Eros en una polémica buffoniana o lévy-straussiana acerca del filosófico asunto que separa las fronteras entre lo natural y lo cultural, pero me atrevería a afirmar, parodiando al conde de Buffon, que erotismo es todo aquello que no es Natura; y, apropiándome de los conceptos de Lévy–Strauss, que el erotismo está mucho más cerca de lo cocido que de lo crudo... Producto cultural y cocido, el erotismo también quedó magis-

dionisiacos no eludieron la paradoja: si su aspecto juvenil en la iconografía romana lo llevó a patrocinar la imagen primitiva de las representaciones de Cristo (imberbe), en un cruzamiento indudable con Hermes Moscóforo (buen pastor), su aspecto griego terminó por auspiciar la imaginaria diabólica (cuernos, patas de cabra, piocha y bigote).

tralmente diferenciado respecto al instinto sexual, en el siglo XVIII, mediante la pedagógica anécdota que Mme. de Saint-Ange relató a Eugène de Mistival —personajes del Marqués de Sade—, durante el “Tercer diálogo” de *La philosophie dans le boudoir* (obra que, por cierto, propone y defiende un erotismo heterosexual, homosexual y bisexual, muy dentro del tono del Marqués):

MME. DE SAINT-ANGE.— [...] la imaginación sólo nos sirve cuando nuestro espíritu está absolutamente liberado de los prejuicios, porque uno solo basta para enfriarla. Esta parte caprichosa de nuestro espíritu es tan libertina que nada puede contenerla; su mayor triunfo, sus más eminentes delicias, consisten en quebrar todos los frenos que se le oponen; es enemiga de la regla, idólatra del desorden [...]; esto explica la respuesta de una mujer imaginativa que cogía fríamente con su marido:

—¿Por qué tanto hielo? —preguntó éste.

—Pues, en realidad —le contestó aquella singular criatura—, *ocurre que lo que usted me hace es demasiado simple.*²

Me parece que Sade da en el clavo cuando incorpora imaginación, transgresión y fantasía al reflexionar acerca del erotismo, pues introduce en el tema aquellas cualidades humanas que, entre otras cosas, le han permitido pasar de la comida de subsistencia a la gastronomía (erótica y culinaria se vincularían en la medida en que ambos pueden ser un ágape de dos y, bajo dicha

2 Marqués de Sade. *Filosofía en el tocador*. Trad. del francés por Ricardo Pochtar. Tusquets, Barcelona, 1988. p. 62. (La sonrisa vertical, 59) [El subrayado es de Sade]

Cf. *Ibid.* Trad. del francés por Luis Julián Echegaray. s. Ed., México, s. f. p. 54.

perspectiva, ambas se relacionan con la práctica del misticismo), y de la imitación de la realidad al arte: es decir, Sade no hace otra cosa que considerar al erotismo sino como parte de las actividades y refinamientos culturales de un *homo* que ha ido agregando a sus apellidos las connotaciones de *faber*, *sapiens*, *ludens* y *eroticus*, actividades que, por otro lado, permiten regresar de la Cultura a la Natura y de lo cocido a lo crudo, pues, en el caso del erotismo, se trata de un proceso de producción cultural que, emanado del cuerpo y sus impulsos, los reinventa y reelabora en otro nivel para, finalmente, regresar al cuerpo y traducir esos impulsos en una forma distinta a la que le dio origen: mejora y perfecciona el instinto originario y agrega cosas que no existirían sin la intervención cultural del ser humano, pues, de hecho, en un primer momento, el erotismo no busca tanto la reproducción de la especie como el acendramiento y la dilatación del placer y del encuentro. De ahí que la mujer citada por Mme. de Saint-Ange considere simple la poco imaginativa actividad sexual de su esposo y que dicha simplicidad se oponga a su propia concepción de los usos sexuales, mucho más sibarita y alambicada; como la ejecución de tal simpleza masculina se traduce en frialdad de la *partenaire*, del ejemplo didáctico de la maestra de Eugénie se deduce que sólo las malas lenguas pueden considerar que hay mujeres frías. Que Sade, hombre ilustrado, estuviera a la vanguardia de las presuntas vanguardias del siglo xx, lo implica Antonio Marquet en su estudio preliminar a la primera traducción al español de las palabras recogidas durante un encuentro surrealista en la década de los veinte en la que, también por primera vez, un grupo de intelectuales se atrevió a reflexionar públicamente sobre el escabroso asunto de la sexualidad humana: “El surrealismo: la revolución sexual fallida”.

Otro sesgo sugerido por Sade es el de la obscenidad, palabra relacionada con “obscuridad” y que, proveniente del latín

'*obscenus*', quiere decir 'siniestro, fatal, indecente', lo cual autorizó el sentido posterior de que "a las palabras desvergonçadas llamaron *oscenas*"³: es decir, la obscenidad resulta ser uno de los recursos del erotismo (y de otras formas de protesta y reivindicación sociales) que tienen que ver directamente con el universo verbal y con la idea de que la fantasía erótica se asocia con el desorden, la transgresión, el escándalo y el crimen. Así encarnado extremosamente en la obscenidad, el erotismo debería ser entendido a la manera de una contrarrespuesta a la represión puritana, al adecentamiento hipócrita prohijado por las "buenas costumbres" y al sexo procreador y aséptico. santas actitudes conservadoras que no han dudado en castigar, reprimir y señalar a todo aquél que, en un momento dado, se haya atrevido a considerar que la vida erótica puede ser no sólo vivible, sino una forma de liberación personal y un paraíso mejor que el ultramundano; en todo caso, tales intolerancias se han sustentado durante siglos en dogmas cuyas sospechosas (i)legitimaciones son las del Poder, el Orden y la Decencia. Baste comprobar los dilemas de Goethe al autocensurar el célebre episodio de su "Noche de Walpurgis". de la primera parte del *Fausto*. y el conflicto de un intelectual que, no obstante haberse atrevido a explorar la obscenidad para ahondar su crítica social e ideológica, tuvo que escoger la cautela, tal como lo analiza Raúl Torres en su ensayo "Goethe: *paralipomena obscæna*. La escena suprimida en la 'Noche de Walpurgis'. de *Fausto*", donde él rescata y traduce, por primera vez para el español, una serie de frag-

3 Vid. Alonso Fernández de Palencia. *Universal Vocabulario en latín y en romance*. Sevilla, 1490. Cf. Corominas / Pascual. *Dicc. crit. etim.*, s. v. 'obsceno'.

mentos “perdidos” de dicha escena, los cuales apenas recientemente fueron rescatados y ordenados para el alemán, y le devolvieron al *Fausto* una legibilidad y coherencia de las que la obra careció durante ciento ochenta y seis años.

Invocar a la imaginación y la obscenidad dentro del contexto del erotismo no deja de ser una manera de pedirle a Platón que comparezca ante el tema con sus juicios sobre la preponderancia de la esencia sobre la apariencia, de la superioridad de la idea sobre la representación y del triunfo del espíritu sobre la carne, las cuales han permeado poderosamente la cultura occidental a través de sus *Diálogos* y del cristianismo; dicho de otra manera: si imaginar es ‘representar, retratar, crear imágenes’ y si obscenidad es el hecho de producir palabras que siembren la oscuridad en quien las oye. todo lo cual fue condenado por el filósofo griego a través de su sistema filosófico, no deja de ser sugerente la idea de que el erotismo sea, finalmente, un creador de formas siempre cambiantes cuyo contenido es el magma de la libido, del impulso sexual y del deseo. Desde el punto de vista de Platón y del cristianismo, eso bastaría para condenarlo, pues la forma no es sino un regodeo del cuerpo y del mundo, universos en los que el Diabolo se enseñoorea por ser, antonomásicamente, el productor de apariencias. Por tales razones, prefiero dejar atrás platonismos y cristianismos para ingresar en un calvinismo contemporáneo, notoriamente vertiginoso, que fue expresado por Ítalo, su más notable profeta: forma es contenido y contenido es forma: encontrar una forma permite introducir en ella cualquier contenido. Si el impulso sexual es el contenido del erotismo, las formas que éste le da lo transforman en rito y juego dentro de una escenografía propicia cuya condición es la lentitud, lo cual permite que la búsqueda de conocimiento (incluido el de la acepción bíblica) incorpore a todos los sentidos, no obstante el aparente predominio del tacto, de manera que la afirmación del

presente se vuelva la dichosa manera de triunfar contra el olvido y, curiosamente, contra las apariencias. Desde esta perspectiva, la idea de erotismo puede extrapolarse hacia actividades cuya intención sea lúdica y en las que no parezca tan evidente el impulso sexual. La reelaboración del mundo a través de esfuerzos no sublimantes sino recreadores, supondría poner la seminalidad en la cabeza, la boca, las manos, los ojos, los oídos... lo cual reivindicaría a Palas Atenea como un ser creativo y erótico aunque no hubiera nacido del sexo de Zeus, sino de su pensamiento. Vistas así, ciertas actividades humanas pueden considerarse "eróticas", aunque no lo parezcan a primera vista, tal como lo quieren analizar Joaquina Rodríguez, con su ensayo "El erotismo en la obra de Italo Calvino", y el trabajo "Una voz que, rompiendo corazones, los construye".

El erotismo, diálogo entre dos ontologías distintas pero complementarias, es la capacidad femenina de volverse masculino y viceversa, pues la intensidad característica del hombre debe volverse extensa y la extensidad característica de la mujer, intensa⁴, sin que ninguno de los dos pierda sus atributos propios: al trabajar ambos en y para el erotismo, contienen, sofrenan y encauzan sus temperamentos con el fin de alcanzar juntos el clímax orgásmico, unidad apetecida y fugaz que permite encontrar en el otro el paraíso perdido. Por ende, al masculinizarse y feminizarse los opuestos para avanzar en un solo camino, el resultado de ese esfuerzo debe llamarse erotismo. Éstas son las

4 Cf. Francesco Alberoni. *El erotismo*. 3ª. ed. Gedisa, Barcelona, 1994. pp. 27-121.

verdaderas razones que, a mi parecer, sostuvieron la fama de Casanova durante el siglo XVIII: no tanto el atletismo sexual del que él mismo presumió en sus *Memorias*, sino el talento para lograr que cada mujer se sintiera única en su compañía, la capacidad para despertar la intensidad de ella, atrayéndola hacia la de él, y la de volverse extenso, junto con la mujer con la que se relacionaba.

Así visto, el erotismo es un ritual sagrado, una hierogamia que, de acuerdo con lo propuesto por el hermetismo, supone que el cielo (el hombre) y la tierra (la mujer) funcionen como espejos mutuos. En tal sentido, funge como acto y camino de conocimiento en muchos niveles: no sólo se conocen los dos cuerpos de manera sensible, inmediata y física, como lo propone hermosamente la tradición hebrea en el *Génesis* y en el *Cantar de los cantares*, sino que la conciencia del *yo* se reconoce en la del *tú* y, junto y a través de ésta, vislumbra la parte de universo que existe en cada uno de los dos, iniciando un viaje inefable hacia el universo objetivo. De acuerdo con la tradición india, especialmente la tántrica, la porción de universo que existe en cada individuo se proyecta en los *mudras* y *asanas* dibujados por cada pareja en el juego erótico y en el momento de la cópula; simultáneamente, dichos *mudras* y *asanas* dibujan formas del cosmos, las cuales se describen en el *Kamasutra*: flores de loto, elefantes, perros, como si los cuerpos del hombre y la mujer formaran un nahual con el que se vincularan armoniosamente en el momento del encuentro físico.

Todos los amantes creen compartir una vida particular, única e irrepetible. A su manera, eso es cierto y no, como en el caso de las mil vaqueras –las *Gopis*– que sostuvieron relaciones amorosas con Krisna durante una noche de privilegio en un bosque sagrado: el dios conoció simultáneamente a todas las mujeres, pero las mil sintieron que esa noche había pertenecido de mane-

ra personal y exclusiva a cada una de ellas y a Krisna. sin la participación de las novecientas noventa y nueve restantes, y Krisna nunca confundió las individualidades de ninguna. Creo que ésta es la clave que identifica a los sentimientos de amor profano y de amor místico: la de sentirse apartados y elegidos para una vida distinta de la que viven los otros, lo cual significa que el sentimiento dominante es el de exclusividad y fundación: la pareja (Dios y el Alma, la Amada y el Amado) es la única protagonista de una historia original cuya repetición o reproducción en otras personas es irrelevante para los iluminados. Literalmente, los demás son lo de menos, pues la perfección y la completud viajan de uno a otro de los dos miembros de esa pareja. Puesto que la mística ha empleado las imágenes del amor humano para expresar el carácter íntimo, personal y balbuciente de la unión divina, también ha ocurrido que su discurso ha permitido ver de otro modo los vínculos eróticos, logrando que el discurso de éstos adquiriera tintes religiosos al hablar de la unión humana entre mujer y hombre para referirse a esa *folie à deux*, a ese *mal de vivre*, con lo cual se traduce la inminencia del misterio del amor, especialmente el de la breve fusión orgásmica y el del dilatado camino erótico (¿una ascesis?), a la vez *erotikón* y *mandala* construido con las figuras de los dos cuerpos (por lo tanto, un *kamasutra*) y declaración de sentimientos amorosos encarnado en el encuentro material y palpable, aunque indescriptible, del rito amoroso: lectura y trasunto de lo intangible a través de signos corporales, como lo quiso entender el neoplatonismo.

(El erotismo, como desatador de trastornos y pivote del amor apasionado que bordea los linderos de la muerte, fue visto desde la Antigüedad como un padecimiento cuyo origen estaba en el temperamento melancólico. Se decía que éste había nacido en invierno, con ese descanso de la tierra tan parecido al sueño de la muerte, y que había sido patrocinado por Urano, el más antiguo

de los dioses: de ser adecuado dicho zodiaco invernal, Sagitario y Acuario serían dos de sus emblemas, pero Capricornio, la cabra con cola de animal marino –lo cual representa su doble naturaleza isleña–, no sólo acabó por ser el signo cardinal de la tierra en su descanso, sino, también, de la melancolía.

Hipócrates relacionó a la melancolía con el hígado y la bilis negra, puesto que los griegos creían que en el hígado se ventilaban las pasiones: el πάθος fue, desde entonces, uno más de los atributos melancólicos. Por razón natural, los Padres de la Iglesia creyeron que la *tristitia*, pecado muy mortal de ensimismamiento que distraía al creyente de su camino de salvación, también era una consecuencia del carácter melancólico, máxime cuando era producida por el amor apasionado y el erotismo, que tienden a deificar a la persona amada. Por ausencia o presencia, la *tristitia* y la melancolía fueron consideradas enfermedades del cuerpo y del espíritu, cuyos síntomas y resultados bien se podían asociar con el frío, la contemplación distraída, la nostalgia de la calidez y el estupor de la tierra invernal.

En la terminología prefreudiana, la melancolía fue asociada con el carácter apasionado, algo muy propio de los románticos, quienes vieron en el σπλήν ('bazo')⁵ un nuevo mal del siglo para solucionar las atrocidades del mundo capitalista...

Todo esto se ha dicho de la melancolía para espanto de los débiles y los ingenuos que pretendieran coquetear con ella y alejarse del ímpetu nervioso y pragmático que lleva al ser humano a amasar fortuna, conquistar el mundo y desplegar su in-

5 Esta palabra griega pasó al latín *splen*; de ahí, al francés antiguo *esplen*; y de ahí, al inglés *spleen*, en cuya quinta acepción, ya arcaica, significa 'abandono', 'languidez'.

genio en la acumulación de más y más peculio. Sin embargo, al melancólico no lo impresionan los caudales financieros de otros ni sus tiempos productivos, ni le afecta ser juzgado cigarra entre hormigas, pues busca sus tesoros hacia adentro, se zambulle en aguas que otros no conocen –a veces claras, a veces negras–, y emerge con una flor entre las manos para compartirla con el ser amado o con otros, sus amigos, dentro de eso que parece el pasmo improductivo del invierno y no es, en realidad, sino la vigilia del amante, la búsqueda de nuevos territorios, la donación del que no guarda las cosas para sí mismo.

Los sesgos antes mencionados, que asocian al erotismo con la enfermedad, la locura y la muerte –y, por tanto, con su condena social–, encuentran tres exposiciones en esta revista; las dos primeras parecen coincidir en el tema del fetichismo: el artículo “Erotismo y locura. Los últimos relatos de Felisberto Hernández”, de Homero Quezada, y el cuento “Para cuando te vayas”, de Luis Tovar Soria; la tercera es la reseña “Las razones del mal”, de Gaspar Aguilera Díaz.)

La literatura mística (pienso, sobre todo, aunque no de manera exclusiva, en la escrita por los carmelitas españoles del siglo XVI: san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús) ha recurrido a las imágenes del amor profano –eróticas y nupciales– para traducir esa inefabilidad que es la fusión del Alma con Dios en sus relaciones de amor a lo divino. Para efectos de esa vida misteriosa, santa Teresa discernió tres caminos sucesivos por los que el Alma avanza hasta su fusión “física” y personal con Dios: la *illuminatio* (o la intuición de que el Amado –Dios– está llamando a la Amada –el Alma–) y la *purgatio* (o la noche oscura llena de dudas, incertidumbres y aparentes fracasos y desencuentros, en la que la Amada cree haber perdido al Amado o haber sido víctima de tentaciones e ilusiones diabólicas): ambas vías se corresponden con la etapa *ascética*; finalmente, la *unio* (o etapa

mística, por excelencia, en la que el Alma embriagada se sumerge y se integra en Dios). Muchos de los escritores místicos occidentales han desarrollado largamente la etapa ascética y, por ello, la originalidad de san Juan y santa Teresa radica en que los dos describen con palabras humanas el momento unitivo. Sin embargo, en la obra de ambos es más amplio el desarrollo que otorgan al ascetismo que al misticismo, tal vez para sugerir lo breve, abismal e inefable que es la fusión amorosa entre Dios y el Alma.

De acuerdo con el significado original de la palabra “misticismo”, es perceptible que sus relaciones con el erotismo son numerosas: la palabra procede del griego μύω, ‘yo junto’ (los labios, los dedos, los párpados –de donde se deriva la palabra “miope”–), que derivó en μυστικός: lo relativo a los misterios o musitar una queja. Más tarde, Cicerón, en las *Cartas a Ático*⁶, empleó la palabra *mysticus* en el sentido de ‘ocultar’, ‘guardar en mucho secreto’. Por extensión, los latinistas árabes la quisieron entender como ‘embriaguez’, ‘ser arrullado para descansar’, ‘tener una vida secreta y distinta de la ordinaria’, lo cual se aviene con la idea expresada por santa Teresa en su obra mística fundamental:

Pues consideremos que este Castillo tiene, como he dicho, muchas Moradas, unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados; y en el centro y mitad de éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto...⁷

6 Cicerón. *epistulae ad Atticum*. IV. 2. § 7.

7 Santa Teresa de Jesús. *Castillo interior o las moradas*. I. 1.

Las relaciones entre mística y erótica no sólo han sido vistas por autores como Bernini a través de obras como la que el escultor dedicó a santa Teresa de Jesús, sino que los mismos protagonistas se vieron forzados a emplear metáforas carnales y epitalámicas para explicar los extraños vínculos que se producen entre el alma y Dios: si la “revelación” resultante del encuentro sólo ocurre entre dos, es inevitable que tal acontecimiento parezca intraducible y que el éxtasis o la emoción regresen a la pareja de protagonistas sin intervención de nadie más, por lo que, en un primer momento, la erótica y la mística ocurren como actos de inmanencia. Cuando el arte se relaciona con ambas actividades, resulta claro que una pintura o un poema no pueden reproducir el instante de fusión, pero lo describen y sugieren la hondura de éste. En todo caso, erotismo y misticismo se vuelven trascendentes al ser proferidos y resignificados por la obra de arte, espacio en el que abandonan la privacidad del diálogo entre dos para compartirse con las emociones del espectador y los lectores.

Dentro del universo comentado, resulta indudable que el arte, no obstante las condenaciones platónicas, ha logrado quedar a salvo de las sospechas sociales, así sea por el carácter de adorno y de estatus que ciertos grupos le otorgan —aunque no lo entiendan—, cosa que no ha ocurrido tan felizmente para el erotismo y la culinaria, actividades que siguen siendo vistas como procaçidades donde se alienta el predominio de los sentidos sobre la razón y el espíritu. Habría que pensar hasta qué punto la sofisticación alcanzada por las tres creatividades mencionadas no ha sido el verdadero motivo de que filosofías, ciencias y prejuicios ideológicos hayan querido confinarlas en los apartados del pecado, la insignificancia y la indecencia. Al margen de otras historias, la que verdaderamente pesa es aquélla que pretende negar la relevancia del cuerpo y sus sentidos ante la supuesta superioridad de la inteligencia y del conocimiento racionalista—es-

piritual del ser humano. Aplastados así cuerpo y sentidos, todo aquello que parezca refrendar la relevancia del conocimiento estético, gastronómico y erótico parece quedar en el umbral de la sospecha. Sin embargo, vuelvo a insistir en que el arte ha corrido con mejor suerte que sus acompañantes, aunque haya integrado tan profundamente muchas de las actividades y resultados que las otras dos transitan.

Independientemente de las emociones del artista o del carácter “indescriptible” del asunto que aborda mediante la aproximación estética, su obra tiene la capacidad de extenderse, en tiempo y espacio, hasta quienes no lo hayan conocido personalmente ni a sus circunstancias. Surgido de experiencias individuales o compartidas, transferibles o “intransferibles”, el arte logra comunicarse a través de sus lenguajes de una manera que rebasa el carácter cerrado del erotismo y del misticismo, y el carácter privado (aunque social) del banquete. El arte crea algo que antes no existía en el mundo: lo perfecciona, lo interpreta y lo vuelve comunicable; así, amplifica las visiones de dos y las vuelve “objetivas” o “universales” al concentrarse en ciertas visiones y momentos subjetivos, particulares, intransferibles, con lo cual se vincula con el sentimiento, a la vez expansivo y privado, característico del mundo amoroso, así como con el fluir de las sensibilidades intensa y extensa, que son propias de los universos masculino y femenino, respectivamente: *yin* y *yang*, *yoni* y *lingam* compenetrándose para formar un solo misterio. De hecho, cierta actividad estética alrededor del erotismo coincide con la de Amedeo Modigliani al pintar sus retratos y desnudos: no concebir al texto (pictórico, literario) como una mera descripción reflexiva, sino como el ejercicio de una mirada que extiende su erotismo alrededor de un cuerpo y sobre una persona a los que se ha amado previamente o, lo que es lo mismo, poema y lienzo se proponen como continuaciones del acto amoroso: leer y

mirar se vuelven acercamientos al momento de momentos ocurrido entre dos (conuerdo con Octavio Paz en considerar al amor y al erotismo dos partes de una llama doble, pero también es cierto que este último puede llegar a prescindir del amor y, por las languideces y fronteras que toca, alcanzar unos vínculos con la muerte que el amor suele desechar de su visión).

La interpretación del erotismo por el arte —especialmente el plástico y el literario— tiene varios ejemplos dentro de este número de la revista: por un lado, se encuentra el trabajo de Ángel José Fernández, “*Álbum de ensueños*, manuscrito inédito de Manuel M. Flores”, quien rescató un manuscrito del poeta mexicano romántico, documento desconocido e inédito hasta la fecha, el cual le dio pretexto para rastrear el acta de nacimiento de Flores en San Andrés Chalchicomula, Puebla —hoy Ciudad Serdán— y fijar, para siempre, las fechas entre las que transcurrió su vida; asimismo, Fernández ordenó la biografía erótica del escritor decimonónico para ofrecer una versión crítica —paleografiada y anotada— de ese manuscrito. Dentro del mismo cauce, el artículo “Manuel M. Flores y su desvelo de amor”, de José Francisco Conde Ortega, borda la reflexión recreativa y un balance acerca de la obra del primer poeta erótico mexicano.

La segunda vertiente de ejemplos la ofrecen los creadores —una fotógrafa, la colección de un polígrafo, un pintor, un cuentista y tres poetas—, quienes muestran su propia elaboración visual y verbal de la vivencia erótica. Dentro de la plástica, los aportes son “Rebelación”, de Josefina Rodríguez Marxuach, fotógrafa que ilustra la portada de la revista; algunos de los numerosos dibujos y bosquejos eróticos de la colección de gemas de Johann Wolfgang Goethe, con los que se ilustran las páginas interiores de este número —la rúbrica, con la que cierra cada artículo, se debe a la propia mano de Goethe, como se colige de la ilustración en la página 41—; y el grabado “*Abbildung dess Gottlosen*

und Verfluchten Zauber Festes”, de Michael Herr. Dentro de la vertiente literaria, se encuentran “Isidro”, cuento de Severino Salazar; “Cuatro poemas”, de Gaspar Aguilera Díaz; “Semanario poerótico”, de Silvia Aboytes; y “Con la poesía en la piel”, de Beatriz Osuna.

El repaso somero de algunos sustos que han atribulado a la moral en Occidente, puestos de manifiesto a través de polémicas, actitudes contestatarias, momentos de expansión y contracción culturales o periodos de tolerancia e intolerancia social e ideológica, permite vislumbrar la tenacidad con la que el ser humano ha defendido el refinamiento de su sensualismo y la obstinación con la que diversas instituciones y personalidades han pretendido condenarlo. Baste cotejar el exilio de los artistas de la república platónica contra la tesis romántica de que sólo el arte es eterno; la perenne condena eclesiástica del sexo y la fornicación contra la idea de los *alumbrados* españoles del siglo xvi, quienes veían en la actividad sexual otra forma de plegaria y acercamiento a Dios; o el precepto de morigeración determinado por Jan Calvino y los puritanos alrededor de todos los órdenes de la vida (la mesa, la cama, el arte y las costumbres) contra el sibaritismo versallesco, que acabó de inventar y refinar el complicado sistema de servicios, utensilios, cubiertos, recetarios, reglas de urbanidad para la mesa así como secuencias, órdenes y jerarquías en la ingesta de entremeses, panes, sopas, pastas, aves, peces, carnes, postres, pasteles, bizcochos, aperitivos, vinos, licores y digestivos. Así, en el seno de una cultura que, por un lado, pareciera querer vivir con un arte simplificado e insignificante, con una sexualidad adecentada y rutinaria (la necesaria para la procreación, pues todo lo demás es pecaminoso) y alimentarse con una comida algo menos que elemental y más bien cercana al vegetarianismo anabólico, la chatarra y la *fast food*, surge otra,

no menos poderosa, que sostiene que la vida no es vivible sin productos culturales altamente refinados como el arte, el erotismo y la gastronomía.

Si bien es felizmente cierto que la discusión del papel que juega el arte en la sociedad no ha seguido, necesariamente, los lineamientos sociopolíticos patrocinados por Platón, puesto que se le reconoce –al menos– un valor emocional, decorativo o mercadotécnico, el erotismo y la gastronomía no han dejado de padecer la picota del prejuicio moral: erotismo y sexualidad, por ejemplo, se consideran iguales, dentro de esa ceguera parcial e intolerante, a animalización, bestialismo, camalidad, degeneración, escándalo, inmoralidad, lujuria, obscenidad, onanismo, pecaminosidad, perdición, perversión, pornografía, proxenetismo, sicalipsis o victoria del cuerpo sobre el alma y de lo femenino sobre lo masculino; la gastronomía, la culinaria y el buen comer, a su vez, se vuelven sinónimos de azúcar excesiva, colesterol abundante, complicación innecesaria en la cocina, congestión inminente, debilidad de carácter, embriaguez, enfermedad, exceso, grasa copiosa, glotonería, gula, intoxicación con los venenos de la carne, obesidad y desarrollo de una figura poco atlética, omnivorismo degradante, sibaritismo decadente o la victoria de Jacob sobre Esaú. En otras palabras: arte, erótica y culinaria parecen identificarse con los valores del hedonismo dentro de una cultura que parece empeñada en la defensa de los valores estoicos –aunque, estrictamente, no practique ninguno de los dos–, por lo que dichas actividades no dejan de tener un aspecto inevitablemente subversivo que hacen torcer el gesto a los espíritus más cándidos, desprevenidos y conservadores ante la pregunta de si, de veras, serán perniciosos el placer o los grados de inteligencia, satisfacción y conocimiento derivados del cuerpo humano y sus sentidos.

Las evidencias de la (pos)modernidad son aplastantes: los grupos medios –y algunos que se consideran “ilustrados”–, ensordecidos por la vorágine rapidista que parece ser la marca del siglo xx, prefieren lo adjetivo a lo sustantivo y la apariencia de conocimiento (uno de cuyos nombres es la simplicidad) a la ardua y lenta posesión del mismo. Resultado de esto son los *yuppies boys*, los posgrados rápidos en natación o en contaduría de sílabas para versos de arte mayor –ya descritos por Gabriel Zaid–, el éxito de Mario Benedetti y la indiferencia ante Italo Calvino, el regocijo frente a aquellos anuncios que emplean cuerpos musculosos, esbeltos y sexualizados para anunciar productos inanes, y el gusto por los simulacros de comida, sin colesterol y sin azúcar, baja en grasas, desalcoholizada, descafeinada e insípida. Por contraste, la sabiduría se considera fatigosa; el arte que no da concesiones al público, poco comercializable y complicado; la vastedad del erotismo, un innecesario atavismo que es sólo frustración del *quicky*; los meandros de la gastronomía, un calvario erizado de mucho tiempo en la cocina, sabores raros y cubiertería estrambótica. El resultado final produce dos imágenes: la primera es la de una bella pareja atlética, dinámica y simple (muy simple), con información general (escasa y delgada), con gustos previsibles y convencida de las ventajas del *fast sex*, sentada frente a los duelos y quebrantos de un plato de comida confeccionado por *weight watchers*; la segunda, es la de una pareja común y corriente (rechoncha, para las normas de la moda atlética), con información selecta (aburrida, para el estilo *reader's digest*), con gustos definidos por el sibaritismo erótico (degenerados, para el prototipo del decoro), frente a dos copas de un *Rothschild* tinto del 69, pan y dos gruesos filetes a la pimienta –término medio– acompañados con papas salteadas en mantequilla.

Sí: la rapidez, las convenciones y la moral tradicional son enemigos naturales del cuerpo, de sus sentidos y del conocimiento que producen, pues consideran que de ellos sólo se derivan engaños, obsesiones y falsas certidumbres basadas en las apariencias: según ese robusto prejuicio, la ingenuidad del mundo sensual no sólo confunde apariencias con esencias, sino que tiene el atrevimiento de concluir que el cielo y el paraíso se tocan desde aquí, en esta vida, sin fundar muchas esperanzas en la existencia del más allá. Consecuencia de esto es la condena, la intolerancia y, como caso extremo, la persecución de la piel verdaderamente erotizada, de la comida rica en colesterol y de las operaciones propias del arte. Frente a tales calamidades dogmáticas, el universo de los sentidos ha logrado articular la elaboración de formas humanas y culturales mucho más complejas, de tal modo que puede alcanzar las fronteras de quienes lo condenan: no resulta imposible, por ejemplo, hablar de amores eróticamente espirituales y espiritualmente eróticos, paradoja que los místicos se encargaron de expresar desde hace varios siglos. Los frutos de la sensualidad, llevados a su desarrollo más complejo (arte, erótica, culinaria), no han hecho sino satisfacer una de las aspiraciones más constantes de la humanidad: la de transformar y enriquecer el entorno para hacer vivible este mundo, sin renunciar, por ello, a los medios frágiles y poderosos que le son inherentes: sus sentidos.

Si la literatura es, junto con la música, un arte del tiempo, el erotismo comparte con ambas la de ser una misteriosa forma de la temporalidad —como a Borges no le hubiera desagradado suponer—; sin embargo, el erotismo encarna dicha dimensión en un espacio cuya geografía es la de los cuerpos de la pareja humana. Cuando la literatura reflexiona acerca del encuentro erótico de dos y, para lograrlo, erotiza sus propias herramientas, a la vez se acerca y aleja de aquello que especula dentro de sus

páginas: así como la pluma va desatando sobre la hoja en blanco los signos que darán sentido a un poema, un cuento, o a las páginas de una novela o de un ensayo, manos labios piel saliva sexo y humedades despliegan sobre la piel del otro un lento ejercicio de signos cuya escritura sólo ellos dos entienden, pero que, al ser leídos desde un verso o unas líneas en prosa, se traducen y fijan ante los ojos de los demás, dando permanencia y amplitud a una materia que, de suyo, en el ámbito de la privacidad, tendería a desaparecer junto con la desaparición física de sus protagonistas. Si amor y erotismo transforman al otro hasta el punto de volverlo único, no obstante que la separación pudiera disolver a los amantes, la literatura logra reflejar esa capacidad de metamorfosis a través de lo que las palabras de muchos han ido diciendo a través de los siglos para retener el instante de privilegio alcanzado por dos: de ese trascendental sentido de los sentidos es la sustancia de la revista que el lector tiene en sus manos. ↩



GOETHE: *PARALIPOMENA OBSCÆNA*.

LA ESCENA SUPRIMIDA EN LA "NOCHE DE WALPURGIS", DE *FAUSTO*

Raúl Torres*

*Para Eduardo R. Guerra, en Eichstätt,
un siete de junio.*

"Padre Goethe, que estás sobre los cielos..."
Gabriela Mistral (México, 1949)

Soneto

Eres mejor que las mujeres, mano,
Idónea y siempre allí, como ninguna;
No has hecho nunca escándalos de celos
Y siempre estás dispuesta a una frotada.

Con razón te loa Ovidio, mi exmaestro,
Pues todo cuerpo para mí deseado
En ti escondes: ¡sedante apagafuegos,
Me he prometido para siempre a ti!

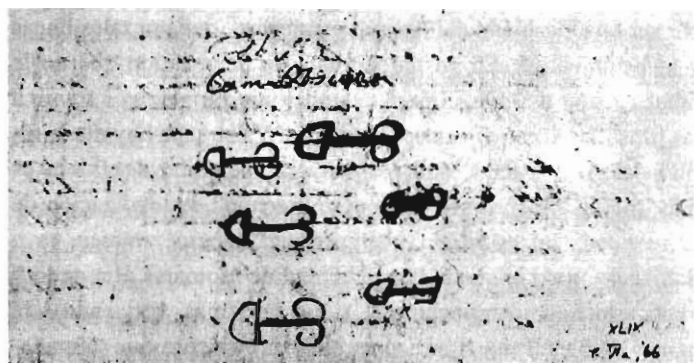
* Colegio de Letras Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Parado estoy contigo en este cuarto
Y sobo mi cárdeno y rojo glande:
Rebosa, blanco, el jugo de la mano

Y éste es, de la experiencia, mi balance:
Sea en lascivos sueños, de dos, el juego:
Aparéense, si no, puño y vergajo.¹

La mano de Friedrich Schlegel² es, quizá no sin razón, mejor conocida por haber levantado la pluma contra Hegel y los filósofos sistemáticos de aquellos tiempos (Kant, Fichte y Schelling), o

- 1 *Du, meine Hand, bist mehr als alle Weiber. / Du bist stets da wie keine Frau erprobt. / Du hast noch nie in Eifersucht getobt. Und bist du auch nie zu weit, du enger Reiber! / Ovid, mein Lehrer weiland, dich recht lobt. / Denn du verbirgst in dir ja alle Leiber. / Die ich mir wünsche, kühler Glutvertreiber! / Dir habe ich mich für immer anverlobt. / Ich stehe stolz mit dir im Raume / Und streichle meine bläulich rote Glans: / Schon quirlt sich weiß der Saft zum Schaume. / So ziehe ich aus Erfahrung die Bilanz: / Die Zweitheit freut mich nur im Wollusttraume. / Sonst paart sich meine Faust mit meinem Schwanz.* Este soneto no se encuentra, desde luego, en la edición crítica (I, 5: *Dichtungen* 1962) de las obras completas de F. Schlegel, editadas desde 1958 por Ernest Behler, donde, en cambio, Hans Eichner, responsable de la poesía "completa", incluyó todo tipo de poemas patrióticos, burlescos, edificantes y, naturalmente, religiosos. Apareció, junto con otros dos del mismo jaez (sobre pedofilia [vid. *infra* nota 64] y desfloramiento), en una rara edición popular (que no pude tener a mano) bajo el título de *Die klassische Sau*. El texto me fue proporcionado, gentilmente, en forma magnetofónica, por el Sr. Christof Cebulla, librero en Eichstätt; la versión en endecasílabos es de E. López Aguilar.
- 2 A partir de los años del Congreso de Viena y la Restauración, nuevamente 'Schlegel von Gottleben', según el título nobiliario concedido a su familia desde mediados del siglo xviii; es falsa, en cambio la forma 'von Schlegel' que suele leerse.



*E D si scribas, temonemque in super addas
Qui medium vult te scindere, pictus erit.*

[“Si escribes E y D y le añades un trazo,
a quien te quiere perforar por enmedio dibujado tendrás”]

Carmina priapea Lrv. Cf. WA 1 53 (1914), p. 198.

por ser una bisabuela del Ateneo mexicano³, que por tales líneas y apareamientos. (La posmodernidad ha demostrado que no le faltaba razón a Schlegel para defender sus *Fragmentos* frente a las filosofías sistemáticas del idealismo. Ya se sabe hoy día la futilidad de todo sistema, sinfonía o novela: cualquiera de ellos no es más que un “intento meritorio pero ingenuo” de totalización de la realidad; “al escritor contemporáneo” –pero también ya a Schlegel– “sólo le queda la posibilidad de asomarse al mundo y explicarlo fragmentariamente”⁴). Por lo demás, volviendo a la mano, ‘Schlegel’ no significa en alemán otra cosa que ‘almádena’ y el blasón heráldico de la familia, tan caro a su hermano August Wilhelm, muestra, en efecto, en su parte superior, detrás de una coronita, una pequeña figura que, castamente, sostiene un mazo –y nada más– en su diestra⁵.

No obstante su erudición en materia de filología griega y su peso como crítico –Schlegel es, sin duda, no sólo el más conspicuo crítico literario del idealismo alemán, sino, para oprobio, como veremos, de Goethe, el padre de la ‘*romantische Schule*’–, Friedrich fue, ya en su tiempo e incluso por su propio hermano,

3 La revista *Athenäum* apareció a partir de 1798 y mereció el más áspero de los desprecios por parte de Goethe y de Schiller; aquél, tras llamarla “torpe nimiedad partidaria”, terminó llamándola, en una carta a éste (25. 07. 1798), “deleznable olla podrida (*sic*) del periodismo”.

4 Cf. E. López Aguilar: “Borges y la escritura”, en: *Fuentes Humanísticas* [México: UAM-A] I, 1 (1990), p. 30. El autor retoma la temática de las formas breves, esta vez en relación con cuento y fotografía, en “El instante abierto”, *Casa del Tiempo* [México: UAM] XI, 10 (1992), pp. 30ss.

5 Cf. el delicioso dístico (1827) dedicado por August Wilhelm a la reuerta de su hermano Friedrich contra Hegel:

Schaut, wie Schlegel kämpft mit Hegel!

Schaut, wie Hegel kämpft mit Schlegel!

donde el *poïnte* reside, otra vez, en la homofonía ‘Schlegel–mazo’.

tachado de inmoral, aunque, desde luego, no por los tres sonetos inéditos y de datación incierta de los que ya conocemos el tercero. Fue su novela *Lucinde* (1799), única de sus obras que, quizá por ello, conserva aún hoy un pequeño círculo de lectores, la que mereció de Wilhelm Dilthey el juicio no sólo de inmoral, sino de poéticamente informe y deleznable⁶, y el famoso estudio de Rudolf Haym sobre la escuela romántica⁷ la llama, sin más, “monstruosidad estética” y “sacrilegio moral”. Huelga decir que *Lucinde* no está escrita, ni mucho menos, en el tono de los sonetos. Es un fragmento del que hoy diríamos que tiende, cuando más, a un ambiente de muy discreta salacidad, ambiente que comparte, desde luego, con todas las novelas alemanas de la época: *Peregrinus Proteus* (1791) y la *Historia de Agatón* (1773–1800) de Wieland, por ejemplo, pero también con el propio *Werther* (1774), si se acepta que todo erotismo literario no es más que un modo de poner el dedo crítico en la grieta del orden social imperante, construido o deseable⁸. *Lucinde* comparte, pues, con los sonetos

6 Tan rotundo juicio se encuentra en su biografía de Schleiermacher (*Leben Schleiermachers*, Berlín y Leipzig 1922) –sin duda, aún menos leída que la *Lucinde*–, donde se dice en la página 530: “*Ich beabsichtige nicht zu beweisen, daß der Roman Friedrich Schlegels sowohl unsittlich als dichterisch formlos und verwerflich ist. Diese Einsicht bedarf keiner Begründung mehr*”. Schleiermacher mismo, célebre traductor de Platón y, tal vez por lo mismo, menos ortodoxo en materia de moral burguesa, fue, junto con Fichte, uno de los pocos que apelaron al sentimiento y a la razón, no a la moral, para valorar ese *Genie-Produkt* (Fichte) erótico de Schlegel. Fue, por el contrario, la conversión de Schlegel al catolicismo lo que movió a Schleiermacher a romper con Schlegel mediante un helado ἔρωσσο (expresión usual en Platón, equivalente a un seco ‘adiós’).

7 Oskar Walzel (ed.), *Rudolf Haym: Die romantische Schule*, Berlín 1920, pp. 554 y 559.

8 *Vid. infra*, pp. 39s. Así, *Peregrinus Proteus* arremete, desarrollándose dentro de un entramado erótico, contra la pretensión del cristianismo por

no tanto el carácter obsceno, cuanto el de desmontamiento de una ideología convencional en materia de orden social.

Sin embargo, muy a pesar de los tres *Sonetos* y de la vituperada *Lucinde*, Schlegel no ha pasado a la historia de la literatura ni como crítico social ni como autor erótico; antes al contrario, lo ha hecho como tráfuga del luteranismo, político ultraconservador y católico recalcitrante. Pero ya diecisiete años antes de que Pío VIII, Papa de la Restauración (1800–1823), le otorgara la Orden de Cristo y lo nombrara emisario real e imperial de Metternich, consideraba Schiller (en carta a Goethe del 23 de julio de 1798) que los *Fragmentos* eran sabihondos y de una unilateralidad que “dolía físicamente”, opinión que redondeaba Goethe en su respuesta dos días después: los *Fragmentos* son una “Olla podrida” (*sic*) de carácter periodístico en la que se mezcla lo más mediocre, partidista y zalamero (*cf. supra* nota 3). En efecto, los clásicos de Weimar no perdonaron nunca al católico converso, representante perfecto de la moral hipócrita burguesa: al Caballero de la Orden de Cristo, autor del más salaz monumento alemán al onanismo.

La crítica de Goethe al catolicismo y, en general, a la mojigatería como sustento de la corrección social, es un tema que apenas en tiempos recientes ha recibido cierta atención por parte de la

justificarse como *la religión* (*i. e.* la religión del sistema), cuando que, si atendiéramos a sus orígenes y su contenido doctrinal, no sería más que una secta soteriológica helenística más o menos esotérica, digna del mismo desprecio de la razón que todas las demás (*Cf.* el más reciente estudio al respecto por el germanista sudcoreano Geun-Ho Lee: *Vernunft, Antike und Schwärmerei in Wielands ›Peregrinus Proteus‹*, disertación de la Universidad de Eichstätt, 1997); *Werther*, por su parte, pone de manifiesto, en términos de patología erótica, la ‘enfermedad’ y el ‘síndrome’ del orden social burgués del siglo XVIII.

Germanística. Durante casi ciento cincuenta años resultó imposible aceptar que el “Príncipe de los poetas alemanes” hubiera sido un decidido crítico del orden burgués y católico, y que, en gran medida, los instrumentos de su crítica hubieran sido precisamente los de la poesía de carácter ya no digamos erótico, sino francamente obsceno. Con nostálgica ironía hablaba todavía hace diez años Dieter Borchmeyer, profesor en Heidelberg y celebrado gœtheano, de la lamentable tendencia que, en un afán de exhibicionismo e iconoclastia, habría venido convirtiendo, en los últimos tiempos, a la “Gœthe-Philologie” en “Gœthe-Phallogie”⁹. Es decir, Borchmeyer lamenta la crítica del hecho reaccionario de reclamar para las filas burguesas y conservadoras del orden a uno de los dos —el otro es Nietzsche— más profundos dismantlers de la cultura cristiana y su hipocresía social. Incluso en tiempos más militantes que los presentes, el prologuista de una edición española de algunos cuentos de Gœthe¹⁰ escribía como lema de su farragosa arenga introductoria: “Gœthe no es de los nuestros”, donde “los nuestros”, a juzgar por lo que escribe más adelante (p.21), son “los comprometidos”, mismos que, sigue fantaseando el prologuista, son manifiestamente despreciados por la “impunidad sacrilega” del autor de *Fausto*. Que

9 “Die Gœthe-Philologie präsentiert sich jedenfalls in den letzten Jahren vielfach recht ungeniert als Gœthe-Phallogie”. Cf. Dieter Borchmeyer: “Die geheimgehaltenen Dichtungen des Geheimrats Gœthe. Kritische Anmerkungen zu ihrer Wiederentdeckung”, en: Wolfgang Wittkowski (ed.): *Verlorene Klassik? Ein Symposium*, Tübinga 1986, pp. 99-111; aquí, p. 100. El tema mismo del simposio (“¿Se ha perdido el Clasicismo?”) deja clara la preocupación frente a una “transvaloración de valores” en materia de autores “clásicos”.

10 Sin mención de traductor ni editor, publicó Ediciones Felmar, en 1974, en Madrid, una versión, seguramente muy antigua, de *La Nueva Melusina*, *El Nuevo Paris* y *el Cuento*.

Goethe no es de “los suyos” salta a la vista; que sea custodio del orden y de la norma (p.13), es un lugar común, ignorante e impune y, por qué no, si atendemos a las palabras de Gabriela Mistral que hemos antepuesto a estas líneas, también sacrilego. Así pues, ni la academia alemana en general, ni la poco meritoria obra de divulgación española¹¹ han querido o podido abordar la obscenidad como forma de discurso subversivo en el ministro de Weimar.

II

Ay, si pudiera al menos escribir una obra –pero ya estoy muy viejo para ello– que lograra que los alemanes me maldijeran de todo corazón durante cincuenta o cien años seguidos y que no hicieran sino hablar mal de mí por todos lados y rincones: ¡qué alegría más inmensa me daría! Tendría que ser una obra grandiosa la que produjera tales efectos en un público por naturaleza tan apático como el nuestro. Al menos en el odio hay carácter, y si comenzáramos ahora y mostráramos, tratáse de lo que fuera, un carácter sólido, estaríamos siquiera a medio camino de convertirnos en un pueblo [...] No les agrado. ¡Pobres tontos! yo también los detesto: en realidad nunca les he dado

11 Ninguno de los documentos que presentaremos a continuación encontró sitio en la única traducción castellana “completa” de Goethe [Rafael Cansinos Asséns (trad.): *Johann W. Goethe. Obras Completas*, Madrid: Aguilar 1945], ni mucho menos mención en la única biografía mexicana de nuestro autor, debida a la polígrafa –aunque, como en el caso de sus incursiones helénicas, ideológicamente muy cargada– pluma de Alfonso Reyes [*Trayectoria de Goethe*, México: FCE 1954]. Cf. M. Glantz: “Apuntes sobre la obsesión helénica de Alfonso Reyes”, en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* xxxvii (1989) 2, pp. 425–32.

gusto. Me conformo con que abran mi saco de Walpurgis alguna vez después de mi muerte, de modo que todos los vejadores demonios de la Estigia queden sueltos para plagar a los demás como me han plagado a mí: eso, estoy seguro, no me lo perdonarían nunca.

A la pregunta de Johann Daniel Falk¹², confidente suyo que transcribió las líneas anteriores, sobre qué quería decir con “saco de Walpurgis”, contestó Goethe:

una especie de odre infernal, de receptáculo, de saco o como quiera usted llamarle, originalmente pensado para contener algunos poemas que, aunque no fuera en el Blocksberg mismo, tenían relación cercana con escenas de brujas en *Fausto*. Pero, como suele suceder, se fue ampliando su determinación, un poco de la misma manera como el infierno originalmente sólo tenía una estancia y después acabó por contener limbos y purgatorios como dependencias subalternas [...] Arde allí dentro un fuego purgatorio inextinguible que no perdona nada de lo que prende, ni amigo ni enemigo. Por mi parte, no aconsejaría a nadie acercarse demasiado: yo mismo temo hacerlo.

12 Falk, si bien nunca gozó de la amistad de Goethe de manera tan íntima como Eckermann o Zelter, convivió con él en Weimar durante más de treinta años, durante los cuales coleccionó conversaciones y materiales sobre el Maestro, mismos que Brockhaus publicó con el título de *Goethe aus näherem persönlichen Umgang dargestellt* (“Goethe a la luz de un trato personal cercano”). Se le echa en cara cierta pedantería en la presentación de su relación con Goethe, pero su información es generalmente aceptada como veraz.

Ni por la época en que Falk escribió estas notas en su diario alrededor de 1808, ni cuando las redactó en 1824 con intención de editarlas, ni cuando, finalmente, después tanto de su propia muerte como de la de Goethe, aparecieron publicadas en 1832, los aludidos textos “con escenas de brujas” fueron conocidos prácticamente por nadie. Ese “odre infernal”, al que el propio autor temía acercarse, contenía, bajo el ropaje de un aquelarre, pasajes cuya procaz obscenidad obligó a Goethe a eliminarlos del esquema definitivo de la ‘noche de Walpurgis’, tal como apareció en 1808 en forma de larga escena preparatoria del desenlace de la primera parte de *Fausto*. Para comprender mejor la relación que los pasajes obscenos guardaban con el texto canonizado de la tragedia, comenzaremos recordando brevemente el contenido de la ‘noche de Walpurgis’¹³.

En carta a Carl Friedrich Zelter¹⁴ del 3 de diciembre de 1812, como respuesta a la solicitud de su amigo acerca de más deta-

13 La única edición de *Fausto* que incluye, completos y sin expurgar, los textos suprimidos por Goethe, es la de Albrecht Schöne (Deutscher Klassiker Verlag 1994). Huelga decir que las traducciones castellanas no sólo ignoran los textos de marras (única excepción la constituye F. Maldonado de Guevara, quien, en *Trabajos y días* de Salamanca [1960] tradujo algunos *paralipomena*), sino que suavizan o malentendidos incluso los lugares de sabor salaz que Goethe conservó en la versión ‘oficial’ de 1808. De eufemismos, malentendidos y traducciones falsas en las versiones castellanas, iremos dando, aquí, algunos ejemplos.

14 Maestro albañil, músico y único amigo íntimo de Goethe, a quien las biografías populares achacan, por haber sido asesor y consejero suyo en materia de música, la negligencia del de Weimar frente a los vieneses Beethoven y Schubert. La importancia de Zelter en la vida de Goethe es, empero, de índole sobre todo personal y poco influyó en las teorías musicales –en gran medida muy vanguardistas– de nuestro autor, quien se acercó a la música con la misma actitud crítico-científica que a la cromatología, hecho puesto de relieve modernamente por el premio

lles sobre la historicidad de la celebración de Santa Valburga¹⁵,
escribe Gøethe:

Ahora quisiera contestar a su pregunta acerca de la “primera noche de Walburgis”. El problema es como sigue: entre quienes investigan la historia, hay algunos –y estoy hablando de personajes merecedores de todo nuestro respeto– que para cada leyenda, para cada tradición, así parezca de lo más fantástica o absurda, creen poder hallar siempre, bajo el velo de la fábula, un núcleo fáctico y una razón verdadera [...] Así ha querido, pues, un estudioso de las antigüedades alemanas salvar y fundamentar, dándoles un origen histórico, las andanzas de las brujas y del diablo en el Brocken que se cuentan en Alemania desde tiempos inmemoriales: los sacerdotes paganos y ascendientes antiguos de los alemanes –afirma–, luego de que se les expulsara de sus bosquecillos sagrados y se forzara a la población a aceptar el cristianismo, se siguieron reuniendo con sus prosélitos fieles a comienzos de la primavera en las desiertas e inaccesibles cumbres del Harz, para allí, según antiquísimo uso, invocar y ofrecer el fuego a su informe dios del cielo y de la tierra. Ahora bien, para poder estar a salvo de los convertidores cristianos, armados y a su caza, habrían disfrazado a

Nobel de física Werner Heisenberg (Cf. W. H.: “Die Gøethesche und die Newtonsche Farbenlehre im Lichte der modernen Physik”, en: Hans Mayer [ed.], *Gøthe im zwanzigsten Jahrhundert*, Frankfurt 1987, pp. 681–703; sobre las teorías musicológicas de Gøethe: Ernst-Jünger Dreyer: *Gøthes Ton-Wissenschaft*, Frankfurt 1985.

- 15 Zelter solicitaba los detalles históricos porque había comenzado a poner música a la cantata, pero abandonó el proyecto más tarde. Tocó a Félix Mendelssohn, discípulo de Zelter y amigo del viejo Gøethe, el llevar a cabo la composición en 1831.

algunos de los suyos para mantener alejados a sus supersticiosos enemigos y poder llevar a cabo, protegidos por diabluras ridículas, el más puro oficio divino. Esta explicación la encontré hace muchos años en alguna parte y no recuerdo ya su autor¹⁶; la idea me gustó, por lo que he convertido esta fábula histórica en una fábula poética.

La 'fábula poética' a la que alude Gæthe aquí es la llamada 'primera noche de Walpurgis' que se menciona al comienzo del pasaje citado de la carta. Se trata de una Cantata compuesta en 1799 e incluida en la serie de sus baladas con el nombre de 'primera' para diferenciarla de la 'noche de Walpurgis' de la primera parte de *Fausto*, y de la 'noche de Walpurgis clásica', de la segunda parte de la tragedia¹⁷. Los elementos esenciales del aquelarre de Santa Valburga (la noche del 30 de abril al primero de mayo) y

16 No podemos saber ya a qué autor se haya referido Gæthe, pero modernamente la misma explicación ha sido retomada por Margaret A. Murry (*The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford 1963), quien supone la supervivencia de una secta secreta que celebró, a lo largo de toda la Edad Media y aún más tarde, cultos orgiásticos derivados de arcaicos ritos de fertilidad que los perseguidores cristianos habrían interpretado como manifestación de cultos satánicos y aquelarres demoníacos.

17 La Cantata 'Primera noche de Walpurgis' se encuentra en el primer tomo de la primera sección de la edición completa de Weimar, pp. 210-4; cf. *infra* nota 43; la 'noche de Walpurgis' abarca los versos 3835-4222 del tomo 14 y la 'noche de Walpurgis clásica', los versos 7249-8487 del 15 de la misma edición. En español, la Cantata sólo puede leerse en el tomo I (pp. 868-71) de las '*Obras Completas*' traducidas por Rafael Cansinos Asséns (*vid. supra* nota 11). Acerca de la 'noche de Walpurgis clásica', que no trataremos aquí, véase Thomas Gelzer: "Das Fest der 'Klassischen Walpurgisnacht'", en: Werner Keller (ed.): *Aufsätze zu Gæthes »Faust«*, Darmstadt 1992, pp. 123-37.



Abbildung dess Gottlosen und Verfluchten Zauber Festes.
[‘Ilustración de la sin Dios y maldecida fiesta de brujas’].

Grabado de Michael Herr de mediados del siglo xvii,
probablemente conocido por Goethe.

su explicación evemerística^{17a} están todos claramente expuestos en la carta: se trata, ‘en realidad’, de un rito puro y antiquísimo, llevado a cabo por los antepasados germánicos en las montañas del Harz¹⁸ en honor del cielo y de la tierra, dioses no antropomórficos ni moralizantes como el cristiano, y no de una diabólica reunión de seres fantasmagóricos abominables, como quisieron verlo los católicos cazadores de brujas. El sentido de la ‘noche de Walpurgis’ en la primera parte de *Fausto* difiere, sin embargo, completamente, del de la Cantata. Mientras que, en ésta, el culto satánico es sólo una proyección de la ideología cristiana dominante¹⁹ y la persecución de brujas, un clásico mecanismo de sometimiento cultural²⁰, el aquelarre en el Brocken de la primera parte de *Fausto* está enfocado desde una perspectiva interna del

- 17a Evemero (Euhemeros), como se sabe, es autor, a finales del siglo iv a. C., de la primera novela ‘racionalista’. esto es, de la primera obra que interpreta las figuras del mito como representaciones literarias de realidades racionales. Nuestro Francisco Javier Alegre, novohispano, conoce a Evemero y lo cita dos veces en su *Alejandro*, II 240 y 450: *Panchaia tellus*.
- 18 En el macizo del Harz, hoy día declarado ‘Parque Nacional del Hochharz’, se encuentra, en el camino que va de Gotinga a Bad Harzberg, la altura del Brocken o Blocksberg, que alcanza los 1142 metros. En esta cima, visitada y dibujada por Goethe en una acuarela y en un poema (*Harzreise im Winter*), parte del cual fue puesto en música por Brahms (*Altrhapsodie*), es el lugar donde, según la tradición, tenía lugar el aquelarre de Santa Valburga. Véase la viñeta pospuesta a estas páginas, donde el grabador ha señalado la cima del Blocksberg con la abreviatura “B. Berg”.
- 19 Como lo ponen de manifiesto las palabras (vv. 52s.) del coro de celebrantes paganos: *mit dem Teufel, den sie fabeln, / wollen wir sie selbst erschrecken* (“vamos a aterrarlos con el mismo diablo en el que creen”).
- 20 Cf. las palabras de “uno del pueblo” (vv. 20s.): *kennet ihr nicht die Gesetze / unsrer harten Überwinder?* (“¿qué, no conocéis las leyes de quienes cruelmente nos subyugan?”).

cristianismo mismo, que, al representar el reino de Satanás como contraparte del reino de Dios (y no como una manipulada interpretación de un hipotético culto germánico a la pagana fertilidad), pone al descubierto las contradicciones del cristianismo oficial y su histórica falta de consecuencia. En efecto, mientras que hasta el siglo XIII se consideró como incompatible con la fe cristiana la creencia en encantamientos y brujerías, Juan XXII colocó a las brujas, a principios del XIV, en el mismo nivel que a los herejes —con lo que sancionó su existencia real para la Iglesia—, e Inocencio VIII declaró como la más grave de las herejías el no creer en la brujería: *hæresis est maxima, opera maleficarum non credere*²¹. Este giro copernicano en la apreciación de las brujas y la magia negra trajo consigo una revaloración, por parte de la Iglesia oficial, de Satanás como Contra-Dios, doctrina que hasta entonces había combatido sobre todo en los maniqueos, pero también entre waldenses, cátaros y demás herejes. Se precisan, así, para efectos de su persecución, con increíble detalle (arrancado minuciosamente por los inquisidores a los supuestos participantes), las partes que integran un aquelarre y las formas concretas que adoptan las reuniones de la *synagoga Satanae*²².

21 “La más grande herejía es no creer en la obra de las brujas” (*Malleus* [nota 48], p. 1). El *Decretum Gratiani*, integrado al *Corpus Iuris Canonici* alrededor de 1150, pero atribuido ya al sínodo de Ancara del 314, sentencia: *omnibus itaque publice annuntiandum est, quod qui talia et his similia credit, fidem perdidit, et, qui fidem rectam in deo non habet, hic non est eius, sed illius, in quem credit, i.e. diaboli* (“así, pues, se hace del conocimiento público que quien crea en tales cosas [la magia negra] o similares, ha perdido la fe, y quien no tiene una fe ortodoxa en Dios no es de Él, sino de aquél en quien cree, esto es, del demonio”). Juan XXII expide su bula sobre los herejes, *Super illius specula*, en 1326, e Inocencio VIII, la suya, sobre la brujería, *Summis desiderantes*, en 1487.

22 Esta forma de designar el aquelarre, tomada de *Apocalipsis* 2, 9: *συναγωγῆ τοῦ σατανᾶ*, junto con la otra, más familiar, de ‘sábado’ (*cf.*

Las actas inquisitoriales y los manuales de brujas como el *Malleus maleficarum* (vid. nota 48) coinciden en la descripción del 'sábado': ésta, vuelta tópica muy pronto²³, es la que sirvió de base a la concepción original de la 'noche de Walpurgis' de la primera parte de *Fausto*. El aquelarre es un espejo de todos los vicios (anti)cristianos: es el negativo del sistema de valores convencional. Así pues, en contraposición a la 'ciudad de Dios', reflejo de la Jerusalén celestial, la 'noche de Walpurgis' es presidida por Satanás y culmina con la elevación de la obscenidad a nivel de *religio*: 'religión' y 'visión del mundo'. El hombre, que según palabras del Señor en el 'Prólogo en el Cielo' de la primera parte, "yerra en tanto anhela" (v. 317), se levanta y cae, aferrado a la escalera que une al infierno el cielo (cf. v. 241: *vom Himmel durch die Welt zur Hölle*) por los peldaños del mundo que ve, o del que no ve. En otras palabras: no tiene, dentro de la ideología imperante (= 'visión del mundo'), más opción que el bien (*mundus invisibilis*) o el mal (*inmundum visibile*). El maniqueísmo, tan ingrato a los primeros cristianos, acabó por dar consistencia, en esa especie de mundo al

Diccionario de Uso del Español s.v. 'sábado 2'), constituyen una de tantas pruebas del antisemitismo deformante de la Iglesia cristiana que identificó, sin más, los conceptos hebreos de συναγωγή ("sinagoga") y de 'sábado' ("día de descanso") con conciliábulo de Satanás y aquelarre diabólico respectivamente.

- 23 El esquema del aquelarre de sábado aparece por primera vez con todos sus elementos típicos en las actas de los procesos inquisitoriales de Carcassone, en 1330, y se repite en Europa, con pocas variaciones, hasta muy entrado el siglo xvii. Cf. el erudito estudio de Albrecht Schöne: *Götterzeichen Liebeszauber Satanskult*, Múnich: Beck ³1993 [aquí, p. 128], al que debemos más de un estímulo para la redacción de estas líneas.

revés cristiano—medieval. no sólo a la *civitas Dei*. sino también a la *synagoga Satanae*. y ésta. negación de aquélla. basa sus jerarquías en la depravación de la carne: la obscenidad.

III

La primera alusión al “odre infernal” de poesía obscena suprimida en la versión definitiva de *Fausto*. se encuentra en la escena ‘cocina de la bruja’ (vv. 2337–2604). impresa por primera vez en el fragmento de *Fausto* (1790). donde Mefistófeles. en agradecimiento por el afrodisiaco con el que rejuvenecería al viejo doctor. se le ofrece a la bruja como incubo²⁴ para la noche de Walpurgis:

Y si puedo estar a tu disposición
no hace falta sino que lo digas en Walpurgis (2589s.).

En la escena ‘Noche’ (vv. 3620–3775). donde Valentín. el hermano de Margarita. es traídoramente asesinado por Mefistófeles. éste alude nuevamente a los dos elementos fundamentales de la orgía de Walpurgis:

24 ‘Incubos’, según la definición de Sn. Isidoro en sus Etimologías (viii. 11, 103), *dicuntur ab incumbendo. hoc est stuprando. saepe enim improbi existunt et earum peragunt concubitum. quos daemones Galli Dusios vocant. quia adsidue hanc peragunt immunditiam* [“los incubos toman su nombre de *incumbere*. esto es. ‘fornicar’. A menudo estos libidinosos cohabitan también con mujeres. con quienes tienen relación carnal. A estos demonios los galos los llaman ‘dusios’ porque viven continuamente en esta inmundicia”]. Así pues. son los incubos una especie de trasgos libidinosos (“*improbi*”), presentes en la mitología galo—germánica en forma de demonios copulantes.

En mi honrada condición
Hay, o mucho me equivoco,
De libidinoso un poco
Y otro poco de ladrón;
Santa Valpurgis, tu noche,
Porque en ella quien trasnoche
No en balde trasnochará²⁵.

Codicia y libidine, con su simbología de oro y sexualidad (vid. *infra*, p. 76) se mencionan aquí como preparación del tema doble de la escena siguiente en el Blocksberg: la noche de Walpurgis. Fausto y Mefistófeles acuden al aquelarre bajo una luna rojiza, triste e incompleta, que alumbra mal²⁶. Un fuego fatuo los conduce hacia el mundo de lo grotesco y demoníaco en el que se disuelven, bajo su vacilante luz, riscos, maleza y espectrales sabbandijas de la noche. Fausto²⁷ observa:

En la esfera del ensueño y del hechizo,
según parece, hemos entrado...

- 25 Cito los versos 3658–63 en la versión de Teodoro Llorente, que me parece la única que reproduce felizmente el sentido del original; Roviralta Borell traduce con fofez: “con esto me siento del todo virtuoso, una pizca de codicia ladronesca y una pizca de lascivia gatuna [!]. Así es que ya me trasgrea por todos los miembros la deliciosa noche de Walpurgis, que será pasado mañana. Allí, al menos, sabe uno por qué se trasnocha”. Cf. *infra*, nota 34.
- 26 *Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe / Des rothen Monds mit später Gluth heran. / Und leuchtet schlecht* (3851ss.).
- 27 La indicación escénica del original es ambigua: “*Faust, Mephistopheles, Irrlicht im Wechselgesang*”; Schöne (cf. nota 13, com. *ad loc.*) piensa que las tetrapodias trocaicas consonantes, 3871 y siguiente, deben entenderse como dichas por boca de Fausto.

En los abismos arden las vetas de oro con las que Mammon, el demonio del dinero, ha iluminado el palacio subterráneo de Satanás²⁸. Brujas y magos vuelan sobre horquillas, escobas, tridenten y, desde luego, machos cabrios, y se aposentan en las colinas adyacentes a la cima del Blocksberg. El canto “furibundo” de la multitud de hechiceros, el comercio infame con reliquias asesinas, la danza obscena de Fausto y de Mefisto con las brujas, y la fantasmal aparición del ídolo de Margarita con la herida sangrienta alrededor de su cuello, redondean una escena que, ya en 1893, Hermann Baumgart había interpretado como una representación de las “perversas prácticas sociales” –incluida la literatura– de la época de Goethe²⁹.

El texto de la ‘noche de Walpurgis’, sin embargo, así como lo conocemos a través de la versión definitiva de 1808, presenta tales inconcinidades, tanto en el carácter de Fausto, como en la secuencia de las escenas y en la topografía misma del Blocksberg, que ha dado a sospechar, a más de un filólogo, que el plan original tuvo que haber sido muy distinto. En primer lugar, se explica mal que Fausto, quien durante toda la primera parte de la tragedia ha sido caracterizado como aquél que a toda costa³⁰ –así tenga para ello que pactar con el demonio– está dispuesto a alcanzar el conocimiento, se conforme con pobres razones de Mefistófe-

28 Una imagen semejante (el palacio de Satanás construido con las vetas de oro fundidas por los demonios) se encuentra en Milton, *Paradise Lost* I, 670–717.

29 H. Baumgart: *Goethes Faust als einheitliche Dichtung*, Königsberg 1893, pp. 366ss.

30 En la segunda parte se define todavía a Fausto como *Sehnsuchtsvolle* [r] *Hungerleider* / *Nach dem Unerreichlichen* (vv. 8204s.). Sobre la “unidad” de carácter de Fausto a lo largo de las dos partes de la tragedia, cf. Heinrich Rickert: “Die Einheit des Faustischen Charakters”, en: W. Keller (ed.), *Aufsätze zu Goethes ›Faust‹*, Darmstadt 1984, pp. 247ss.

les para no ser conducido a la cima del Brocken, donde, según sus propias palabras:

Quisiera
Subir más. Gigante hoguera
Miro a lo lejos llamear.
Allí, entre el humo y la lumbre
Triunfa soberbio Luzbel,
Y ansiosa corre hacia él
Numerosa muchedumbre.
Cuántos, a sus resplandores,
Viera enigmas descubiertos!³¹

No obstante, la cima del Brocken no es alcanzada por Fausto, quien, inexplicablemente, acepta sentarse con Mefistófeles junto a un “brasero medio apagado”, sobre una pequeña elevación, y, desde allí, contemplar el torbellino que se dirige hacia Satanás, renunciando con ello al desciframiento de los enigmas. Por otra parte, la composición misma sufre un requiebro al quedar sustituida, en la versión de 1808, la culminación natural de la escena, que debería tener lugar en la cima de la montaña, por un *intermezzo* satírico, las ‘Bodas de oro de Oberón y Titania’ (vv. 4223–4398)³², al que asisten Fausto y Mefistófeles en un pequeño teatro

31 Así traduce Llorente los versos 4037 y siguientes: *Doch droben möcht' ich lieber sein ! / Schon seh' ich Gluth und Wirbelrauch. / Dort strömt die Menge zu dem Bösen; / Da muß sich manches Räthsel lösen.*

32 La flaqueza intrínseca del *intermezzo*, llamado también ‘Sueño de la noche de Walpurgis’ en alusión a Shakespeare, ha sido puesta en duda por estudiosos que ven en él “for artistic reasons of truth and balance” (Harold Jantz: “The Function of the ‘Walpurgis Night’s Dream’ in the

de aficionados que no se explica cómo puede encontrar cabida en medio del infernal aquelarre. La topografía misma del Blocksberg, como se observa, queda con ello trunca, y el sentido todo de la 'noche de Walpurgis' cojo y oscurecido. Por último, algunos versos³³ se encuentran en franca contradicción con su actual entorno. Pocos han visto, en cambio, que la concinidad de la escena está dada, precisamente, por los versos que hasta ahora han sido suprimidos, ignorados o mal interpretados. El proceso de censura que comenzó con Gøthe mismo y sus filólogos a látere, Riemer y Eckermann, imposibilitó, desde la primera edición de *Fausto*, la comprensión del anticlímax obsceno en el reino de Satanás. Pero de ello hablaremos más adelante.

Volviendo al texto, la falta de continuidad entre el ascenso al Blocksberg y este *intermezzo* del pequeño teatro en la falda de la montaña, han querido salvarla los estudiosos remitiéndose a los versos (4042–5) donde Mefistófeles dice a Fausto:

*Laß du die große Welt nur sausen,
Wir wollen hier im Stillen hausen.
Es ist doch lange hergebracht,
Daß in der großen Welt man kleine Welten macht.*

Faust Drama", en: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 44 (1952), p. 407) el necesario contrapeso de la 'noche de Walpurgis' y un modo de puente antidramático hacia la inacción simbólica de la segunda parte de la tragedia. Albrecht Schöne (cf. nota 23, p. 118), en cambio, ve en el 'sueño' una floñez diletante y sosa, incompatible con el dramatismo de la 'noche'.

33 Principalmente 4037: *Doch droben möcht' ich lieber sein!* y 4116s.: *Der ganze Strudel strebt nach oben; / Du glaubst zu schieben und du wirst geschoben.*

Las cuatro traducciones españolas convencionales³⁴ diluyen o ignoran el sentido del juego de palabras encerrado en el último verso. Llorente, quizá obligado por el metro, ofrece una rima que nada tiene que ver con el original³⁵. Roviralta Borell traduce con seca literalidad: “Deja que grite y alborote el gran mundo: permanezcamos nosotros aquí en sosiego. Pero es cosa sabida mucho tiempo ha, que en el gran mundo se hacen pequeños mundos”; Cansinos Asséns, con más gusto, ofrece para los dos últimos versos: “Proverbial es de antiguo que en el gran mundo fórmanse pequeños mundos”, y Valverde, alejándose del texto, imagina: “Pero está establecido ya hace mucho / que haya pequeños mundos en el grande”. A todos los traductores (salvo a Llorente) es, quizá, común la idea de que “el gran mundo” es el mundo ‘real’, en el que “hay”, “se forman” o “se hacen” los “pequeños mundos”, esto es, pequeñas representaciones de mundos ficticios a escala e imitación del grande, en otras palabras y parafraseando a Calderón, en el ‘gran mundo’ se representa otro, pequeño: el teatro. Entendidos así, Mefistófeles estaría con estos versos haciendo alusión al pequeño teatro satírico del ‘Sueño de

34 Me refiero a las de Teodoro Llorente (1882), José Roviralta Borell (1920), Rafael Cansinos Asséns (1944/50) y José María Valverde (1994), por lo demás, todos ellos catalanes. Véase, para un juicio somero sobre las traducciones de *Fausto* al español, Udo Rukser: *Gæthe en el mundo hispánico*, México: FCE, 1977. [La traducción de Roviralta ha sido innumerables veces reimpresa; en México, por la Editora Nacional, y, desde 1963, sin indicación de año ni traductor, por la editorial Porrúa (“Sepan cuantos...” 21). Una edición mexicana de las ‘obras completas’ en cuatro tomos con la traducción de Rafael Cansinos, apareció en las prensas de Aguilar en 1991; *Fausto*: tomo IV, pp. 723–972, con un elenco de las traducciones al castellano desde 1841, pp. 765s.].

35 “Pues alguien dijo, y no es sueño, / sino dictamen profundo, / que a veces ese gran mundo / es el mundo más pequeño”[!].

la noche de Walpurgis' que, de esta manera, encontraría su justificación como sustituto de la faltante escena en la cima del Blocksberg. Esta explicación, sin embargo, ha resultado ser no sólo ingenuamente pía, sino filológicamente falsa. En efecto, a la luz de los versos inmediatamente siguientes, en los que se aparece ante Fausto, desnuda, una joven bruja y ante Mefistófeles aquella otra, vieja, de la escena de la cocina a quien éste se había prometido como incubo en la noche de Walpurgis, el verbo *machen*, que nuestros traductores trivializan como "hacer", "formarse" o simplemente "haber", significa claramente aquí *engendrar*³⁶, y los "pequeños mundos", lejos de ser una paráfrasis de 'teatro', no pueden entenderse, teniendo en cuenta la oposición macrocosmos ⇔ microcosmos ("gran mundo" ⇔ "pequeño mundo"), sino como imagen del microcosmos, análoga del "gran mundo", esto es, como *seres humanos*. Así pues, los versos 4044 y siguiente no son una alusión al pequeño teatro del "Sueño", sino una crasa invitación de Mefistófeles al comercio carnal con las brujas, lo que queda confirmado por las posteriores (4070s.), cínicas palabras de Mefistófeles:

Ándate, que vamos de fuego en fuego:
Yo soy el alcahuete y tú el galán³⁷.

36 Es uso gætheano el verbo *machen* con el significado de 'engendrar [*sc.* mediante el coito]', como lo demuestra el escolio de mano del propio Gæthe a uno de sus epigramas póstumos (Edición de Weimar [= WA] 1 53, p. 459): "gemacht] *al margen* gezeugt". El *Gæthe-Wortschatz* de Fischer (Leipzig 1929) no registra este uso.

37 *Komm nur! von Feuer gehen wir zu Feuer, / Ich bin der Werber und du bist der Freier*. Nuevamente yerra Llorente del todo: "Ven, y como mariposa / volarás de luz en luz [!]. En todo servirte quiero; / y al

Mefistófeles proxeneta y Fausto pretendiente se encuentran, pues, en el papel de padrote y cliente en el orgiástico aquelarre de Walpurgis, frente a las brujas ramera que, según el ritual sabático, danzan obscenamente antes del ayuntamiento carnal³⁸. Acerca de este último, señala Prætorius: “Luego de la danza, durmieron con ellas (*sc.* las brujas) los demonios... Y hé aquí que uno de los que había bailado con ella, la tomó y la besó dos veces y durmió más de media hora con ella hasta que salió de él un semen frío como hielo”³⁹. Es así que Fausto, bailando con la joven bruja desnuda, le recita los versos:

Dulce ensueño tuve un día;
Fronroso manzano vi
¡Qué dos manzanas tenía!
Por las manzanas subí.

presentarte a la gente, / tú serás el pretendiente, / yo seré el casamente-ro”. ‘Freier’ significa aún hoy, en la jerga de la prostitución, el ‘cliente’ de la ramera.

- 38 Jean Bodin (*cf. infra* nota 49) y Johannes Prætorius (*Blockes–Berges Verrichtung* Leipzig 1668), dos autores consultados por Gæthe como fuentes para su ‘noche de Walpurgis’, informan sobre la danza sabática: “*keine Hexen Versammlung geschicht / man dantzet stets darbey*” (Bodin, p. 168: “no hay aquelarre en el que no se baile siempre”); “*die Rücken kehreten sie aneinander / die Hände schlossen sie in einen gerundeten Craiß zusammen; die Köpffe schlugen / vnnd wurffen sie gleich den Wahnsinnigen vnd Närrischen*” (Prætorius, pp. 326 y 333 : “juntaban las espaldas, tomándose todos de las manos en corto, moviendo y agitando la cabeza a la manera de los insanos y locos”).
- 39 “*Nach gehaltenem Tantz hetten die Teuffel bey ihnen geschlaffen [...] Da hette auch der eine welcher mit ihr an Tantz gegangen sie genommen zweymahl geküsset und länger als eine halbe Stund bey ihr geschlaffen biß entlich ein eißkalter Saame von ihm gegangen*” (Prætorius [*vid. nota anterior*], p. 288).

A los que la bruja responde:

Gusta el hombre de manzanas;
Ya las probó en el Edén;
Hermosas las tengo y sanas
En mi huerto yo también⁴⁰.

El sentido simbólico-sexual de este diálogo entre Fausto y la bruja se sustenta en el lenguaje metafórico del *Cantar de los Cantares*, del que Goethe hecha mano aquí. Sulamita, en efecto, habla del manzano (*malum inter ligna silvarum*, en palabras de San Jerónimo⁴¹) y de las manzanas en relación con la languidez amorosa (2, 5: *stipate me malis quia amore langueo*), y el amante establece con claridad la comparación entre los senos de la amada y los frutos, así como la necesidad de montar en la palma para alcanzarlos (7, 8: *dixi ascendam in palmam adprehendam fructus eius et erunt ubera tua sicut botri vineæ*)⁴². Lo más

40 Reproduzco aquí los versos con que Llorente traduce: "FAUST: *Einst hatt' ich einen schönen Traum; / Da sah ich einen Apfelbaum, / Zwei schöne Äpfel glänzten dran. / Sie reizten mich, ich stieg hinan. DIE SCHÖNE: Der Äpfelchen begehrt ihr sehr / Und schon vom Paradiese her. / Von Freuden fühl' ich mich bewegt, / Daß auch mein Garten solche trägt*" (4128ss.).

41 *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart 1969, tomo II: *canticum canticorum* 2,3.

42 Otro paralelo, además del citado pasaje del *Cantar*, buscado sin duda por Goethe como parodia, esta vez del "primer amor, puro e inocente" (y descuidado por los comentarios de *Fausto*) es el que puede establecerse con los vv. 37-41 de la Égloga octava, de Virgilio, donde el juego de palabras entre *mala* ("manzanas") y *malus* ("pernicioso") y la sutil alusión a la naciente virilidad (*iam poteram... contingere ramos*) son una deliciosa contrapartida a la parodia soez del *Cantar*.

interesante del diálogo es, sin embargo, que Goethe desligue las imágenes eróticas del *Cantar* y las relacione con la narración del Génesis sobre la manzana del paraíso: tal regresión pone de manifiesto la manzana como arquetipo y permite explicar el sueño de Fausto como el anhelo, siempre recurrente, del pecado original en el jardín del Edén.

Entre tanto, Mefistófeles se ha entendido con la bruja vieja que, según opinión casi unánime de los estudiosos, es la misma que ha preparado el elixir responsable del rejuvenecimiento del viejo doctor y a quien Mefisto, en recompensa, se había ofrecido como incubo. El diálogo entre éste y la bruja vieja fue expurgado ya en la versión de 1808, y la edición de Weimar (1887) sustituye las palabras que habrían podido ofender a la archiduquesa Sofía de Sajonia, responsable de la edición⁴³, por los siguientes, decentísimos guiones:

MEPHISTOPHELES mit der Alten.

Einst hatt' ich einen wüsten Traum;

Da sah ich einen gespaltnen Baum,

Der hatt' ein -- --;

So groß es war, gefiel mir's doch.

43 Tras la muerte de Goethe se hicieron, inútilmente, repetidos intentos por convencer a sus nietos, herederos universales tanto de los bienes como de la obra póstuma del Maestro, de que pusieran a disposición de "la nación" el legado científico, poético, literario, administrativo e íntimo del abuelo. Tanto más sorprendente resultó, por lo mismo, el testamento, redactado en 1883, de Walther Wolfgang von Goethe († 1885), otrora discípulo de Félix Mendelssohn y Carl Löwe, y último de los nietos, que hacía heredera de toda la obra hasta entonces inédita, a la archiduquesa Sofía de Sajonia-Weimar. Ésta dispuso la inmediata publicación de los materiales, empresa que ocupó la labor crítica de decenas de germanistas durante los treinta y dos años que van de 1887, en que

DIE ALTE.

*Ich biete meinen besten Gruß
Dem Ritter mit dem Pferdefuß!
Halt' Er einen . . . bereit,
Wenn Er . . . nicht scheut.*

Las palabras que deben ocupar el lugar de los guiones y que el lector sólo puede intentar adivinar mediante la rima o el ritmo de los dímeters yámbicos, son relegadas por la edición de Sofía al aparato crítico, mismo que puede consultarse, enmarañado entre *lectiones faciliores* y *difficiliores*, doscientas cincuenta páginas adelante (WA I 14, p. 180). La mayoría de las ediciones alemanas modernas (salvo, por ejemplo la de Ernst Beutler, Zürich: Artemis 1949) conservan los púdicos guiones, y nuestras cuatro traducciones catalanas al castellano hacen lo propio. Así, Teodoro Llorente, quien, desde luego, no pudo conocer el texto completo, se ve obligado esta vez a dejar sus rimas truncas, eliminando aún más de lo que en el texto alemán se había suprimido:

MEFISTOFELES, con la vieja
Raro ensueño tuve un día:
Un árbol rajado vi.
Allí dentro

apareció el primer tomo, a 1919 en que se dio por concluida la obra. La archiduquesa, sin embargo, dejó claro que dos aspectos de la misma debían excluirse: los escritos burocrático-administrativos del pequeño ducado y, claro, gran cantidad de materiales pertenecientes a los *erotica* (cf. WA I 53, p. 452).

LA VIEJA

Al de la Pata de cabra

Saludo y beso los pies:

Si queréis

.....

Roviralta Borell conserva los guiones de pudor alemanes, construyendo un curioso texto: "MEFISTÓFELES: Un día tuve un sueño asqueroso. Vi un árbol ahorquillado que tenía un ...; y aunque era tan..., así y todo me gustó. LA VIEJA: Saludo de todo corazón al caballero de pie de caballo. Tenga él dispuesto un... si no teme..." Cansinos Asséns se aproxima involuntariamente al sentido obsceno de los versos al traducir 'Pferdefuß' por "el de la pezuña hendida", pero su traducción está muy lejos del original: "MEFISTÓFELES: Una pesadilla tuve; vi en ella un árbol hendido, el cual un... tenía, y gracia, no obstante, me hizo. LA VIEJA: Al de la pezuña hendida con todo amor y saludo. Que tenga un... dispuesto si el... no le da susto". El peor acercamiento al texto goetheano es, sin embargo, el que ofrece la moderna traducción de Valverde: "MEFISTÓFELES: Una vez tuve un sueño desastroso: vi un árbol despejado en donde había un...; aunque fuera tan..., me gustó. LA VIEJA: ¡Presento mis saludos más atentos al caballero de los pies de chivo! A su disposición le pongo un..., si no tiene reparo de..." Ni Valverde ni Roviralta, quienes tantas veces anotan lo que no necesita explicación, dan cuenta del por qué de las lagunas en el texto; Cansinos, en cambio, presto a inventar lo que desconoce, asegura, en la nota correspondiente, que "los claros en el texto sólo podrían rellenarse por conjeturas", ignorando que, como hemos dicho, ya la edición de Weimar (1887), así fuera arrumbadas en el aparato crítico, ofrecía las lecturas que la primera edición, y con ella

prácticamente todas las subsiguientes, sustituyó por guiones. Si insertamos el texto faltante en el conocido, leeremos:

MEPHISTOPHELES mit der Alten
Einst hatt' ich einen wüsten Traum;
Da sah ich einen gespaltnen Baum.
Der hatt' ein ungeheures Loch;
So groß es war, gefiel mir's doch.

DIE ALTE
Ich biete meinen besten Gruß
Dem Ritter mit dem Pferdefuß!
Halt' Er einen rechten Pfro[p]f bereit,
Wenn Er das große Loch nicht scheut.

Una traducción aproximada podría ser la siguiente:

MEFISTÓFELES con la bruja
Un sueño tuve una vez, obsceno,
En el que vi un árbol dehiscente
Con un agujero monstruoso;
A pesar de ser tan grande, parecióme complaciente.

LA BRUJA
¡Mi mejor saludo ofrezco.
Al Cojo Caballero!
¡Que tenga un buen tapón preparado,
Si no le saca al guango agujero!

Como se ve, el sueño de Mefistófeles no es “raro”, ni menos “desastroso” (significados que ‘wüst’ podría tener en otro contexto), sino que, parodiando el sueño erótico-poético de Fausto

—recuérdense las alusiones al *Cantar* y a Virgilio—, es obsceno y prosaico, como lo demuestra el vulgar lenguaje de la bruja⁴⁴. La bruja joven que baila con Fausto tiene “dos manzanas paradisíacas”, mientras que a la vieja que lo hace con Mefistófeles sólo le queda una *vagina defututa*⁴⁵ que ofrecer, misma que, según la propia bruja, apenas un “tapón” de dimensiones satánicas podría llenar. Las traducciones castellanas malentienden, además, otro detalle importante del texto, a saber, la ironía implícita en la imaginería del ‘árbol hendido’. En efecto, ‘*gespalten*’ significa ciertamente “hendido” o incluso “ahorquillado”, como quiere Roviralta, pero como término de la botánica —y estamos hablando de un árbol, símbolo germánico *κατ' ἐξοχήν* de la vida— significa ‘dehiscente’, palabra que, manteniendo como posible la implicación obscena de ‘hiato’, se aplica a los frutos “que se abren espontáneamente dejando salir las semillas” o a las “anteras que se abren dejando salir el polen”⁴⁶. La bruja, pues, lejos de presentarse como ramera estéril, “se abre” para dejar salir el germen de la vida. Mefistófeles, en cambio, es apostrofado por la bruja como “*Ritter mit dem Pferdefuß*”, expresión esta última que, en nuestras traducciones, se ha querido asociar al castellano proverbial “patas de cabra”. Roviralta incluso, en un afán de literali-

44 Me he permitido el uso de coloquialismos mexicanos vulgares (“sacarle a” y “guango”) para reproducir mejor la ordinariéz en la respuesta de la bruja; la traducción “sí no le teme al gran agujero” me pareció demasiado neutra.

45 El ‘*ungeheueres Loch*’ del verso 4138 nos recuerda inmediatamente el carmen *xli* de Catulo, donde el de Verona llama a una prostituta fea y entrada en años que, además, pide demasiado por un trabajo que evidentemente ya no satisface, *puella defututa*, expresión irónica que R. Bonifaz (*Catulo. Cármenes*, México: UNAM 1969), con característica torpeza, traduce como “niña gastada por el coito”.

46 Según definiciones del *Diccionario de Uso del Español*, s. v. ‘dehiscente’. Ni ‘*dehisco*’ ni ‘*hisco*’ tienen, empero, en latín connotaciones eróticas.

dad, traduce "pie de caballo", lo que no satisface las exigencias ni del alemán ni del español. 'Pferdefuß' es, en efecto, un epíteto del diablo, pero, por lo mismo, ha cobrado la connotación de 'cojera'⁴⁷, esto es 'defecto'. "Ritter mit dem Pferdefuß" no es, pues, el "caballero de los pies de chivo", sino el "caballero cojo", el "caballero 'del defecto'". Pero el 'defecto' de los demonios, como se desprende de las especificaciones al respecto en el *Malleus maleficarum*⁴⁸ no es la cojera en el sentido material de la palabra, sino la *impotencia*. En efecto, como sabemos desde la *Ciudad de Dios* de San Agustín (xv, 23), el diablo, estéril él mismo, debe adoptar alternativamente la figura de hombre y de mujer para su reproducción: como mujer (*succuba*) cohabita con los hombres y, obtenido de éstos el semen que no puede producir, se copula, en figura de macho (*incubus*), con las mujeres que han de quedar preñadas de su simiente. De manera semejante lo describe todavía uno de los famosos manuales de brujas del siglo xvi que Gæthe tuvo a la mano, la *Dæmonomania* de Jean Bodin: "los espíritus hifiláticos o súcubos capturan el semen de los hombres y se valen del mismo [en figura de hombres] con las mujeres..."⁴⁹. Así se aclara también el sentido del diálogo anterior entre la bruja joven y Fausto. Aquélla no es más que un súcu-

47 Cf. los 'diablos cojuelos' de Alain-René Lesage, *Le diable boiteux* (1707), y de Luis Vélez de Guevara.

48 El *Malleus maleficarum* o *Martillo de brujas*, publicado por los dominicanos alemanes Heinrich Institoris y Jakob Sprenger, a raíz de la bula de Inocencio VIII 'Summus desiderantes' (Estrasburgo 1487 y Frankfurt 1588, edición ésta según la cual citamos), especificaba todo cuanto los inquisidores tenían que saber acerca de la brujería y declaraba como herejía suma el no creer en la existencia de las brujas: *hæresis est maxima, opera maleficarum non credere*. Cf. *supra* p. 43.

49 Jean Bodin: *De la Démonomanie des Sorciers* (1580); Gæthe utilizó la versión alemana: *Johannis Bodini [...] Dæmonomania, Oder außführ-*

bo que busca el ayuntamiento carnal con éste, como sello último del pacto hecho por el doctor con Satanás. La entrega física de Fausto al demonio en figura de *succuba* habría significado para el Señor del 'prólogo en el cielo' la pérdida de la 'apuesta' con Mefistófeles. La visión de Margarita decapitada, sin embargo, lo salva más adelante, de "olvidarse completamente de sí mismo" (v. 4114: *Daß ich mich nur nicht selbst vergesse!*).

Así pues, como hemos tratado de mostrar, el plan original de la 'noche de Walpurgis' no pudo haberse reducido a la danza con las brujas y la visita al teatro de aficionados del 'sueño' en un recodo del Blocksberg, lejos del centro del aquelarre que se desarrolla en su cima (v. 4037: *doch droben möcht' ich lieber sein!*). Si bien es cierto que la leyenda tradicional del doctor Fausto no lo relaciona en ningún momento con brujas ni aquelarres, también lo es que en las diferentes descripciones del 'sábado' que Gøthe consultó, como se sabe por los títulos de su biblioteca personal y por los que pidió en préstamo, por la época de la composición de la 'noche', a la biblioteca de Weimar, se encuentra predibujada ya la figura del erudito que, movido por incontenible curiosidad, asiste como espectador a un aquelarre⁵⁰. Johannes Prætorius (*vid. supra* nota 38, pp. 204s.) describe, por

liche Erzählung Des wütenden Teuffels in seinen damahligen rasenden Hexen und Hexenmeistern [...]. Hamburgo 1698, p. 201: "die Hyphialtische oder Succubische Geister fangen den Saamen von den Menschen auff und behelffen sich desselbigen gegen den Weibern..."

- 50 El modelo más antiguo del espectador de una noche orgiástica, llevada a cabo por mujeres extáticas, que acude a la mente es, sin duda, el del rey de Tebas, Penteo, en la versión hecha por Ovidio (*met.* 3, 513ss.) del material euripídeo de *Bacchæ*. La fuente más directa, sin embargo, para esta variación de la tradición, introducida por Gøthe, parece haber sido un poema épico de Friedrich Löwen, hoy completamente desco-

ejemplo, cómo un sabio español, vecino de un brujo, se dejó llevar por éste a un aquelarre, movido por un “irresistible deseo de conocer la verdad”. En medio del lugar a donde fue conducido, vio un extraordinario trono y un horrible y asqueroso cabrón, como aquel que Mefistófeles desea para sí al comienzo de nuestra escena (v. 3836: *Ich wünschte mir den allerderbsten Bock*). Vio también, dice Prætorius, cómo los participantes de la fiesta subían en larga fila hacia el trono “y besaban al cabrón el culo” (p. 205: *und küsseten diesen Bock im Hindern*). Este ósculo obsceno, es un τόπος de toda descripción de aquelarre y constituye, en su calidad de parodia pervertida de la misa, el climax de la *synagoga Satanæ*. Ya en la decretal ‘*Vox in rama*’, dirigida a Enrique VII en 1233 sobre los herejes, explica el papa Gregorio IX, con morboso detalle, cómo los novicios de la *synagoga*, “*quidam a posterioribus, & quidam in ore damnabiliter obsculantes, linguam bestię infra ora sua recipiunt & salivam [...]*” (“besándola unos por atrás y otros en la boca de manera condenable, se meten la lengua de la bestia y su saliva en la boca...”), tras lo cual se lanzan a todo tipo de excesos “*nulla discretionē habita*” (“sin distinción de sexos”). De la misma manera, las actas del auto de fe celebrado por un tribunal inquisitorial de Logroño, en Navarra, en 1610, tras describir “el trono, magestad, y gravedad” de la *synagoga*, pasan a los detalles salaces:

Y luego le recibe por su Dios y señor, y le adora, bessandole la mano yzquierda, en la boca, y en los pechos encima del co-

nocido, *Die Walpurgis-Nacht*, compuesto en 1756. Quizá pueda deberse también a Löwen la introducción de los personajes típicos del ‘sueño de la noche de Walpurgis’ y la aparición del demonio femenino Lilith en medio del aquelarre.

raçon, y en las partes vergonçosas: y luego se rebuelve sobre el lado yzquierdo, y levanta la cola (que es como la que tienen los Asnos) y descubre aquellas partes que son muy feas. y las tiene siempre suzias, y muy hediondas, y le besan tambien en ella de baxo de la cola [...]⁵¹

Lo mismo había descrito Matthias von Kemnat, capellán de la corte del príncipe elector del Palatinado, en su crónica de 1475, refiriéndose a un proceso inquisitorial celebrado en Heidelberg: “so kniet er nider und bett den ketzermeister an vnd gibt sich ime vnd kust ine in den ars [...]” (“entonces se postra [el iniciando] y adora al maestro de herejías y se le entrega y le besa en el culo”)⁵². Y, con el mismo gusto por el detalle, el informe de Pierre de Lancre, comisario de Enrique IV para el combate de la brujería en el *pays basque*: “Que le Diable luy faisoit baiser souuent son visage, puis son nombril, puis son membre, puis son derriere[...]”⁵³. Abundan los documentos que podrían seguir siendo aducidos aquí.⁵⁴

51 Según la ‘Relacion de las personas que salieron al Auto de la fee, que los señores Doctor Alonso Bezerra Holguin, del Abito de Alcantara: Licenciado Iuan de Valle Alvarado: Licenciado Alonso de Salazar Frias. Inquisidores Apostolicos, del Reyno de Navarra, y su distrito, celebraron en la Ciudad de Logroño, en siete, y en ocho días del mes de Noviembre, de 1610. Annos’, citada por Gerhard Zacharias: *Satanskult und Schwarze Messe. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Religion*, Wiesbaden 1964, pp. 56ss.

52 El texto, citado por Schöne (nota 23, p. 131), se encuentra en el tomo II de las *Quellen zur Bayrischen und Deutschen Geschichte*, editadas por Conrad Hofmann, München 1862, pp. 113ss.

53 Cf. el *Tableau De L’Inconstance des mauvais Anges et Demons. Ou il est amplement traicté des Sorciers. & de la Sorcellerie*, Paris 1613, según Zacharias (vid. nota 51), p. 131s.

54 V.gr. “die beten erstlich einen Bock an vnd küseten jhm den Hintern” (*Magica, Daß ist: Wunderbarliche Historien Von Gespensten vnd*

Si aquello a lo que los cristianos inquisidores dieron un sentido demonológico no era, en realidad, más que vestigio de un antiguo rito extático de fertilidad, o regresión a una fase infantil temprana del instinto sexual, tendiente a la satisfacción de necesidades incestuosas y analesádicas, como querría el psicoanálisis, el hecho es que, como apuntó el propio Goethe, “la cuestión no es ni del todo vana, ni del todo falsa”⁵⁵: en la brujería y sus excesivas manifestaciones de un contra-orden obsceno tenemos, continúa en la misma carta a Charlotte von Stein (*vid.* nota 55), “una época de la historia que, con mucho, no ha sido psicológicamente explicada a satisfacción”. Pero lo que sólo ha encontrado

mancherley Erscheinungen der Geister, Eisleben 1600, fol.148; consultado por Goethe); “*ein grosser schwarzer Bock [...] ihme den Hindern küssen*” (Prætorius [nota 38, p. 54]); “*vnd wann sie seinen Hindersten küssen [...] vnd etliche [...] das männliche Glied*” (*Hundstättige Erquickstund: Das ist Schöne Lustige Moralische vnd Historische Diskurß vnd Abbildungen [...]*, Frankfurt 1650, p. 451.

- 55 En una carta dirigida a Charlotte von Stein en agosto [?] de 1787, desde Roma, Goethe asocia el entonces muy popular fenómeno del “magnetismo animal” a la “famosa época de las brujas” y añade: *Wie mir die Hexen beym Magnetismus einfallen, ist eine Ideen Association, die ich auf diesem Blättchen nicht ausführen kann*. Las curaciones “de afecciones nerviosas” a través de la práctica del ‘magnetismo’ (originalmente llevadas a cabo por Mesmer verdaderamente por medio de magnetos), aunque desmentidas por Lavoisier y Franklin, estuvieron en gran boga hacia fines del s. xviii. La práctica de los magnetos, sin embargo, no tardó en convertirse en una terapia manual cada vez más cercana a masajes “del tipo moralmente más sospechoso” (Wilhelm Erman: “Der tierische Magnetismus in Preußen”, en: *Historische Zeitschrift*, Beiheft iv (1925), p. 14). No es de extrañar, entonces, que Friedrich Schlegel se haya hecho tratar “magnéticamente” todavía en 1815 (Congreso de Viena!), y que hasta 1821 mantuviera correspondencia con una “amiga magnética en Dios” (*ibid.*, p. 9), ni que Goethe asociara, en la carta a la von Stein, el “magnetismo” con las “brujas”.

explicaciones parciales por parte de la psicología, la historia o la sociología, habría tenido que encontrar su lugar poético como contrapartida oscura de la luminosidad de la escena final de la segunda parte de la tragedia y como anticlímax del 'prólogo en el cielo'. No obstante, el *osculum anale*, por tópico que fuera en las relaciones de antiguos procesos inquisitoriales, representó una exigencia excesiva para el público contemporáneo de la primera edición (completa) de *Fausto* y, víctima de una autocensura apoyada por los filólogos a látere del autor, fue confinado al "saco de Walpurgis" que, según las memorias de Falk citadas más arriba (p. 36 y 37), debería constituir una especie de venganza póstuma de Goethe frente a la mojigatería burguesa, clerical y política.

IV

La 'noche de Walpurgis' no podía, pues, si, como hemos visto sigue el esquema de los aquelarres que conocemos por las actas inquisitoriales, conformarse con un Fausto timorato y un Mefistófeles que distrae su atención de la misa negra para otorgársela al fofu espectáculo del teatro de aficionados. Allí donde constatábamos una inconcinidad en la estructura de la escena y un espacio vedado en la topografía del Blocksberg, tenía su lugar, en la versión original, la ceremonia impía de la *synagoga Satanæ*, como lo demuestra el legajo de borradores correspondientes a *Fausto* que, con el título genérico de *paralipomena*, salieron a la luz entre 1887 y 1888, en el tomo décimo cuarto, de la primera parte, de las obras completas aparecidas en Weimar. Por consejo del propio Goethe, quien, como se desprende de la cita de Falk aducida más arriba, no consideró estos fragmentos co-

mo deleznales, habían aparecido ya veintiocho de ellos, poco después de su muerte (1836), en la ‘edición en cuarto’ preparada por Eckermann y Riemer. Naturalmente, censurados y notablemente modificados por los editores. Pero tampoco la edición de Weimar dejó pasar sin censura los doscientos nueve borradores y fragmentos que publicaba por primera vez en edición crítica. Los *paralipomena* que contienen la escena satánica han sido editados por primera vez, sin expurgar y sin ‘guiones de pudor’ que sustituyan las expresiones obscenas, apenas hace tres años, en Frankfurt⁵⁶.

La aparición de Satanás, según el *paralipomenon* n° 48, era preparada –como en el *Paradise Lost* de Milton– por las bíblicas trompetas de Éxodo 19. 16ss. y, a diferencia del inglés, estaba acompañada por el trueno con el que Yahvé respondía a Moisés en la cima del Sinaí. Es evidente que la reunión de brujas del Blocksberg debía representar, por analogía, una antítesis del pueblo ‘escogido’ a las faldas del Sinaí. La llegada del herético Contra-Dios es anunciada por una voz ‘proveniente del tumulto’:

*Siehst du er kommt den Berg hinauf
Von Weitem steht des Volckes Hauf.
Es segnen staunend sich die Frommen
Gewiss er wird als Sieger kommen*⁵⁷.

56 *Vid. supra* nota 13. Los *paralipomena* que contienen la escena de la misa negra en la cima del Blocksberg han quedado agrupados por Schöne bajo los números 34, 48, 49 y 50 de su edición. Que Goethe les concedía especial importancia, lo prueba el hecho paleográfico de conservarse en una copia en limpio escrita *manu propria*. Schöne ofrece, además, un facsímil del manuscrito goetheano del *paralipomenon* n° 50 (tomo 1, lám. 14 y 15).

57 *Paralipomenon* 49.

Ve cómo asciende la montaña;
De lejos, el pueblo en multitud.
Bendícense los píos en medio de su asombro:
No hay duda de que llega victorioso.

En este momento, ante la multitud reunida, tenía lugar el *osculum homagiale*, según los informes de las actas inquisitoriales que hemos transcrito más arriba. El *paralipomenon* 50, lamentablemente incompleto, reproduce el protocolo de la iniciación:

X

[...] *und kann ich wie ich bat
mich unumschränckt in diesem Reiche schauen
so küß ich, bin ich gleich von Haus aus Demokrat
Dir doch Tyrann voll Danckbarkeit die Klauen.*

Ceremonienmstr.

*Die Klauen! das ist für einmal
Du wirst dich weiter noch entschließen müßen.*

X

Was fordert denn das Ritual.

Cer Mstr.

Beliebt dem Herrn den Hintern Theil zu küssen.

X

*Darüber bin ich unverworren
Ich küsse hinten oder vorn.
Scheint oben deine Nase doch*

*Durch alle Welten vorzudringen,
So seh ich unten hier ein Loch
Das Universum zu verschlingen
Was duftet aus dem kolossalen Mund!
So wohl kanns nicht im Paradiese riechen
Und dieser wohlgebaute Schlund
erregt den Wunsch hinein zu kriechen.
Was soll ich mehr!*

Satan

Vasall du bist erprobt

*Hierdurch beleih ich dich mit Millionen seelen.
Und wer des Teufels Arsch so gut wie du gelobt
Dem soll es nie an Schmeichelphrasen fehlen⁵⁸.*

[un iniciando]

[...] y si, como lo he pedido,
permites que me asome, sin límites, por este reino,
no tengo empacho, tirano, en besarte agradecido
las pezuñas: ¡soy por naturaleza democrático!

Maestro de ceremonias

¿Las pezuñas? no está mal para empezar,
pero tendrás que irte decidiendo por bastante más...

[el iniciando]

¿Qué exige entonces el ritual?

Maestro de ceremonias

El trasero, señor, dignese mejor besar.

58 *Paralipomenon* 50, fol. 7^v.

[el iniciando]

Eso no es ningún problema,
que yo beso por delante o por detrás.
Si arriba tu nariz parece
penetrar todos los mundos,
un agujero veo aquí abajo
que devora el universo.
¡Qué aroma emana de la boca colosal:
no puede oler así ni el mismo paraíso,
y este bien formado abismo
excita el deseo de penetrarlo!
¡Qué más puedo pedir!

Satanás

Has pasado, vasallo, bien la prueba:
millones de almas encomiéndote con ello.
A quien tan bien sabe alabar el culo de Satán
no han de faltarle zalemas jamás.

Mientras que en el ‘maestro de ceremonias’ podemos ver claramente a Mefistófeles, la identificación del personaje que el *paralipomenon* 50 marca con una x (y que nosotros interpretamos aquí como un iniciando cualquiera) resulta, en el lagunoso estado que presenta el pasaje, prácticamente imposible. No sería muy errado ver en él, quizá, a los republicanos tras la coronación de Napoleón, pero la consideración de Goethe por este personaje hace difícil su identificación con Satanás. Si recordamos, por otra parte, que Johann Friedrich Reichardt, compositor de la corte de Prusia⁵⁹, fue blanco de un epigrama satírico, en el que Goethe y

59 Reichardt (1752–1814) estuvo en intenso contacto epistolar con Goethe durante más de veinte años y puso música a muchísimas de sus

Schiller lo llaman “apóstol de la libertad, demócrata, enemigo de tiranos, y zalamero” en una persona, podríamos pensar en el músico como modelo del ‘iniciando’ del *paralipomenon* 50. Pero resulta evidente que el anticlímax de la ‘noche de Walpurgis’ no pudo estar dedicado a un personaje tan poco significativo. Además, el valor tipológico del adulador rastrero que interpela a Satanás con el título de ‘tirano’, es decir, haciendo de él un monarca de este mundo, no del otro; el ‘maestro de ceremonias’, extraído del ámbito cortesano, y, más aún, la escena toda, interpretada como un acto feudal entre señor y vasallo, ponen de manifiesto el sustrato histórico real de la obscena sátira del sistema absolutista. Pero no sólo del feudalismo medieval, sino, sobre todo, del absolutismo contemporáneo de la Restauración —de la Restauración política, llevada a cabo por Metternich, y de la Restauración cultural, evidenciada en el catolicismo y medievalismo de los románticos, con Friedrich Schlegel, caballero de la Orden de Cristo, a la cabeza. El aquelarre de Walpurgis, culminando con un obsceno sometimiento al poder, es, pensamos, *la caricatura del Congreso de Viena y de la ‘Escuela Romántica’*⁶⁰.

obras, entre otras, al mismo *Fausto*. Su orientación pedagógica, nacionalista y, más tarde, revolucionaria tenía que llevarlo, sin embargo, a un rompimiento con el Maestro. En los *anales* de 1795 apunta Gøthe sobre él: “desde el punto de vista musical, amigo nuestro; desde el político, nuestro antagonista”. Reichardt, si bien progresista en cuanto a su ideología, profesaba, como Zelter (*vid. supra* nota 14), o como el mismo E.T.A. Hoffmann, una visión de la música muy conservadora, orientada hacia el estilo de Gluck. Algo similar a lo que en nuestro siglo representa la idolización de Mozart en un libro pretendidamente ‘espiritual’ como *Der Steppenwolf* (1927) de Hermann Hesse. Cf. Dietrich Fischer-Dieskau: ‘Weil nicht alle Blüenträumer reifen’. *Joh. Fr. Reichardt, Hofkapellmeister dreier Preußenkönige*, Stuttgart 1992.

60 No podemos abundar aquí en la compleja relación que guardó Gøthe con el romanticismo alemán. Baste decir que, desde la derrota de Prusia

Treinta años después de la redacción del *paralipomenon* 50 expone el anciano Goethe ante Eckermann, hablando, por cierto, del aquelarre como si la versión definitiva contuviera la escena suprimida, la diferencia de significados políticos de la ‘noche de Walpurgis’, de la primera parte de *Fausto*, y la ‘noche de Walpurgis’ clásica, de la segunda parte de la tragedia:

La primera noche de Walpurgis es monárquica, porque en ella Satanás es absolutamente respetado y honrado por todos como jefe supremo; la noche de Walpurgis clásica, por el contrario, es enteramente republicana, ya que todos están allí en el mismo plano, tanto vale el uno como el otro, y ninguno, temeroso de los demás, se subordina a nadie (conversación del 21 de febrero de 1831).

Fundamento y presupuesto de la eficacia satírica de nuestro texto lo constituye, como hemos dicho, su dimensión histórico-religiosa, pues el *osculum anale* que describen todos los protocolos e informes inquisitoriales aducidos más arriba es denominado en esos documentos *homagium*, término del derecho medieval que significa ‘pleito homenaje’, esto es, el voto de sumisión absoluta del vasallo a su señor en la ceremonia de in-

frente a Napoleón en 1806, los románticos reaccionaron, apoyados en una ideología místico-religiosa y crudamente nacionalista, de manera muy agresiva contra las teorías goetheanas del arte, y que Goethe contrató con sátiras punzantes dirigidas a ridiculizar toda pose ‘catolicizante’, ‘medievalera’ y ‘patriotera’ de los románticos. El movimiento pictórico católico de los *Nazarenos* (“de un demente espíritu sectario”: *Anales* 1820) y Novalis, corifeos del romanticismo por excelencia, merecieron su más áspero desprecio. Cf. H. von Einem: *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760–1840*, Múnich 1978.

vestidura⁶¹. El beso homagial, cuyo ritual regula y supervisa el 'maestro de ceremonias-Mefisto', es descrito por las actas, según se ha visto, como un acto de asquerosa obscenidad que sólo los acostumbrados a los ritos sabáticos realizan con conciencia, mientras que los novicios:

*die werden vnd sind verblendet [...] sehen jhn an als wann er ein grosser Fürst wäre vnd wann sie seinen Hindersten küssen vermeynen sie sie küssen jhm die Hände vnd etliche sonderlich die Weibspersonen das Männliche Glied*⁶².

[los novicios] se ciegan y lo ven [a Satanás] como si fuera un gran príncipe, y cuando le besan el trasero creen besarle la mano, y otros, sobre todo mujeres, el miembro viril.

La sexualidad anal practicada en el aquelarre refleja y atestigua, en los documentos sobre brujas y herejes, la abominable pecaminosidad de la apostasía de Dios que de tal manera se sella⁶³. Como parodia blasfema del beso litúrgico a la mano del sacerdote, el anillo episcopal o el pie del Papa, vicarios todos de Cristo, y como perversión asquerosa del pio beso durante la

61 Recuérdese la definición de *homagium* que da el *Malleus maleficarum* (vid. nota 48, p. 243): *homagium verò dicamus consistere in corporis & animæ traditione* ("el 'homagium' podemos decir que consiste en la entrega del cuerpo y el alma [al Demonio]").

62 Vid. *supra* nota 54 (*Hundstätige Erquickstund*), p. 451.

63 No olvidemos, por otra parte, que la extraordinaria difusión de la literatura sobre brujas en los siglos XVI y XVII se debió, en gran medida, a que era la única manera, bajo el ropaje de la edificación espiritual y la admonición a la observancia, de escapar a la censura para hablar de los temas tabuizados, en especial los sexuales, lo que explica también el interés pornográfico en la descripción de los detalles escabrosos.

adoratio crucis del viernes santo, el ósculo homagial de herejes y brujas anula la salvación cristiana, eco de lo cual son las palabras del ‘iniciando’ en el *paralipomenon* transcrito más arriba: “qué aroma emana de la boca colosal / no puede oler así *ni el mismo paraíso*”. La negación de la salvación es, al mismo tiempo, la negación del espíritu y del orden de la naturaleza en la lasciva insinuación al comercio no sólo carnal y herético, sino, además, homosexual que se plasma en las palabras inmediatamente siguientes del ‘iniciando’: “este bien formado abismo / excita el deseo de penetrarlo / ¡qué más puedo pedir!”⁶⁴.

Por su parte, a la masa de participantes en el obsceno aquelarre hay que imaginarla, según las indicaciones escenográficas del *paralipomenon* 50, como reunida alrededor de Satanás, quien, luego del ósculo homagial, imparte las enseñanzas del Anticristo en un blasfemo sermón de la montaña:

*Die Böcke zur rechten,
Die Ziegen zur linken
Die Ziegen sie riechen
Die Böcke sie stincken
Und wenn auch die Böcke
Noch stinckiger wären*

64 No es de excluir aquí tampoco una alusión a nuestro católico, romántico y pedofílico Friedrich Schlegel, quien, en el último de los sonetos inéditos mencionados al comienzo, escribe, refiriéndose a un efebo, cuyo trasero ha sido deleite de su miembro (*wie anders schmiegte sich der Arsch des Knaben dem Schwanz*): *kein Weib hat so behende mit der Zunge / die Eichel mir geleck't wie dieser Junge: / O könnte ich an deinem Marmorhintern, / mein Knabe, viele Monde überwintern* (“no hay mujer que haya lamido con la lengua un bálano de modo tan veloz como este niño: ¡oh, si pudiera muchas noches invemar en tu trasero marmóreo, efebo mío!”).

*So kann doch die Ziege
Des Bocks nicht entbehren.*

A la diestra los cabrones,
las cabras a siniestra:
las cabras rehuelen,
los cabrones apestan;
y aunque apestaran más los cabrones,
prescindir de su cabrón, la cabra no puede.

Con estas palabras usurpa Satanás el papel de Cristo en el Juicio Final. El Redentor, según *Mateo 25*, 31ss., “se sentará en su trono de gloria. Serán congregadas delante de él todas las naciones, y él separará a los unos de los otros, como el pastor separa las ovejas de los cabritos. Pondrá las ovejas a su derecha y los cabritos a su izquierda”. La parodia del modelo bíblico queda clara, ya de entrada, con la transposición de los cabrones a la derecha de Satanás, mientras que Cristo los pondrá a su izquierda; mientras que la parábola evangélica trata de la separación de los elegidos y los condenados, hombres y mujeres son tratados en el *paralipomenon* como animales y remitidos a su sexualidad animal, esto es, la separación no tiene como criterio la pureza moral, sino el sexo: no se olvide que en toda la literatura de brujas utilizada por Goethe aparecen cabra y cabrón como encarnación de la lujuria⁶⁵. Esta división remite, además, a la ordenación

65 Cf. por ejemplo, Prætorius (vid. nota 38, p. 59): *Denn der Bock ist ein Sinnbild oder Zeichen aller geilen und verhurten Leute welche das Reich Gottes nicht besitzen werden* (“pues el cabrón es símbolo o signo de toda la gente lujuriosa y prostituida que no poseerá el reino de Dios”). El hedor del macho cabrío es también proverbial manifestación de su lubricidad.

de la *synagoga Satanæ*, modelo invertido de la separación de hombres y mujeres en la sinagoga judía. El coro entona a continuación una parodia del responsorio que invita a la prostración:

Chor

*Aufs Angesicht nieder
Verehret den Herrn
Er lehret die Völcker
Und lehret sie gern
Vernehmet die Worte
Er zeigt euch die Spur
Des ewigen Lebens
Der tiefsten Natur.*

Coro

¡Prostraos, venerad al Señor!
Él instruye a los pueblos
y lo hace a placer:
Escuchad sus palabras,
Él os muestra la huella
de la vida eterna,
de la íntima naturaleza.

Dios Padre es apostrofado en el ‘prólogo en el cielo’ precisamente con la misma palabra ‘*Herr*’ que aquí se aplica a Satanás. Las palabras evangélicas que fundan el sentido de la misión (“id y predicad a todas las naciones”: *Mateo* 28, 19) y la promesa de Cristo “quien escuche mi palabra [...] tendrá vida eterna” (*Juan* 5, 24), se invierten aquí para preparar la perversión del anhelo mismo de Fausto: “encontrar, penetrando en las entrañas del mundo, allí dentro sus fuentes escondidas” (vv. 382s.). En efecto, Satanás ofrece satisfacer el ansia fáustica de conocimiento con

una doctrina que reduce a mera codicia y sexualidad la naturaleza íntima del hombre:

Satan rechts gewendet

*Euch giebt es zwey Dinge
So herrlich und groß
Das glänzende Gold
Und der weibliche Schoos.
Das eine verschaffet
Das andre verschlingt
Drum glücklich wer beyde
Zusammen erringt.*

Satanás vuelto a diestra

Para vosotros dos cosas
hay grandes y hermosas:
el oro que luce
y la vulva de mujer.
El uno regala
y la otra devora:
Bienaventurado aquel
Que ambos controla.

A esta bienaventuranza pervertida sigue, dirigiéndose a la multitud de brujas, la segunda parte de la anunciación satánica en esta '*missa fidelium*':

Satan lincks gewendet

*Für euch sind zwey Dinge
Von köstlichem Glanz*

*Das leuchtende Gold
und ein glänzender Schwanz
Drum wisst euch ihr Weiber
Am Gold zu ergötzen
Und mehr als das Gold
Noch die Schwänze zu schätzen.*

Satanás vuelto a siniestra

Para vosotras hay dos cosas
de esplendor deliciosas:
el oro luciente
y el falo que brilla.
Por ello sabéis, mujeres,
deleitaros con el oro,
pero más que apreciar el oro
refocilaros sabéis con el falo.

La prédica de Satanás retoma los dos motivos que sirven de guía prácticamente a toda la acción de Fausto, Mefistófeles y Margarita, en la primera parte del poema: el oro y el sexo, símbolo y objeto de los pecados capitales avaricia y lujuria. En cuanto al primer motivo, es en la escena 'cocina de la bruja' (vv. 2378ss.), donde los ridículos y desagradables monos, que acompañan a la bruja en su primitivo laboratorio y cuecen pucheros para pobres (v. 2391) mientras hablan de ganancias y riquezas (es decir, encarnan la falta de escrúpulos del avaro y son remedo [*verfluchte Puppen*: v. 2391], como él, del hombre), dan paso a la temática del oro. El motivo continúa con el cofrecillo de joyas con el que Mefistófeles obsequia a Margarita en nombre de Fausto (v. 2783), reaparece en las vetas de oro que iluminan el pa-

lacio de Mammon en la noche de Walpurgis (*vid. supra*, p. 47), es decir, abandona el mundo del orden social establecido (regalo del cofrecillo como trivial, si bien fatídico presente de enamorado) para integrarse en la naturaleza misma del contra-mundo del aquelarre, y encuentra su consagración, junto con el falo y la vulva –casi como alcahuete de ambos– en el sermón de las bienaventuranzas satánicas.

Con la pócima afrodisiaca que permite a Fausto rejuvenecer y volver a ser capaz de amar carnalmente (v. 2603s.), y la actitud de Mefistófeles para con la bruja, a quien se ofrece como incubo en Walpurgis (v. 2589s; *vid. supra* p. 45) como agradecimiento por el brebaje, da comienzo, también en la escena ‘cocina de la bruja’, el desarrollo del motivo del sexo pervertido: el decrepito doctor, que en el orden social que le corresponde carece de honra, fortuna y amor (carnal), sólo puede alcanzar este último en un contexto antisocial (cocina de la bruja) y contra natura (rejuveneciendo). La pareja Mefistófeles-bruja vieja, por su parte, representa el doblete obscuro y antitético del Fausto rejuvenecido y Margarita. El motivo se desenvuelve, a lo largo de las conversaciones entre los tres personajes y Marta, la amiga alcahueta de Margarita (doblete socialmente aceptado, a su vez, de la bruja vieja), y culmina en las bienaventuranzas blasfemas de Satanás en la cima del Blocksberg, donde encuentra Fausto, por fin, en boca del Contra-Dios, la satisfacción a la sed de conocimiento alegada en su monólogo inicial: aquello que constituye el “entramaje último del mundo” (*was die Welt / Im Innersten zusammenhält*: v. 382s.) y que no puede llegar a saberse por los medios que sanciona el orden establecido (ciencia y religión), se predica y se practica en el mundo del contra-orden que es la noche de Walpurgis: obscenidad y lujuria.

Sólo teniendo en cuenta las escenas suprimidas, en especial la prédica de Satanás, se explica la danza de Fausto y Mefistófe-

les con las brujas, en la versión canónica: la entrega de Fausto a la bruja joven habría significado la puesta en práctica de lo que ha predicado Satanás, es decir, habría constituido el último paso de Fausto en su sed de conocer: conocería, por fin, que el sexo es la quintaesencia de lo humano y que sólo puede realizarse libremente (la bruja joven danza desnuda) en el mundo del contraorden de la 'noche'. Que el sexo sin consenso social no acarrea sino muerte, lo demuestra el caso de Margarita, quien, tras entregar su virginidad a Fausto, se vio arrastrada al matricidio, el fratricidio y el infanticidio, rasgo este último que la emparenta con las prácticas de las brujas y la transforma a ella misma en bruja: como tal, será decapitada en el cadalso con que cierra la primera parte de la tragedia.

V

Por último, no resta sino preguntarnos el porqué de la (auto)censura de estos *paralipomena* de *Fausto*.

Friedrich Wilhelm Riemer, teólogo y filólogo clásico de Halle, maestro particular en la casa de Wilhelm von Humboldt, y preceptor de Augusto, hijo de Goethe, fue uno de los principales eruditos a látere del Maestro y consejero suyo en materia no sólo de filología antigua, sino también de geología, osteología y, sobre todo, de óptica. Nada más natural que tocara a él, junto con Eckermann, *factotum* y *famulus* de Goethe, el preparar la edición de las obras póstumas. No obstante haber sido en gran medida responsable de la exclusión de la escena en la cima del Brocken, en la primera edición de Fausto, en 1808, se decidió, en la edición en cuarto de 1836, como hemos dicho más arriba, a incluir en ella, si bien muy expurgados, algunos de los *paralipomena*

que había suprimido en la 'noche de Walpurgis' de 1808. Con este motivo dirigió una carta el 30 de mayo de 1836⁶⁶ al canciller Friedrich von Müller, amigo muy cercano de Gøthe y asesor político en Weimar, que reproduzco, parcialmente, a continuación:

Ni nuestro público, compuesto en su mayor parte por señoras y señoritas, jóvenes y adolescentes, ni nuestra época, acostumbrada a sobarles los pies a los santos, pueden, desde luego, encontrar edificante, sino por el contrario, hartó desagradable una escena como la del Blocksberg, llena de aristo-fanatismos. De ahí que me opusiese yo, originalmente, a su publicación [... Sin embargo] un motivo tan importante y tomado de la tradición popular misma, como lo es el de la epifanía de Satanás en el Blocksberg, junto con todas las extravagancias de las brujas —que incluso los más mojigatos entre nuestros artistas han adornado con inexpresables desnudeces—, no debe, precisamente por prurito artístico, quedar sin ser explotado como contrapunto y antítesis a la epifanía del Señor en el 'prólogo en el cielo' y tiene que ser, por lo menos, aludido: desde luego, puesto que el oído es más púdico que el ojo, no con todas las desnudeces y crudezas que el artista plástico puede disimular y colocar de fondo [...] La escena de la audiencia [con el 'iniciando'] no debe suprimirse completamente: la fina ironía que encierra el hecho de que la *simia Dei* [Satanás, remedo de Dios] se haga besar el c..., como el vicario de Cristo la pantufla, es tan importante que, aceptado el perro, ¡por qué no el rabo! [...] no obstante, no todo debe quedar claro para todos [...]

66 La carta ha sido publicada recientemente por Horst Nahler: *Quellen und Zeugnisse zur Druckgeschichte von Gøthes Werken*, Berlín 1986.

En cambio, Wieland, a quien de todo puede acusarse menos de mojigatería en su propia obra, pensó muy diferente, ya no digamos de las escenas suprimidas, sino de la versión canónica con los guiones de pudor:

Estoy curioso por saber qué sensación causará este excéntrico producto del Genio en Viena y, sobre todo, por saber qué se pensará de la noche de Walpurgis en el Blocksberg, en la que nuestro musageta ha competido con los infiernos de Brueghel en fuerza diabólica, y con Aristófanes en groseras vulgaridades [...] no dejo de temer, sin embargo, que nuestro amigo G. se haya dañado, con estos atrevimientos, más él a sí mismo, que lo que lo hubiera podido hacer el peor de sus enemigos, y que su editor sea el único que vaya a sacar provecho de ello⁶⁷.

El joven Gøthe había tematizado en *Die Leiden des jungen Werther* la incompatibilidad del amor (físico) y la convención social, con las consecuencias ya conocidas: el suicidio del protagonista, en el mundo literario, y de infinidad de imitadores en el mundo 'real'. Esto, en plena época revolucionaria: 1774–1787.

67 Carta al barón von Retzer (1808) acerca de las “últimas novedades de la feria del libro”, publicada en 1815, tras la muerte de Wieland, por su hijo Ludwig, en Viena. En cuanto al buen provecho que sacaron los editores de muchas obras de Gøthe (según cuyas palabras, acotadas por el canciller von Müller el 21 de marzo de 1829, “deberían irse todos al diablo, pues seguramente tendrían su infierno propio”), véase el excelente estudio de Siegfried Unseld: *Gøthe und seine Verleger*, Frankfurt: Insel 1991, quien, sin embargo, nada anota sobre las vicisitudes de publicación sufridas por los *paralipomena* de *Fausto*.

Entonces, se echaron en cara al joven autor desobediencia frente a Dios y falta de responsabilidad social: insubordinación frente al orden. El pastor Gøze⁶⁸, de Hamburgo, consideró que el espíritu de *Werther* era la revuelta y la negación de la obsecuencia; temió, no sin fundamento, que tarde o temprano ese espíritu, que ya se había levantado contra la autoridad de la Iglesia, lo hiciese también contra la autoridad civil. Y no se equivocó. Así pues, el viejo Gøthe, poseído por un espíritu menos revolucionario ya, que, quizá, profético, tuvo seguramente en cuenta –aunque, como diría Borges, ‘sin conocerlas’– las palabras de George Bataille: “sin prohibiciones no hay erotismo”, y prefirió esperar a que fueran otros los tiempos que abrieran el “ordre infernal con escenas de brujas”. No quiso ser, en fin, Odiseo naufragando en medio de una tempestad desatada por los vientos que emanaran de él, por más que “*oliesen mejor que el paraíso mismo*”. ↩

68 R. Mandelkow (ed.): *Gøthe im Urteil seiner Kritiker*, tomo 1, T. 12, Múnich 1975. Sobre Gøze, véase, del mismo Mandelkow, *Gøthe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, tomo 1 (1773–1918), Múnich 1980, p. 41.



ÁLBUM DE ENSUEÑOS,

MANUSCRITO INÉDITO DE MANUEL M. FLORES

Ángel José Fernández*

*para mi amigo, el mejor amigo de su generación,
Enrique López Aguilar*

La crítica de su tiempo, inclusive la contemporánea, ha repetido los conceptos vagos con los que se acusa a la poesía de Manuel M. Flores de romántica, erótica e incorrecta, sobre todo en su prosodia. Al criticar este pecado, que puede justificarse sólo si se le enfrenta al canon clásico, que no es exclusivo de este escritor, se parte, supongo, de la afirmación originalmente vertida en el tomo XLV de la *Biblioteca Universal*, según la que Manuel M. Flores, quien había sido considerado “poeta de grande inspiración”, tuvo, al mismo tiempo, la debilidad de recaer, salvada “su versificación, llena, conceptuosa y musical”, en “el solo defecto de descuidar mucho la

* Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana.

prosodia”,¹ como él mismo lo habría admitido, en temprana autocrítica, al publicar la edición príncipe de *Pasionarias*, su primer libro.²

En el pórtico del volumen, Manuel M. Flores reconoció que sus versos se resentían de “defectos, tanto en el fondo como en la forma, sobre todo en la parte prosódica”.³ Menéndez Pelayo, que lo trató con severidad en su juicio total sobre los poetas americanos, emitió la opinión —después generalizada— de que el autor de “Bajo las palmas” y “Eva” era “un poeta brillantísimo, y muy superior a Acuña en corrección y gusto”, aunque advertía que la prosodia de sus versos “era muy descuidada y a veces intolerable por bárbara dislocación de acentos”.⁴

Pese al ojo en la paja, que considero mal de época, Manuel M. Flores ha devenido como el poeta erótico del romanticismo mexicano. Sus poemas de tema amoroso, que ahora acaso no pasarían de ser juzgados como ingenuos, fueron considerados por los lectores de su tiempo como atrevidos y extraños; los leyeron mucho inclusive “las señoritas mexicanas”, quienes se los aprendían de memoria y los disfrutaban tanto como los caballeros, que también los declamaban, como las damas, a viva voz en la tertulia hogareña, en el salón social o en la alcoba, entre el escarceo amoroso y los martirios de la carne.

1 Citado por Francisco Sosa en “Manuel M. Flores” (1884), Prólogo a [*Poemas*], México, *El Parnaso Mexicano*, Librería La Ilustración, junio de 1885, pp. 5–42; p. 11. (Citaré en adelante FS).

2 Manuel M. Flores: *Pasionarias*, Prólogo del autor y epílogo de Manuel de Olaguíbel, Puebla de Zaragoza, Tipografía del Hospital General del Estado, primera edición, 1874, 328 pp. (Citaré en adelante 1874).

3 “Este libro”, prólogo, 1874, p. 3.

4 Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de la poesía hispano-americana*, t. xxvii de la edición nacional de sus *Obras completas*, preparado por Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus, 1948, p. 160.

Los manuscritos de Manuel M. Flores

El manuscrito del *Álbum de ensueños* –Cuaderno VII– contiene doce poemas y debe ser considerado el primer antecedente de *Pasionarias*, que no fue su único libro, sino el más importante y verdadero. Quizá, Manuel M. Flores, aunque publicó otros, sea autor de un solo libro, como Whitman con sus *Hojas de hierba*. Flores preparó y organizó un par de ediciones de *Pasionarias*, la primera en 1874 y en 1882 la segunda, “corregida y aumentada”, también algo disminuida en sus materiales anteriores: le suprimió nueve textos y retiró su prólogo, que había fechado en “Puebla de Zaragoza, Marzo de 1874”.

En “Este libro”, Flores justificaba los atrevimientos y la osadía de haber dado “á la publicidad” sus primicias aun sin enmendarlas. Corregirlas –explicaba entonces– “hubiera sido rehacer” y si las hubiera reescrito –añadía–, sus composiciones inaugurales hubieran perdido “espontaneidad”, “colorido” y “el ingenuo sentir del primer momento” creador. Quiso, pues, dejar asentado que sus *Pasionarias* de 1874 no eran otra cosa que su “biografía del corazón, lentamente formada página por página, es decir sentimiento por sentimiento, latido por latido”.⁵

El *Álbum de ensueños* contradice, al menos parcialmente, estas afirmaciones del poeta: no publicó en libro piezas escritas de primera intención. Al contrario, trabajó su materia literaria como lo mandan los cánones. Con ello, también se desmiente la conseja de que los escritores románticos escribían sólo gracias a la inspiración que los potenciaba como impulso único: la mujer, la batalla, el hecho histórico, el brindis, el homenaje, etcétera, o el texto sobre pedido. Manuel M. Flores volvió con frecuencia a sus originales y ensayó, como lo demuestra el manuscrito que nos

5 “Este libro”, 1874, p. 3.

ocupa, más de una redacción de sus poemas; a otros los arregló, como argucia de su estilo para cortejar, enamoradizo como fue, mujeriego insistente, para todo lo cual extraña alguno de los ya escritos en sus cuadernos, si es que la musa en ciernes aún no propiciaba la creación de un nuevo texto. Utilizaba sin vacilación, con todo descaro y toda conciencia, poemas dedicados a una mujer para enamorar a otras, sólo “acomodados a las circunstancias”.

Una muestra evidente es el caso del poema titulado “Pensar. Amar”, que Flores reescribió a partir de la versión que halló en su cuaderno, hasta consolidar su versión definitiva en la segunda edición de *Pasionarias*; otra, lo representa el originalmente titulado “Primeras palabras”, que abre *Álbum de ensueños*, el cual, a partir de la primera edición de *Pasionarias*, fue retitulado como “Mi ángel” y corregido en parte. Otro caso fue el de “Lejos”, que enmendó desde el manuscrito y que retrabajó para incluirlo en la edición de 1874, pero que en la de 1882 lo retiró, creo por razones de sobra justificadas.

La edición definitiva de *Pasionarias* apareció con el prólogo de Ignacio Manuel Altamirano, que sustituyó al suyo; allí incluyó 44 nuevos poemas, escritos con posterioridad a 1874 o que exhumó de sus cuadernos. Realizó una peinada general a todos sus poemas, les cambió texto a unos, a otros los agrandó, a algunos más les quitó palabras, versos o estrofas.⁶ Entre estas dos apariciones distintas de *Pasionarias*, Manuel M. Flores publicó un librito: *Páginas locas*,⁷ al que Margarita Quijano Terán califica

6 Manuel M. Flores: *Pasionarias*, Prólogo de Ignacio Manuel Altamirano y epílogo de Manuel de Olaguíbel, México, Imprenta del Comercio, de Dublán y Compañía, segunda edición corregida y aumentada, 1882, 523 pp. + iv de Índice. (Citaré en adelante 1882).

7 Manuel M. Flores: *Páginas locas*, Puebla, 1878, 76 pp. (Incluye dos secciones: «Hojas dispersas» y «Composiciones varias»).

como “rareza bibliográfica”.⁸ Completan su *corpus* poético la antología que reprodujo, en 1885, con el prólogo de Francisco Sosa que ya cité, *El Parnaso Mexicano*; el tomo de *Poesías inéditas*,⁹ póstumo como el anterior, que prologó Tablada en 1910, y las pequeñas selecciones de prosa y verso no impresas en libro aparte, que tanto Quijano Terán como Grace Ezell Weeks han agregado como apéndices o primicias dentro de sus estudios sobre la vida y las obras de Manuel M. Flores.¹⁰

La suerte de sus manuscritos corrió la misma que su vida y fue igualmente romántica. Nómada reposado, bohemio pertinaz, enfermo desdichado del incurable *spleen*, Flores fue distribuyendo por doquier sus recados, poemas y cartas —escritos a mano, con su menuda, extendida y clara caligrafía— entre los cientos de mujeres a las que les hizo la corte y a las que amó con o sin la requerida correspondencia. Su universo vital, por otra parte, tiene que concentrarse en los pueblos y las ciudades que habitó, visitó y deambuló el escritor romántico: San Andrés Chalchicomula, Puebla, México, Teziutlán, Orizaba, Perote, Xalapa y Cuernavaca.

Hacia el ocaso de su existir, ya sifilítico, ciego y bajo el signo de la fatal hidropesía, que lo acarrearía al más allá, Manuel M. Flores encomendó sus cuadernos y papeles a Rosario de la Peña (1847–1924), la amada de *su* madurez. Rosario había cumplido en su juventud un papel singular dentro de la cultura mexicana del siglo XIX: fue la Musa, con mayúscula, de buena cantidad de

8 Margarita Quijano Terán: *Manuel M. Flores. Su vida y su obra*, México, Talleres de Editorial Stylo, Porrúa Hermanos y Compañía distribuidores, 1946, 233 pp. Véase, p. 39. (Citaré en adelante MQT).

9 Manuel M. Flores: *Poesías inéditas*, Prólogo de José Juan Tablada, México, Viuda de Bouret, 1910, 240 pp.

10 MQT, pp. 166-206; Grace Ezell Weeks: *Manuel M. Flores. El artista y el hombre*, México, B. Costa-Amic Editor, 1969, 223 pp.

poetas románticos y modernistas: Acuña, *El Nigromante*, Xavier Santamaría, Francisco Frías y Camacho, José E. Triay, Martí, Heberto Rodríguez, *Micrós*, Francisco Coéllar y Argomániz, etcétera, y hasta del “Viejo” Urbina, que, en los momentos en que fracasaba su empresa amorosa, era apenas un jovencuelo entusiasmado, mientras Rosario pertenecía, en tanto que venerable dama, a la segunda edad.¹¹

Manuel y Rosario se conocieron el 26 de agosto de 1874, en México, durante una fiesta en casa de Alfredo Bablot, director del Conservatorio de Música, además de periodista internacional, hombre culto y promotor artístico. Amigo de ambos, de Rosario y de Manuel, Bablot fue quien los presentó en persona, puesto que ya se conocían los dos por famas y mutuas conocencias. José López Portillo y Rojas se lamentaba el no haberle preguntado a Rosario la forma y los detalles de este encuentro, que acabó por unir dos personalidades disímbolas de la intelectualidad mexicana de la época postjuarista, que antecedería a lo que vendría en el Porfiriato y que en aquellos días de intensa actividad política parecía tener el sello del jurista Sebastián Lerdo de Tejada.

11 Sobre este fenómeno de las letras mexicanas se ha escrito quizá demasiado. Debe destacarse el libro de José López Portillo y Rojas: *Rosario la de Acuña. Un capítulo de la historia de la poesía mexicana*, México, Librería Española, [1920], 166 pp.; edición facsimilar, Coahuila, Colegio Coahuilense de Investigaciones Históricas, [1979], 166 pp.; Carlos Hernández: *Mujeres célebres de México*, San Antonio, Texas, Casa Editorial Lozano, 1918; Felipe S. Rosales: *Mujeres célebres*, México, Editorial Olimpo, 1955; Carmen Toscano: *Rosario la de Acuña. Mito romántico*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1948; Roberto Núñez y Domínguez: *El México de Acuña*, México, 1949, 40 pp.; Julio Sesto: *Historia pasional del amor en América*, México, Editorial Bostas, 1959, pp. 119–139, etcétera.

Aquella noche, quizá en la madrugada del 26 de agosto de 1874, en el trayecto de la Capital a Puebla, ciudad en donde radicaba, Manuel M. Flores le escribió a Rosario de la Peña su primera carta de amor:

Perdóneme Ud. pero en esta noche no puedo hacer versos, no puedo escribir... Tengo el alma tan llena de Ud., Rosario... tan llena de ti, Rosa del cielo, que no puedo ni siquiera pensar. Pensar, para mí, no es más que contemplar tu imagen. Está en adoración todo mi espíritu.

Comprendo que se llore de dicha, porque algo como un sollozo tiembla en mi corazón. Tengo el miedo de la felicidad.

Yo no sé lo que será de mí, sólo sé que no me pertenezco, que me he olvidado de mí mismo, que tú, Rosario, la mujer de mi destino, tienes la responsabilidad de mi suerte.

Tú puedes hacer de ella lo que quieras... Pero, ¡ten piedad de mí, Rosario!¹²

A esta cartita siguieron muchas otras, que consolidaron el ingente epistolario amoroso que sólo habría de suspenderse cuando el poeta pasaba temporadas en la Ciudad de México, como en las dos ocasiones en que fue diputado federal, o por un vacío inexplicable por ahora, que abarcó todo lo largo de 1877 y los primeros meses del año siguiente, en que se reanudara la correspondencia, o como en 1883, cuando, ya ciego y muy enfermo, Flores le enviara a Rosario, desde Cuernavaca, una última, lastimosa misiva, algo desesperada, especie de recado

12 Carta de Manuel M. Flores a Rosario de la Peña, remitida de Puebla el 26 de agosto de 1874. *Epistolario inédito*.

escrito ahora con mucha dificultad debido a su ceguera. Hasta donde tengo noticia, se ha salvado del saqueo cerca de medio centenar de cartas.

Por motivos de enfermedad, por hallarse incapacitado aun para lo más indispensable, fue que Manuel le encargó a Rosario cuidara sus materiales personales y literarios. Ella los guardó toda su vida junto con otros recuerdos, como el famoso álbum que le obsequiara, precisamente en 1874, Ignacio Ramírez, en el que escritores amigos, admiradores y enamorados fueron emborronando sus fojas con versos, memoriales, piezas de toda índole, incluso hasta con textos a modo de adiós definitivo o de despedida temporal, por despecho o por sano retiro.¹³ En su vejez y en vísperas de su muerte, Rosario de la Peña le encomendó gran parte de estos valiosos papeles y reliquias a su cura confesor, el presbítero mexiquense José Castillo y Piña, que además fue escritor, historiador y funcionario de la Catedral de México.

En *Mis recuerdos*, su tomo de memorias, Castillo y Piña certificaría, con base en las conversaciones sostenidas con Rosario de la Peña, que ella y Manuel “mucho se quisieron”; hizo constar, además, que Rosario “tenía en su poder una infinidad de cartas que aquél le escribía, en las cuales le hablaba de su amor apasionado”. Asimismo, explicó tener “muchas de ellas”, regaladas por Rosario. Entre las pertenencias que Manuel le dejó a su última novia, apareció, además, un Diario “inédito”, del que nadie tenía noticia y al que sólo unos pocos habían leído; se ha dicho que Rosario nunca llegó a leerlo, por respeto y fidelidad. Acerca del Diario,¹⁴ documento capital para conocer los intersticios de la

13 Véase el trabajo de López Portillo y Rojas antes citado.

14 Manuel M. Flores: *Rosas caídas*, Edición e introducción de Margarita Quijano Terán, México, UNAM, Imprenta Universitaria, 1953. 259 pp. (Textos de Literatura Mexicana, 5). [Citaré rc].

vida amorosa del poeta, Castillo y Piña hizo breve comentario en *Mis recuerdos*, en el sentido de que, a lo largo de sus 227 fojas útiles,¹⁵ Flores detalló su mundo de aventuras con lujo de detalles, pues allí refirió “los amores que tuvo con más de cincuenta mujeres a las que quiso con verdadera adoración, en Puebla, en México y en todas partes”.¹⁶

Muerta Rosario, Castillo y Piña fue el “poseedor del rico acervo” donde se guardaron los “papeles inéditos de Flores”;¹⁷ aquél fue quien, en los años cuarenta, se los facilitó a Margarita Quijano Terán: ella los clasificó por cuadernos, numerándolos del I al xxxii; ensayó, además, aunque con poca fortuna, la biografía del sanandresino. Aparte, realizó somero estudio sobre su poética y, en 1953, editó la desnuda transcripción del Diario con el título *Rosas caídas*. Es de lamentarse que, al reproducirse este manuscrito, no se haya tomado en cuenta, para incorporárselas, las prosas “Manuela”, “El dominó blanco y La Pasionaria” y “María”, incluidas en el Cuaderno xxxii y que formaban parte, sin vacilación alguna, del *corpus* de *Rosas caídas*: comparten tema, corte, idéntica confección y ambos poseen, por lo demás, la misma intención autobiográfica. En los ires y venires, la última foja del texto “Manuela” se perdió, con lo que ha quedado inconcluso.

Emilio Pérez Arcos, en 1959, transcribió el Cuaderno xxxii con el título *Manuela*, como supuso lo hubiera titulado Manuel M. Flores, de haberlo dado a la publicidad. Leonardo Pasquel lo editó como *Mi destierro en Xalapa. 1865*, año equivocado, pues-

15 MQT, pp. 92-93.

16 José Castillo y Piña: *Mis recuerdos*, México, Imprenta Rebollar, 1941, 507 pp. Sobre Rosario y Flores, véanse las pp. 209-250. Y, en particular, pp. 218-219.

17 MQT, p. 9.

to que el sanandresino permaneció en el exilio xalapeño a partir de enero de 1866.¹⁸ En el “Prólogo” de este libro, Pérez Arcos explicó el destino final de los manuscritos de Manuel M. Flores. Devueltos a su custodio por Margarita Quijano Terán, los papeles –pecadillo habitual, en el tránsito habían ocurrido pérdidas involuntarias– Castillo y Piña, poco después, decidíó donarlos, junto con los libros de su biblioteca, al obispo de Guadalajara. Estando en estos trámites, de los que se enteró por medio de la prensa don Emilio, del mismo origen que Flores, le solicitó al guía espiritual de Rosario de la Peña que mejor le obsequiara los papeles a San Andrés Chalchicomula, en vez de enviarlos a la biblioteca de monseñor Garibi Rivera, pues allí ningún uso se les daría. Oídos los argumentos irrefutables de Pérez Arcos, el presbítero Castillo y Piña accedió legarlos a Ciudad Serdán. En la devolución simbólica intervendría alguna institución académica de ese lugar y las autoridades del Gobierno del Estado de Puebla.

Don Emilio Pérez Arcos cumplió con todos los requisitos impuestos por Castillo y Piña, para que la cesión del legado tuviera lugar. Mientras, en el ínterin, don Emilio los mantuvo en calidad de enlace durante poco más de seis meses, entre febrero y el 22 de agosto de 1959, que fue cuando se celebró la entrega protocolaria de los cuadernos de Manuel M. Flores al Centro Escolar Francisco I. Madero, de Ciudad Serdán, antes San Andrés Chalchicomula, cuna del escritor y nuevo sitio recipiendario para sus manuscritos y reliquias. La preservación del acervo resultó exitosa por algún tiempo, preconizo que mientras

18 Manuel M. Flores: *Mi destierro en Xalapa. 1865*. Prólogo de Emilio Pérez Arcos, México, Editorial Citlaltépetl, 1962, xxii + 69 pp. (Suma Veracruzana. Serie Viajeros). [Citaré EPA].

Pérez Arcos vivió, puesto que, en los últimos años, parte de ese fondo documental ha sido saqueado de manera inmisericorde: personas de la propia localidad han sustraído cantidad importante de los documentos, con lo que la intención original de mantenerlos juntos y poder ser consultados por los especialistas, es hoy labor parcial e infructuosa.

Emilio Pérez Arcos realizó pormenorizado recuento de los materiales que le entregó Castillo y Piña, los organizó en carpetas y legajos, y alcanzó a mecanografiar parte de los cuadernos, como lo hizo con el xxii; copió —en febrero y marzo de 1959— las cartas del epistolario a Rosario de la Peña, que conformaba un añadido dentro del fondo rescatado, y otros escritos. Ahora muchas de sus transcripciones se han consolidado como piezas únicas: si en 1959 quedaban sólo 19 de los 32 cuadernos que había clasificado Margarita Quijano Terán en 1946, en 1993 nada más pude consultar cuatro completos, el Cuaderno vii —que es el que ahora reproduzco y transcribo—, y los clasificados como xiii, xix y xxvii;¹⁹ se conserva en Chalchicomula el original del prólogo que le preparó Altamirano y demás originales que Emilio Pérez Arcos preparó de su cosecha, unos sobre su paisano y otros más de interés regional. La rapiña ha disgregado lo que con tanto cariño habían protegido Rosario de la Peña y José Castillo y Piña. Su pérdida, sobra decirlo, es invaluable.

19 Consúltese MQT, pp. 107–120.

Apuntes para una biografía amorosa

Manuel M. Flores nació en San Andrés Chalchicomula, hoy Ciudad Serdán, Estado de Puebla, el 8 de septiembre de 1838. Transcribo la Fe de Bautismo del futuro poeta, por ser el dato de su nacimiento desconocido hasta ahora:

AL CENTRO.— En la Iglesia Parroquial de Chalchicomula, a nueve de septiembre de ochocientos treinta y ocho. Yo el Pbro. D. Manuel Velázquez Teniente de Cura Bauticé solemnemente puse Óleo y Crisma a Manuel María de la Luz Adriano de un día nacido, hijo de D. José Vicente Flores y de Dña. María Dionicia Martínez de esta Cabecera, fué Madrina Dña. María Gertrudiz López Viuda a quien Advertí su obligación y parentesco espiritual y lo firmé.— Rúbrica.²⁰

Vio la luz, pues, en el valle de San Pedro, en uno de los remansos de la falda occidental del Pico de Orizaba. Fue hijo de José Vicente Flores, comerciante y agricultor “bastante acomodado”, quien, según Francisco Sosa, “era un tipo de honradez y caballerosidad”, y de doña Dionicia Martínez, “siempre citada por la bondad y sencillez de su corazón, así como por su espíritu eminentemente religioso”.²¹ Don Vicente, al nacer Manuel María, era propietario de la Hacienda Buenavista, sita al pie de Las

20 Certificado expedido por el Párroco Eliseo Espinosa Rodríguez, en San Andrés Chalchicomula, Puebla, el 7 de diciembre de 1993. Libro de Bautismos de hijos legítimos, número 44, vol. 1, a fojas 133 fte. Parroquia de San Andrés Chalchicomula, Izquierdo No. 4, Ciudad Cerdán [sic], Puebla.

21 *Íb.*, p. 5.

Derrumbadas, al término de las faldas del Cofre de Perote, montada sobre los terrenos que en la actualidad comparten los fundos legales de los estados de Veracruz y Puebla.

Manuel M. Flores contó con infancia y juventud prósperas, lo que le permitió vivir una niñez feliz y una adolescencia con lujos y comodidades. Fue en los entornos del Edén paterno donde vivió su primera época de holgura y felicidad; otra época feliz sería la de su primera estancia en la Ciudad de México, donde conoció el amor carnal y la pobreza, entre los años previos al estallido de la Revolución de 1857 y hasta poco antes de que la Intervención francesa acabara con la fortuna familiar. Su modo de vida, que en mucho ayudó a menoscabarla con su bohemia y su derroche, acarrió al padre a la ruina y a la natural decadencia de los haberes patrimoniales.

Fuente de primera mano para ensayar la biografía del escritor poblano lo constituyen, sin duda, sus propios manuscritos: su Diario, el Cuaderno xxxii y el epistolario inédito que le dedicó a Rosario de la Peña. El Diario apareció impreso como *Rosas caídas*; el otro manuscrito se publicó con el título *Mi destierro en Xalapa*. Las fechas de escritura del Diario, en cambio, son de suyo difíciles de dilucidar. Salvo posible rectificación, parte de él lo redactó en 1860: al capítulo "Miseria" le puso la fecha "México, 16 de septiembre de 1860"; el "Preámbulo", dedicado a su amigo Juan B. Híjar y Haro, fue fechado en "1864". Lo escribió, lo mismo que otros capítulos, en Teziutlán o tal vez en Puebla. Los otros capítulos del Diario fueron compuestos, unos en Teziutlán, en 1865, y otros en Puebla, en los años 1870, 1871 y 1873. El Cuaderno xxxii, que abarca sus experiencias vividas en Xalapa durante el bienio de su exilio, años 1866 y el siguiente, debió haberlos escrito en México, también entre 1870 y 1871. Dilucido las fechas por la mención que allí hace de la poetisa María H., a quien conoció y enamoró en el destierro xalapeño y a quien

se volvió a encontrar en la Capital hacia estos años. Otro refuerzo lo constituye la mención que en el mismo cuaderno ha hecho sobre sus relaciones con Cora y Margarita.²²

La última fuente autobiográfica de Manuel M. Flores debe basarse en el epistolario a Rosario de la Peña. La correspondencia abarca, de hecho, toda una década, entre 1874 y 1883, como ha quedado dicho. En 1874, Manuel M. Flores le envió a Rosario una docena de misivas; al siguiente, le remitió 19; en 1876, le envió únicamente seis. Hubo una interrupción del suministro epistolar, hasta el 25 de junio de 1878 (en total, ese año sólo le mandó tres cartas), cuatro el año siguiente, dos en 1880, sólo una en 1881, tres en 1882 y una, la última de la que tengo noticia, se la franqueó en Cuernavaca, el 13 de febrero de 1883. Completan el epistolario cuatro cartas sin fechar y las tres que le escribió Flores a su cuñada Asunción de la Peña. Las cartas de respuesta de Rosario no se han conocido más que de manera muy parcial: conozco nada más cuatro fragmentos. Al parecer, Rosario, al recibir las de vuelta junto con las pertenencias de Flores, las destruyó, según desprende del comentario que al respecto consignó Castillo y Piña en su libro *Mis memorias*.

Los documentos testimoniales nos proporcionan información directa de lo vivido por Manuel M. Flores entre sus 22 y los 35 años de edad; las cartas a Rosario de la Peña, sobre el último decenio de su existencia. Aquellos primeros años, de los que dejó rastros tan numerosos como dispersos, fueron los más importantes por cuanto a su formación, madurez y plenitud humana se refiere; han sido los años del arrebató sexual, del esforzado sensualismo, del basto rocío de alcoholes, de los humos de la pipa holandesa y de los viajes, aunque escasos, de marihuana; fueron

22 RC, p. 43; EPA, p. 47.

también los años del *spleen*, de los amoríos fatuos y de los innumerables, apasionados amores, llenos de fuerza, de vacío y de banalidad. Asimismo, son documentos de su etapa de mayor creatividad, que abarcan el periodo de preparación de *Pasionarias*, sobre todo al de la escritura de las secciones «El alma en primavera» e «Insomnios», partes primera y final de ese libro; tratan sobre el tiempo en que rindió cabal admiración a Víctor Hugo y en que veneró las obras de Espronceda, Bécquer, Campoamor y Zorrilla: no fue gratuito que haya traducido poemas del escritor francés y parodiado los de los demás. El tono, la ambientación y el estilo del «Preámbulo» de *Rosas caídas* traslucen los de *La flor de los recuerdos* de José Zorrilla, específicamente la sección titulada *México y los mexicanos*, que es en sí mismo libro epístola, de trazo conversacional, dedicado al Duque de Rivas,²³ tal como el poblano hiciera, por su parte, al escribirle el «Prólogo» de su Diario, dedicárselo y hacérselo llegar a Juan B. Híjar y Haro, su amigo, su confidente y colega de Jalisco. Los otros años, los posteriores a 1874, después de la aparición primera de *Pasionarias* y de la irrupción en el sentimiento más íntimo a cargo de Rosario de la Peña, han quedado cubiertos con las pocas informaciones que vertió a lo largo de su correspondencia amorosa.

23 Andrés Henestrosa recuerda lo señalado por Ignacio Manuel Altamirano, a propósito de Flores y de su deuda con la pluma y el estilo del vallisoletano Zorrilla. Lo que Altamirano dijo fue que el poeta español, aparte de «divertir a un mandarín desvelado y antojadizo» [Maximiliano] y de atacar a México a la caída del emperador que lo protegió, trasplantó en México el romanticismo «y lo destaca —acota Henestrosa el comentario del maestro— entre los que mayor influencia ejercieron sobre los jóvenes poetas mexicanos, señaladamente Manuel M. Flores». Cfr. «Zorrilla en México», prólogo de Andrés Henestrosa al libro de José Zorrilla: *México y los mexicanos*, México, Ediciones de Andrea, 1955, 160 pp. (Colección *Studium*-9); véase p. xvii.

La biografía erótica de Manuel M. Flores comenzó en San Andrés Chalchicomula, en 1846, a los ocho años de edad, cuando se enamoró de Estrella, su “primera ilusión”.²⁴ Era muy prematura la floración para los festines de la carne. La “segunda impresión”, que le sucedió en 1848, fue Magdalena, criatura “bien extraña”, “sombria aparición”.²⁵

La primera mujer adulta con la que Flores se prendó fue Lucía, quien le doblaba la edad —ella tenía veintidós años y el soñador apenas iba a cumplir los once—; Lucía, aparentemente, sólo le “preocupó por algunos meses” al chamaco. El día que se enteró que ella se había casado, Manuel lloró “¡en la escuela!”, sobre su “¡plana de palotes!”²⁶ El que Lucía le hubiera hecho semejante afrenta significó para el jovencito enamorado “una ingratitud imperdonable” y con ésta afloró el síntoma de una inexcusable premonición.²⁷

Flores fue un muchacho inquieto, de formación autodidacta. A los dieciséis años, en 1854, cortejó a Serafina con sus “libros de latinidad bajo el brazo”,²⁸ aun contra la voluntad de su padre, que rechazaba la situación por partida doble: no le gustaba la muchacha para su hijo y, además, le disgustaba que a Manuel lo atrajera más la filosofía, en suma, el universo humanístico, antes de que se interesara por el cálculo diferencial e integral, la física o el álgebra. “Y amando así —dijo el poeta en ciernes—, fui enviado a México para seguir allí mis estudios”.²⁹ En la Capital cum-

24 RC, p. 18.

25 RC, pp. 24 y 27.

26 RC, p. 32.

27 RC, p. 33.

28 RC, p. 34.

29 RC, p. 36.

plió los diecisiete. Ingresó al Colegio de Minería, donde, por obediencia, habría de estudiar matemáticas e ingeniería mineral.

En México, padeció “la turbulencia de camaradas desconocidos y más que todo ante un principio de hepatitis”, enfermedad que lo predispuso “a la melancolía”.³⁰ Habían pasado seis meses de 1855 y no hacía otra cosa que acordarse de su familia, de su casa y de Serafina, quien le inspiró “la trova amorosa del pobre cantor”,³¹ cuyas primicias se dieron a conocer en un periódico manuscrito “redactado por algunos camaradas” de Minería. Pasada en San Andrés la convalecencia, retornó a concluir el año escolar para en seguida volver a su “valle”,³² a pasar las vacaciones navideñas. Son éstos los tiempos en que el maestro Altamirano lo recuerda en su “Prólogo” a *Pasionarias* como auténtico deambulador por los pasillos de la Escuela de Medicina y en los del Colegio de San Juan de Letrán, donde ya comenzaba a hacer y tener amigos, aunque pocos, que iban a ser médicos, y en donde habría de iniciar lazos firmes de amistad con escritores y periodistas de su generación. La literatura lo atraía más que la ingeniería y las matemáticas.

Por entender que su vocación era otra muy distinta, Manuel M. Flores quería “desertar de las aulas” del Colegio de Minería.³³ Terminó el segundo curso inmerso, como al principio, en “la galería” de sus “solitarios paseos”.³⁴ Otra vez, a la mitad del año escolar, abandonó la Capital y se fue a Chalchicomula, adonde sintió un “vacío completo de recuerdos”; en lo que se olvidaba

30 RC, p. 37.

31 RC, p. 39.

32 RC, p. 38.

33 RC, p. 39.

34 RC, p. 38.

de Serafina, se “ocupaba vagamente de Cora”,³⁵ mayor que él, como Lucía, sólo que por entonces él ya contaba los dieciocho. Cora era del “tipo de virgen azteca” y un solo abrazo suyo le bastó para sentir por ella súbito amor “apasionado”.³⁶

Flores tenía aún sus “sentidos vírgenes enteramente del contacto de una mujer”.³⁷ De nuevo en México, comenzó a salir con G., su vecina de Minería, pero la consagración carnal la habría de recibir de Julia en el Hotel Progreso. Julia era una prostituta de quince años: “Me daba no sé qué temor su belleza; tenía un aire resuelto, unos ojos lindos y negros pero audaces; una boca de granada, pero burlona [...] Tomóme de las manos, me sentó en sus piernas y me besó la boca”.³⁸ Con Julia descubrió el amor carnal a costa de ser contagiado de una infección venérea. En 1873, escribió: “Había pagado rudamente mi iniciación en el placer; y éste me espantaba y a la vez me atraía, como un abismo”.³⁹ Su nueva convalecencia le representó otros dos meses en cama.

Recordó años después: “regresé a mi valle satisfecho de llevar a mis padres los diplomas de premios y menciones honoríficas de todas y cada una de las clases que había cursado”;⁴⁰ se sirvió de esta distinción escolar para convencer a su padre de que su vocación no estaba en la ingeniería, sino en las letras; que le permitiera estudiar mejor filosofía en Letrán. Regresó con la autorización de su padre y tornó esta vez a realizar los estudios que

35 RC, p. 40.

36 RC, p. 41.

37 RC, p. 45.

38 RC, p. 48.

39 RC, p. 50.

40 RC, p. 51.

deseaba, “con mejor voluntad de la que había tenido al ingresar a Minería”;⁴¹ le agradaba, por lo demás, la idea de poder cursar, después, las disciplinas del Derecho.

El 16 de diciembre de 1857, en San Andrés, conoció a Guadalupe, su primer “verdadero amor”. A esta Guadalupe le escribió muchas prosas y poemas, donde Manuel M. Flores la personificaba con “el nombre divino de *María*”;⁴² Guadalupe–María “era tan hermosa—explicó en su Diario— que la llamaban en mi valle la *Virgen de Murillo*”.⁴³ Y, cuando Guadalupe–María lo traicionó, al casarse en el transcurso de 1858, no tuvo mayor desahogo que componerle otras prosas e innumerables poemas. A ella están escritos los textos del apartado «Insomnios» de *Pasionarias*: “Orgía”, escrito en 1860, “María”, “Horas negras”, etcétera, etcétera.

Para olvidarse de María, allí mismo en Chalchicomula anduvo con Ana, amiga íntima de Guadalupe–María; reincidió su noviazgo con Serafina, a quien se encontró en Puebla, aunque la dejó de amar en 1859. En San Andrés persiguió, con “miradas interminables”, a Lucila, su vecina “joven recién casada”, a cuyo asedio “no había sido indiferente”, según lo pudo constatar después, en 1864.⁴⁴ Para olvidarse de María corrió ingentes aventuras, en su pueblo y en México: estaba como poseído por el desasosiego y la inesperada cuanto fija maldad de desquitarse del engaño y la traición de su primer amor. En la Capital, anduvo con Ángela, que lo amaba más, a medida que él demostraba su impotencia para volverse a enamorar en serio.

41 RC, p. 44.

42 RC, pp. 52–53.

43 RC, p. 55.

44 RC, pp. 63–64.

Fruto de su infausta desazón, escribió allí en México, en 1859, una reflexión sobre la urbe, que le parecía “ciudad del amor y los dolores”, pues allí había conocido “la amistad, el placer, la embriaguez de la ilusión, la esperanza, ese sueño encantado, el porvenir; y también la traición, las decepciones, el primer frío de la duda, que penetra punzante y mortal en el alma; y la miseria y... el hambre. Y en donde sólo amar y haber sido amado” podía salvarlo “de la desesperación y quizá del crimen”. Donde aquí dice crimen, debe entenderse suicidio. Vagó por los corrillos, por casas de alta sociedad, lo mismo que por cantinas, teatros y burdeles de mala clase: era, se sentía “un mendigo”. Asistía al espectáculo del lujo y la opulencia, que veía como un “mundo indiferente y espléndido”, donde el espíritu se desbordaba de angustia y desde donde el poeta devoraba sus lágrimas ante “el ruido de las alegrías” ajenas. Amó en las entrañas de esa ciudad, a la que, en sus reflexiones, consideró el hogar de sus recuerdos; de allí, de sus recuerdos vueltos a recordar, era de donde la memoria le traía sus nombres queridos, puesto que de allí había surgido “el nido” de sus “ensueños”, tan inocentes como incumplidos.⁴⁵

Allí en México conoció a la cubana Mercedes, en marzo de 1859. Mercedes era una adolescente de quince o dieciséis años, “hermosa como la misma traición”.⁴⁶ Durante el prolongado encerrón que se dieron en el Hotel del Café Paris, ella, que le recitaba poemas de Heredia y Espronceda, le enseñaba el placer, le abrasaba “los labios... y el alma”, le daba a conocer la vida, y se la descubrió de tal forma que, de aquí en adelante, la suya

45 RC, pp. 64-65.

46 RC, p. 72.

“no fue más que placer”.⁴⁷ Y es que bajo la premisa del dolor y ante la duda —“¿todas las mujeres eran María?”—, Manuel M. Flores rindió culto al desbordamiento de todos los límites, bajo la tutela de la niña antillana. Escribió en su Diario, allá por 1871: “hacia dos meses que vivíamos en una tan ardiente atmósfera de placer, que el amor sensual me fatigaba ya; y en cuanto al amor del alma, ya no lo sentía”.⁴⁸

Fueron meses, semanas, minutos o años los que invirtió el poeta para olvidarse de la inolvidable Guadalupe-María. Anduvo con Lola, prostituta que lo amó, hasta que ella muriera una noche en el cumplimiento de su inexorable deber;⁴⁹ fue la época de Concha (“retenía a Mercedes, y no dejaba escapar a Concha”),⁵⁰ la joven esposa del recamarista del hotel; los días y las tardes de la primer Manuela, quien “sucedió a Concha”;⁵¹ eran las noches de Pepa, la otra prostituta, que “era a Lola lo que la dalia roja al lirio blanco”, con quien también llegó a establecer “cierta relación que se asemejaba al amor”, pues Pepa “se ruborizaba al decirme que me amaba”.⁵²

Fue el tiempo de Eleonora, “la virgen de las voluptuosidades inefables”, la de “la sonrisa de Eva”, que además tenía una boca que “era una boca de besos”, a la que escribió de un tirón uno de sus mejores poemas, como si una voz interior se lo hubiera dictado en el delirio. El poema se intituló “Un beso nada más” y es famoso por su calidad y por su primer verso: “Bésame con el be-

47 RC, p. 75.

48 RC, p. 78.

49 RC, p. 115.

50 RC, p. 77.

51 RC, p. 81.

52 RC, pp. 115-116.

so de tu boca”, parodia del *Cantar de los cantares*.⁵³ De aquellos días, también data “Óyeme”, poema que compuso por encargo de su amigo Ángel para Pilar, una muchacha de la que más de diez de sus amigos y antiguos condiscípulos estaban perdidamente enamorados; para Flores, por lo contrario, Pilar significaba poca cosa.

Fue la época en que se topó con la Lucía de sus preciosos once años, a una década de distancia y con mucho camino amoroso recorrido; fueron ésos los meses, largos meses de las orgías con Julia, con Pepa, con Chucha, con Bruna, con Amenaída y con Lupe, a quienes todas ellas, en conjunto, denominó el poeta en sus Diarios como las “fugitivas golondrinas” de su primavera;⁵⁴ y fue de igual modo el tiempo en que, según confesión expresa, sin relevo de pruebas, cínicamente, escuetamente, creyó volverse “un calavera” por el despecho de Guadalupe-María, su primero, único, incumplido amor verdadero, antes de que se atravesara por su mundo Rosario de la Peña, la *otra* mujer inalcanzable, inexpugnable en su redonda totalidad y de cuerpo tan hermoso y deseado como imposible de conseguir, debido a su condición de incurable sifilítico.⁵⁵

Así, mientras saciaba sus derroches, conservaba un amor puro, tierno y vacío con Ángela, como necesario contrapunto. En Ángela leyó “aquellas páginas tan bellas, tan elocuentes y tan dulces”, donde, “acaso por única vez” en su vida, llegó a leer “el verdadero poema de la ternura inmensa en un alma niña ingenuamente enamorada”.⁵⁶ Cuando Flores andaba en estos nego-

53 RC, pp. 119-123.

54 RC, pp. 86-87.

55 RC, p. 33.

56 RC, p. 90.

cios, abandonó para siempre el Colegio de Letrán y apareció en su vida Jenny, la poetisa, que le cambió su pequeño universo ciudadano. Corría 1860, el año del adiós, de la estación de sus “hermosos días de juventud, de amor y de miseria”.⁵⁷

Como al abandonar la escuela dejó de recibir la puntual mesada paterna, Flores se empleó primero como escribiente en un Juzgado por intercesión de su contertulio José Vallarta y, poco después, gracias a su amistad y temporal protección de José Justo Benítez, consiguió trabajo similar, como simple secretario de oficina, en la Escuela Nacional de Agricultura. En abril de aquel año escribió el poema “Su adiós” a Guadalupe;⁵⁸ en agosto, el titulado “Orgía”, dedicado a Mercedes, y “Primer beso”; en septiembre, redactó la prosa “Misericordia”, y en octubre escribió el poema “Melodías hebreas”, que dejó manuscrito en una de las páginas del álbum de Jenny; a ella también le compuso “Bajo las palmas”,⁵⁹ durante los terribles días de su “fatal somnolencia moral”.⁶⁰

En plena crisis, a los 23 años, Manuel M. Flores culminará un año de relación más o menos fija, más o menos estable, con Jenny, para quien sus “locas caricias” representaron “para aquella naturaleza ardiente y virginal un bautismo de fuego”,⁶¹ Jenny le parecía al poeta la Cecilia de los *Misterios de París*, de Eugenio Sue, tal y como la dibujó el ilustrador Gavarni: Jenny era igual de voluptuosa, tenía los “mismos brazos mórbidos y desnudos”; Flores se la imaginaba igual, con “el cuello y el seno apenas cubierto por una camisa blanquísima desbordándose del estrecho

57 RC, p. 91.

58 MQT, p. 192.

59 MQT, p. 29.

60 RC, p. 128.

61 RC, p. 96.

corsé”. Jenny era, lo escribió el poeta, “bella como la misma Voluptuosidad”.⁶²

Al salir de la casa de Jenny, Flores solía recalar en la Gran Sociedad, donde se encontraba con sus amigos. Así lo recordó a finales de 1873: “¡Pobres y queridos amigos!, casi todos han desaparecido. Manuel arrastrado al suicidio por una decepción. Pepe Vallarta, muerto miserablemente, al concluir su carrera y volver a su casa, en un combate entre reformistas y reaccionarios. Martín fusilado por los franceses. Manuel Romero, volviendo de Europa, cadáver vivo [...] Justo, muriendo lejos de su hogar y de sus hijos... de los que nos reuníamos allí acaso no quedamos más que S. y yo, separados por centenares de leguas”.⁶³

El recuerdo de Jenny mereció todo un capítulo en sus Diarios: “Preguntadlo a todos los amores de los veinte años [...] ¡Jenny tenía tantos recursos para aligerar el tiempo! [...] Cantaba, reía, bailaba, conversaba... y sobre todo, amaba”.⁶⁴ Con Jenny, Flores volvió para pasar “aquellos veinte días orgiásticos” de 1864, cuando él volvió a México y ella lo sorprendió al recibirlo con su poema “Delirio”:

Gozar quiero un momento tus caricias
y embriagada de amor darte mi vida.⁶⁵

Flores acotó: “Tenía que *imaginar* mi amor, ya que no lo sentía, y para ello procuraba estar en un estado continuo de exaltación... bebiendo. Pero bebiendo de tal manera que mi permanencia de veinte días en Méjico, y todo cuanto hice no han quedado en

62 RC, pp. 96–97.

63 RC, p. 93.

64 RC, p. 91.

65 RC, p. 106.

mi memoria sino como un sueño confuso e ingrato que se recuerda al despertar”.⁶⁶

Fue al año siguiente, en 1861, cuando entonces vivía su temporada con Lola “la pálida”, que su amigo Manuel Romero Vargas –a quien dedicó “Flores del arpa”– lo rescató de la embriaguez de México para devolvérselo al suelo natal. El escritor había ingresado a la espiral del infierno y se hallaba en la íntima persuasión de su miltoniano *Paraíso perdido*: presa del alcohol, de los placeres, del abandono, de la desilusión completa: había mandado al demonio escuela, empleos, amigos; ya no tenía dinero, se había quedado sin ropa, por haberla vendido “a medio por camisa”; cambiaba libros por “comida miserable”; recuerda haber dejado su ejemplar de “la *Iliada* por una taza de café”, y como lo habían despachado del hotel, ahora dormía en una bodega de muebles, en un rincón que se le concedió por caridad. Estaba hambriento –había “pasado cuatro días sin comer”, anotó en “Miseria”.⁶⁷ Manuel M. Flores estaba pasando por un increíble cuanto lógico “estado de atonía, de insensibilidad y de supremo indiferentismo” que lo “hacía vivir automáticamente; ya no sufría, ya no sentía, ya no pensaba; era una especie de sonámbulo de la vida”.⁶⁸

Manuel Romero Vargas lo sacó de México y lo llevó a Puebla. De julio a diciembre de 1861, le dio casa y abrigo y, a cambio, Flores fue “obligado a tomar parte en la redacción de un periódico, y en ciertos trabajos políticos liberales”; una vez repuesto, volvió a lanzarse “al libertinaje”.⁶⁹ El periódico referido es

66 RC, p. 105.

67 RC, p. 122.

68 RC, p. 127.

69 RC, p. 128.

La Palabra Libre.⁷⁰ En Puebla, amó e hizo el amor con las tres hermanas Y., además mantuvo relaciones en su estilo acostumbrado con Alina, María, Pilar y la perdida Guadalupe, a quien no hay que confundir con otras Guadalupe o con Guadalupe-María.⁷¹

En enero de 1862, retornó a San Andrés Chalchicomula: “Mi regreso fue la vuelta del hijo pródigo; el regocijo, el olvido de mis faltas presidió el festín de la alegría”. En su casa “también se había sentido la lúgubre miseria”, porque la “pequeña fortuna estaba completamente arruinada”; por esta razón, su padre estaba “contristado y casi abatido” y su madre muy avejentada.⁷² Allí en San Andrés, Manuel reanudó su irreductible campaña donjuanescas; de entonces datan sus amoríos con Adela, que ni lo aceptaba ni lo rechazaba; además, anduvo con Clara, con Carlota, “rival de Berta, cuyos amores, comenzados en la horrible noche del incendio a la Colecturía, fueron ridículamente tempestuosos”.⁷³

La tragedia en el edificio de la Colecturía del Diezmo ocurrió el 6 de marzo de 1862. El país estaba invadido por los ejércitos de Inglaterra, Francia y España, a la par que se libraba en el interior una lucha entre reformistas y conservadores. Como las tropas francesas amenazaban la región y Juárez había pedido refuerzos de Oaxaca para defender la Capital, las columnas de apoyo habían llegado la víspera a Chalchicomula y los responsables escogieron San Andrés como punto estratégico para almacenar armamentos y como refugio para las milicias de las brigadas oaxaqueñas.

Al anochecer de aquel día, casi al concluir estas maniobras, quizá debido a una fogata fuera de control o por el accidente de que

70 FS, p. 14.

71 RC, p. 129.

72 RC, pp. 129-130.

73 RC, p. 131.

una cera encendida se haya caído sobre restos de pólvora, la causa real nunca se ha sabido, se produjo un incendio de proporciones insospechadas: explotó el edificio, destruyó casas aledañas, se cimbró el pueblo completo. Perecieron al instante 1,017 soldados, 25 oficiales, 40 vecinos y gran número de mujeres y niños que acompañaban a la brigada de Oaxaca.⁷⁴

La casona donde nació Manuel M. Flores, ubicada a unos cuantos pasos de la Colecturía del Diezmo, debió haber sufrido daños importantes. Esta circunstancia, aunada a otros problemas políticos que se libraban en Chalchicomula y sus alrededores, incluso en Puebla, que vivía entonces las vísperas del ataque del Ejército francés, orillaron a don José Vicente Flores a trasladarse con su familia a Teziutlán. En mayo de 1862, ya se hallaban instalados en esa ciudad, que habría de ser para Flores el nuevo Paraíso “levantado para el amor”.⁷⁵

Comenzó en San Andrés y finiquitó en Teziutlán el *affaire* entre Manuel y “la monja” Elvira, que siendo huésped de doña Dionicia, junto con su marido y su hijito, síntoma inequívoco de la disminuida situación económica, provocó el dolor, las lágrimas de su madre, ante la indiferencia del marido y la desfachatez del escritor. Elvira, huérfana al nacer, a los nueve años fue internada en un convento, donde permaneció seis años recluida; salió a los quince y, a los dieciséis, después de sufrir un despecho amoroso, se casó con H., siendo ya madre de un hijo. La Interven-

74 Miguel Galindo y Galindo: *La gran década nacional o Relación histórica de la Guerra de Reforma, intervención extranjera y Gobierno del archiduque Maximiliano. 1857-1867*, t. 2, edición facsimil, México, Instituto Cultural Helénico / Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 233-239.

75 *RC*, p. 132.

ción francesa y el Imperio de Maximiliano los obligó vivir a todos en el domicilio de los padres de Flores, donde Elvira y Manuel fueron sorprendidos por doña Dionicia, quien de inmediato prohibió y reprobó la relación. Sin embargo, reincidieron y, al ser pillados otra vez en pleno lance por la madre del poeta, éste fue llamado a cuentas con grande aflicción de por medio. Doña Dionicia “se arrodilló” frente al hijo y le “rogó de nuevo que olvidase a Elvira”.⁷⁶

Y es que, en Elvira, “la Naturaleza de su alma era la pasión” y sólo hallaba en “sus sentidos el placer”.⁷⁷ A Elvira, Manuel M. Flores le escribió el poema “Mis sombras”, producto de esta experiencia cargada de crudeza moral. Antes de abandonar el hogar paterno y Teziutlán, para despojarse de sus terribles recuerdos, conoció y divagó gentil, amorosamente, con Ana, con Luz y con Lavinia, quien en 1865 habría de ser madre de Alfredo, el único hijo de Flores. Por esos días, también escribió “Brindis”, “Luz” y la prosa “Sus padres”, para expiar la culpa al provocar el llanto de su madre.⁷⁸

En diciembre de 1862, regresó solo a San Andrés. Esta acción fue “una especie de destierro” voluntario para olvidarse de su amor por Elvira.⁷⁹ Allí habría de permanecer, entre el desenfreno, la lujuria, el vino y las mujeres, hasta julio de 1863: enamoró a Petra, esposa de un viejo coronel “de una buena familia de Pachuca”; a Paula, “morena fea, pero simpática y gentil”, que era costurera y trabajaba en casa de Petra; enamoró a Isabel, la criada de Petra, “sumamente joven, y del ardiente tipo de las pastoras de Judea”, que fue suya “sobre el desnudo suelo de una de las

76 RC, p. 147.

77 RC, p. 138.

78 MQT, p. 195.

79 RC, p. 157.

piezas desocupadas de la casa”; frecuentó a Vicenta, “muchacha colorada y robusta” que “le vendía su amor”,⁸⁰ jugó con Trinidad, “lavandera de formas deliciosas, alta, blanca y en todo el fuego de la juventud y de la voluptuosidad”,⁸¹ cortejó a Josefa, “¿a qué perderla?”, lo mismo que a la india Carmen y a Beatriz, “sólo por no dejar”, pero lo “cansaban hasta el hastío”.⁸² Trasegó a Concha F., “bonita, de negros y elocuentes ojos, cabello de azabache y fisonomía melancólica y cariñosa”,⁸³ anduvo con Adela, “la viuda a quien hacía también el amor” y quien “fue a habitar los altos” del abandonado hogar paterno.⁸⁴ Con Guadalupe A., “la pálida de los ojos negros”, a quien compuso “A una enlutada”, experimentó el último amor de su abrumador exilio amoroso por Elvira.⁸⁵

Combinaba sus aventuras amorosas con las estrictamente consagradas a los amigos. Trabajó amistad con algunos oficiales del Ejército de Oriente, con los que alcanzó “completa demencia”. Recordaba que, cuando “todos los estimulantes” habían perdido “su energía”, recurrió “a la mariguana, que acaso no es más que el *hatchis* salvaje, y de cuyos maravillosos efectos había oído hablar y aun había sido testigo”.⁸⁶ Lo que deseaba era el destierro de Elvira de su mente. Y, para indagar la causa y cortarla de raíz, pues ambos se habían querido “demasiado para ser felices”,⁸⁷ halló, en su estado mórbido, que lo acarreó hasta pen-

80 RC, p. 159.

81 RC, p. 160.

82 RC, p. 163.

83 RC, p. 164.

84 RC, p. 166.

85 RC, p. 170.

86 RC, p. 163.

87 RC, p. 148.

sar —otra vez— en el suicidio, que la solución era saberlo todo acerca de Elvira, sin imaginarse nada; tenía que conocer, descubrir por sí mismo la ruda realidad de los acontecimientos y de la historia de vida de “la monja” anteriores a él. Con la idea de enterarse del pasado de Elvira, realizó un viaje a Orizaba; quería desenterrarlo todo para hallar en su derrota el camino de perfección que lo llevara a reencontrarse no con Elvira, sino con María, la traidora Guadalupe-María. Había cumplido con sus “dos deseos”: quitarse el velo de Elvira y recobrar la imagen de María, su “primer amor verdadero”.⁸⁸

Duró dos meses su viaje por “la mirada del Satanás de Milton”.⁸⁹ Su investigación arrojó saldos terribles: Elvira “era menos que una mujer vulgar, algo como una mujer perdida... acaso peor, pues era una meretriz adúltera” y, al recapacitar ante lo visto, preguntado y oído, sintió la desdicha de darse cuenta que “por ese ser degradado que servía como de especulación a su marido” había sufrido tanto, hasta el grado de haber obligado a su madre a arrodillarse frente a su cinismo incontenible.⁹⁰ Su primera reacción fue sacarse el demonio a la manera de Víctor Hugo, escribiendo una novela fantástica de corte social. Comenzó la redacción de *Asmodeo*, de la “que nunca pasó de la introducción”.⁹¹

Volvió a Teziutlán en abril de 1863 y a sus lúgubres andanzas, ahora con Pilar V., su “compañera de escuela”; con B. S., “otro amorcito de la infancia”, “la loca”.⁹² las dos murieron

88 RC, p. 170.

89 RC, p. 151.

90 RC, p. 153.

91 RC, p. 171.

92 RC, p. 172.

pronto en su corazón y en la vida real; con Virginia M., “que le correspondió” y con Carmen P., “que hacía rodar incesantemente sus ojos de toro”.⁹³ En el invierno, conoció a Renata y empezó a rondar a Jossy, hija de Melchor Ocampo y esposa de José María Mata, los dos en aquellos días en El Paso, acompañando a Juárez en la lucha contra el Imperio. Resulta pertinente aclarar que Flores nunca tomó las armas, como muchas veces se ha dicho. Su labor patriótica, en todo caso, no estuvo nunca cerca de los fusiles, sino en los estrictos límites del trabajo intelectual; no se alistó en el Ejército de Oriente para defender la plaza de Puebla en 1863, como otros tantos panegiristas suyos han querido simular para enaltecer su figura con lauros y lances que jamás persiguió y que otros muchos inventan para proteger su imagen ante la opinión pública. En alguno de los pasajes de *Rosas caídas* fue explícito al respecto: allí manifestó su despego militante frente a los incidentes del sitio de Puebla, de aquel año. En vísperas del desquite francés, lo único que recuerda Flores es haberse resbalado, en completa ebriedad, y caer hasta el fondo de una trinchera abierta por los defensores republicanos de la localidad.

Ideológicamente afiliado a la República, el poeta aceptó el cargo en la Secretaría de la Jefatura Política del Distrito, con asiento en Teziutlán. Nada más tuvo que ver, sino con los meros trámites de su gestión como funcionario y con su actuación personal contra la fuerzas intervencionistas. Pronunció discursos patrióticos, escribió poemas, como “¡A las armas!” —ya puesto en prisión, en Perote, en 1865— e inclusive llegó a redactar una defensa personal, hoy lamentablemente desaparecida, en favor del archiduque Maximiliano, cuando éste fue condenado

93 RC, p. 173.

al paredón de fusilamiento. Ante semejantes circunstancias, Flores escogió el bando juarista y militó, en este sentido, dentro de las filas defensoras que lucharon, desde todos los frentes, contra la imposición extranjera: tomó la pluma, no las armas. Por esta razón, Flores dejó Teziutlán y se fue a pasar las fiestas de ese final de año en su natal Chalchicomula, a invitación expresa de Alina. Durante su estancia, aprovechó para arreglar asuntos de familia y personales.

Al iniciarse 1864, Manuel M. Flores salió de San Andrés a México, donde se reunió con Pepa, la “dalia roja” de sus Diarios. Debieron ser muy intensas las jornadas, pues en determinado momento el poeta se sintió agotado y decidió cortarle la vuelta a su acompañante. Flores se le perdió, cual fantasma, a Pepa, que insistía en seguir la fiesta e ir esa noche al baile del Gran Teatro; para pedirle perdón a sus excesos, el escritor decidió irse solo por su cuenta al Teatro Nacional, el 29 de enero de 1864, a la función de la ópera. Disfrutó lo que el cansancio le permitió de *La Sonnambula* de Bellini, que cantó Soledad Vallejo en su papel de Amina.⁹⁴ Al salir de la función, el poeta tomó el camino a Puebla, saciado de Pepa, de sexo y del elixir del alcohol. En esta ciudad sufrió “la horrible enfermedad” producto de sus abusos; se “detuvo allí durante cuatro meses en la miseria y en la angustia”.⁹⁵

Regresó a Teziutlán en junio. Hizo la ronda a Jossy, su amiga, la esposa de Mata; allí en casa de Jossy se volvió a topar con Elvira, sólo que ahora su presencia, una vez entendida la purga orizabeña, ya no le dijo absolutamente nada.⁹⁶ El poeta decidió

94 José Octavio Sosa y Mónica Escobedo: *Dos siglos de ópera en México*, t. I, Presentación de Eduardo Lizalde, México, SEP, 1988, p. 68. Ver también RC, p. 119.

95 RC, p. 119.

96 RC, p. 154.

entonces enviar a Juan B. Híjar y Haro el borrador de sus Diarios. Con este propósito redactó el “Preámbulo” de *Rosas caídas*. Manuel M. Flores retornó nuevamente a México, donde se volvió a reunir con Jenny, la poetisa, con lo que clausuró, definido el de Elvira, este otro círculo amoroso. Escribió en sus Diarios: Jenny “no era ya la mujer de quien Manuel Romero había cantado *la alma atrevida, fervorosa, ardiente, / los negros ojos y la casta frente*; y de quien Juan B. Híjar] y Haro había dicho: *Es una virgen oriental*”.⁹⁷

Al retornar a Teziutlán, Manuel M. Flores descubrió los estragos de la invasión extranjera. Los legionarios, que en esa jurisdicción estaban bajo el mando del conde De Thün, habían puesto cerco al pueblo y asediado a toda la región montañosa. Eran los meses iniciales de 1865. Asuntos de familia lo reclamaron, como también Alina, en Chalchicomula, a donde partió. En su lugar, había dejado a un suplente en la Secretaría de la Jefatura Política, un fiel amigo, quien, durante su ausencia, fue tomado preso y fusilado sin juicio previo ni defensa alguna posible: el prendado por María habría de escapar de la muerte sólo gracias al azar y a su inescrutable corazón aventurero.

Al regresar de San Andrés a Teziutlán, Manuel M. Flores cobró verdadera conciencia de la situación y ante los episodios de los que le dieron parte, decidió actuar en el trabajo político junto con su hermano Luis. Su lucha contra las fuerzas napoleónicas fue en vano. Los hermanos levantaron al pueblo de manera infructuosa y, ante la sola especulación de tener que colaborar con las tropas de apoyo del Imperio, condición a la que desde luego se opusieron Luis y Manuel, a resultas de la revuelta los hermanos fueron aperecidos por la legión extranjera con amenazas. Y, co-

97 RC, p. 102.

mo insistieran en protestar y en quitarle el velo a la ciudadanía, enseguida Manuel y Luis fueron remitidos, en primer término, a la Posada de Santo Domingo, donde se les encerró en calidad de prisioneros de guerra durante cuarenta días.⁹⁸

Corría el mes de julio de 1865. Sin saber Manuel M. Flores que estaba a punto de ser padre del niño que cargaba en el vientre Lavinia—su malogrado hijo Alfredo habría de nacer sólo unos días más tarde, el 12 de agosto—, los hermanos Luis y Manuel fueron enviados, por su exacción, al pueblo de Perote, que se les señaló como cárcel. Y como no cesaran, inclusive allí, en sus maniobras para arengar a los ciudadanos, se les consignó a la Fortaleza de San Carlos, en calidad de presos políticos; allí permanecieron encerrados entre los meses de agosto y diciembre. Estando allí, Manuel se topó con Cora, la “virgen azteca”, aquella de quien se había servido, en la adolescencia, para borrar a Serafina de su entregadizo corazón. Cora se había casado “con un austríaco del fuerte de Perote”; ante la repentina aparición de su pasado, el constante amoroso, hallándose como se hallaba en tan desconsoladora circunstancia, encontró a Cora “majestuosamente fea”.⁹⁹

Tras los seis meses en prisión, Luis y Manuel M. Flores quedaron libres de la cárcel pero no limpios de sus delitos de guerra. A Manuel se le condenó al destierro en Xalapa, a donde llegó en enero de 1866. En Xalapa cumplió los 28 años de edad, rodeado de muchachas muy jóvenes, ajenas naturalmente a los hechos que acababa de vivir. Durante su estancia xalapeña trabajó amistad con la malograda poetisa María del Carmen Cortés y Santa Anna, sobrina del exdictador, y con la poetisa María H., a quien trató de conquistar, sin lograrlo, pero con quien tuvo in-

98 MQT, p. 26 y EPA, p. XVII.

99 RC, p. 43.

tercambio de poemas y largas conversaciones. Flores corrió la aventura con Margarita, “hija de Veracruz”;¹⁰⁰ con Manuela, a quien despojó de su virginidad una noche febril, y además enamoró a Luisa, su hermana menor. Hizo lo propio con Soledad, “La Pasionaria”, quien le brindó el tópico que, en 1874, serviría como trasfondo para designar la suma de sus correrías mundanas, al privilegiarla entre todas al denominar su libro con el emblemático *Pasionarias*.

Conoció también a las hermanas Carmen, Rosa, Guadalupe y Eulalia Güido. Frecuentó, asimismo, a las familias de la mejor sociedad y se impuso las máscaras que le otorgó el Carnaval, donde en las fiestas, detrás del antifaz alegórico, abrió el compás de lo perverso. Así, el poeta era capaz de amoldarse versátil al dictado de lo imprevisto: iba de día de campo a los alrededores, en compañía de las señoritas de alcurnia, en las mañanas lozanas, asoleadas y festivas; alternaba con el círculo social de la aristocracia, hacia los mediodías, y por las noches cumplía sus incursiones y rondines a la caza de sus presas. Enamoraba niñas, viudas y señoras casadas tras el velo carnestolendo, en las ventanas, bajo el amparo solitario de la penumbra, o en las salas y salones de baile.

En este sentido, *Álbum de ensueños* refleja lo mismo la ya inútil nostalgia por Guadalupe–María que el vacío que fue cubriendo con el rescoldo de los sucesos pasajeros. La estancia exiliar de Flores en Xalapa debe entenderse como un parteaguas en su vida y de su estética. Si “Primeras palabras” y “Lejos”, poemas alfa y omega del manuscrito, sólo sirven de envoltura a los demás, que constituyen a mi modo de ver momentos líricos de elevada calidad poética (“Un beso nada más”, “Pensar. Amar”,

100 EPA, p. 8.

“Creatura bella bianco vestita”, “Bajo las palmas”, por ejemplo), el destierro devino como su vía purgativa. La organización del Cuaderno VII, si para algo es funcional, es precisamente para avizorar un orden posible, un tránsito combinado con el lírico. Están presentes los poemas a María y aparecen junto a las despedidas, que culminan con la circunstancial, el “Adiós a Xalapa”. Y, a partir de aquí, desaparece Guadalupe–María del elenco de su obra de creación. Con el destierro, el poeta puso punto final al éxodo mariano.

En 1866 murió su hijo en Teziutlán y, en los primeros días de noviembre de 1867, habría de fallecer, también en aquella ciudad, su padre don José Vicente. A escondidas, Manuel hizo el viaje, no para asistir al funeral sino para visitar su tumba, el 8 de noviembre. En el cementerio, así lo recordó con seca vehemencia en *Mi destierro en Xalapa*, ha estado ante los sepulcros de sus dos seres queridos, enterrados uno junto a otro y con muy pocos meses de diferencia. Ese mismo noviembre, también, se despidió del destierro: la caída del Imperio le abrió las puertas para dar inicio a su vida política; fue requerido para ocupar una diputación en Puebla. Allí ocuparía temporalmente la Secretaría de Gobierno, encargado del ramo de Fomento e Instrucción Pública.

Durante su gestión como diputado de la Legislatura local, en 1868, fundó y redactó en Puebla el periódico *El Libre Pensador*. En uno de sus viajes a México, fue cuando ocurrió el reencuentro con Serafina. En sus Diarios, exclamó, más allá del “¡siento que dejo de amarla!”,¹⁰¹ un juicio lapidario: “Se envejece soltera, pero aún conserva algo de su belleza”.¹⁰² A invitación de Altamira-

101 RC, p. 43.

102 RC, p. 43.

no, en 1869 publicó poemas en *El Renacimiento* y, como funcionario, se identificó con la administración del gobernador Ignacio Romero Vargas, que entonces comenzaba a inclinarse por la balanza lerdistas. Allí en Puebla, aparecieron en su vida Inés y Rosario, la anterior a Rosario de la Peña.

En 1870, se le designó diputado federal y marchó a México, para asistir a las sesiones del Congreso de la Unión. Culminaría allí el ciclo de Jenny, que si seis años atrás “era una voz muerta por decirlo así, tan muerta como su mirada y su semblante”,¹⁰³ en este reencuentro con su antiguo cantor “se mostró noble y digna”. Jenny le espetó a Flores: “Dios ha perdonado los errores de mi juventud, mi error único. Yo no merecía el amor de ningún hombre honrado, y sin embargo estoy casada con un hombre muy digno... Tengo mis hijos y creo que soy feliz”. Dios la había perdonado y bendecido.¹⁰⁴

Al año siguiente, pasó el poeta a radicar en Puebla y, a partir de 1872, al término de su gestión en el Congreso de la Unión, fue designado catedrático del Colegio del Estado y administrador del Hospital. Al morir Juárez, en julio, pronunció el discurso oficial fúnebre en honor del Benemérito. En 1873, resultó electo senador por un distrito de la Sierra, se le nombró miembro de la Junta de Educación y Bellas Artes y presidente honorario de la Sociedad de Profesores del Estado de Puebla.

1874 significaría para Manuel M. Flores la consagración como autor, al salir de los talleres de la Imprenta del Hospital la primera edición de *Pasionarias* y porque, en agosto, habría de dar inicio a su ciclo amoroso con Rosario de la Peña, el último;

103 RC, p. 102.

104 RC, pp. 110–111.

quizá el más importante de todos, muy a pesar de que el mal de su siglo le avanzara y le impidiera realizarlo con todas las de la ley. Se inició aquí el cruce de correspondencia entre los enamorados. En noviembre de 1875, se le nombró, de nueva cuenta, diputado ante el Congreso de la Unión y, en noviembre del año siguiente, al caer la administración Lerdo y triunfar el Plan de Tuxtepec, acaudillado por Porfirio Díaz, Flores retornó a Puebla donde, a partir de 1877, habría de incorporarse como profesor de primeras letras en el Colegio establecido por su hermano Luis. Por azares del destino, allí fue maestro del niño José Juan Tablada. Fue Manuel M. Flores quien le descubrió al niño aristócrata, antes que la virtud de la palabra, su extraordinaria aptitud para el dibujo y la pintura.

Los primeros años del Porfiriato los pasó en Puebla, a raíz del derrumbe político de los seguidores de Sebastián Lerdo de Tejada. En 1878, publicó, en esta ciudad, en tirada en extremo reducida, sus *Páginas locas*, especie de intermedio lírico dentro de su creación poética, ya que ahora ensayaba, al modo de sus «Hojas sueltas», los *Lieder*, combinación, estilo y forma poco usual en México: las *Rimas* de Bécquer sublimadas por el canto alemán, el tono erótico y el verso libre de moldes subyugantes.

Lo practicaron sólo algunos más: Ramón Rodríguez Rivera, Altamirano, Ricardo Domínguez y José Peón y Contreras. Flores y Altamirano aportaron, sobre los demás, el contenido sensual, ardiente e inclusive desbordado. Flores, bajo el sol del desierto, del valle extremo, del que tomó su parte calcinante; Altamirano, en sus *Rimas*, llamó al trópico de la sierra y cantó a la tierra caliente, a la mujer morena, india y mestiza de alta temperatura para el amor carnal, entero y tan salvaje como el erotismo brutal y a veces dulce que utilizó Flores, al describir, por ejemplo, “la rosa tropical de la montaña”.

Manuel M. Flores decaía en su salud: apareció la hidropesía y avanzó la imbatible ceguera, que menguaba sus facultades físicas. En 1880, abandonó Puebla y regresó a México, declaradamente enfermo; y, así como se hallaba, aceptó una suplencia como senador por uno de los distritos de la Capital. Preparó, en ese entonces, sobre todo con los materiales que le proporcionaría Rosario de la Peña, la segunda edición, “corregida y aumentada”, de su volumen de *Pasionarias*. El 16 de agosto de 1882, en Teziutlán, moriría doña Dionicia Martínez, su madre; este mismo año, el general Porfirio Díaz le concedió la titularidad como senador local por el Estado de Morelos, por lo que mudó su domicilio a Cuernavaca, durante el tiempo que duró su comisión y se lo fue permitiendo su precaria salud.

Pronto habría de refugiarse, en la Ciudad de México, en el regazo de Rosario de la Peña, su manto de Verónica. Totalmente ciego, imposibilitado aun para lo más indispensable, buscó y obtuvo la ayuda fundamental para morir del modo en que lo había pronosticado en aquella lejana declaración de amor que le hiciera desde su primera carta a Rosario. Quiso lograr el tránsito con el auxilio de los brazos de su amada, en el más puro estilo romántico, y el destino se lo cumplió. La sed, ahora insaciable y única, lo mató en esa ciudad el 20 de mayo de 1885, a los 47 años de edad. La penuria no permitió a sus hermanas sino sepultarlo en una fosa sin perpetuidad, causa por la cual sus restos reposan en el anonimato.

“El egregio cantor de los amores” —ha escrito Juan de Dios Peza— contaba con pupila “abierta y fulgurante”; “ancha y tersa la frente pensadora”, “reposado al andar”, “la mano diminuta y tembladora”; “todo, extrañando el peso del turbante, / del blanco jaique y de la guzla mora”. Uno de sus defectos, lo explicó López Portillo y Rojas, consistía en su estatura, que era “más bien corta que mediana”; “la movilidad y expresión de su fisonomía en-

teramente meridional”, por el contrario, lo hacían resaltar. Lo impresionaba el timbre de su voz, particular, grave, profundo, “lleno de sonoridades”. Porque, aquel acento –comentó López Portillo y Rojas–, “era propio para decir frases de afecto, para cantar versos, para hacer declaraciones amorosas, para lanzar apóstrofes conmovedores”.¹⁰⁵ ←→

105 *Rosario la de Acuña...*, *op. cit.*, p. 102.

[CUADERNO VII]¹⁰⁶

ÁLBUM DE ENSUEÑOS

PRIMERAS PALABRAS¹⁰⁷

¡OH! NIÑA de mis sueños,
tan pálida y hermosa
como los lirios blancos
que besa el Atoyac;
tú, la de mis recuerdos
imagen cariñosa,¹⁰⁸
el ángel solitario
del solitario hogar.¹⁰⁹

106 MQT, p. 111. Agradezco la colaboración del paleógrafo e historiador José Roberto Sánchez, que me ayudó con la transcripción y el cotejo de los Ms.

107 Con el título "Mi ángel", en ambas ediciones de *Pasionarias*. Fuentes: 1874, pp. 22-24; 1882, pp. 23-26. Quijano Terán lo consideró "Inédito" en 1946 [MQT, p. 111].

108 *cariñosa*: luminosa [1874 y 1882].

109 *el ángel solitario del solitario hogar*: el ángel cuyas alas tocáronme al pasar [1874 y 1882].

Perdona, dulce niña,
perdona si mi acento
exhalase del alma
para llegar a ti;¹¹⁰
pero tu bella imagen
está en mi pensamiento
no sé ya desde cuándo,
quizá desde que te vi.

Desde que vi tus ojos,
tus ojos de querube,
tus ojos en que mi¹¹¹ alma
se abrasa de pasión.

f. Iv

Y desde aquel instante
otra ilusión no tuve
que darte con mi vida
mi ardiente¹¹² corazón.

- 110 *exhalase del alma*
para llegar a ti:
temblando de mi alma
levántase hasta ti [1874 y 1882].
111 *mi:* el [1874 y 1882].
112 *ardiente:* altivo [1874 y 1882].

Si apenas te conozco,
¿por qué te quiero tanto?
¿por qué mis ojos tristes¹¹³
te buscan sin cesar?
¿Por qué en el alma siento
tan lánguido¹¹⁴ quebranto
cuando tu rostro de ángel
no puedo contemplar?

¿Por qué sueño contigo
y en ti tan sólo pienso?
¿Por qué tu dulce nombre
me llena de emoción?
¿Por qué se enciende¹¹⁵ mi alma
en este amor inmenso
si apenas te conozco,
mujer de bendición?

No estás ante mis ojos
y por doquier te miro;
conmigo va tu sombra
por dondequier que voy;
escucho tu pisada,
recojo tu suspiro
y velas a mi lado
cuando dormido estoy.

f. 2r

113 *tristes*: ávidos [1874 y 1882].

114 *lánguido*: tétrico [1874 y 1882].

115 *enciende*: abrasa [1874 y 1882].

¿No sabes tú, no sabes,
mujer, que te amo tanto,
cuanto sobre la Tierra
el hombre puede amar?
¿Qué diera mi existencia
por enjugar tu llanto?;
¿qué diera?: hasta mi alma,
tus plantas por besar...

¡Y si tuviera un mundo,
un mundo te daría;
y si tuviera un cielo,
lo diera yo también.
Porque me amaras tanto,
mitad del alma mía,
que alguna vez sintiera
tus labios en mi sien!

*

f. 2v

¿NO SIENTES, cuando cierra
tus desmayados ojos¹¹⁶
el ángel de los sueños
con su ala sin color;
no sientes que mi alma,

116 *tus desmayados ojos*: tus ojos celestiales [1874 y 1882].

sobre tus labios rojos,
derrama un mar de besos
con infinito amor?¹¹⁷

*

SÉ DEL OSCURO POETA¹¹⁸
la inspiración bendita,
la virgen de mis sueños,
la fe del corazón;
sé mi ángel, sé mi estrella,
la luz que necesita
mi espíritu sediento
de amor y de ilusión.

Extiende, cariñosa,
sobre mi sien tu velo.
Bajo tus alas blancas,
de ti camino en pos;
tu luminosa huella
me llevará hasta el cielo;
te seguiré, mi ángel,
para llegar a Dios.

117 Sigue una línea de puntos en 1874 y 1882.

118 *Sé del oscuro poeta:*
Sé, niña, del poeta [1882].

MELANCÓLICA enlutada,
pálida virgen soñada
por mi ardiente corazón;
¿por qué mata tu mirada
la vela¹²⁰ con el crespón?

El alma a tus ojos llega
cual mariposa a la luz,
loca, deslumbrada, ciega...
Y a tus amores se entrega
como el mártir a la cruz.

Pero no tomes airada
tu dulce faz con enojos,
porque mi alma enamorada,
cual tú, quedará enlutada
por el desdén de tus ojos.

¿Pudieras ver un delito
en el amor infinito
que al verte mi alma sintió?
¡Si el amor está bendito
desque al mundo redimió!

119 Fuentes: 1874, pp. 14–18; 1882, pp. 27–31. No he podido cotejar los vv. 1–19 de este poema [1874], debido a que el ejemplar de *Pasionarias* de la Biblioteca Nacional de México, único que localicé, está mutilado en varios pliegos y folios.

120 *la vela*: las velas [1882].

¡Yo¹²¹ te amo! En fuego intenso
ardió el corazón inmenso
al rayo de tu mirar,
y se quema como incienso
en las gradas¹²² de tu altar.

f. 3v

Eres la virgen sagrada
del alma de un soñador,
y veo la tierra alumbrada
por la luz de tu mirada
y la llama de mi amor.

Ara es el alma de flores,
en que tu imagen está
entre los castos fulgores,
entre la nube de amores
que mi corazón te da.¹²³

Miro flotar¹²⁴ en el viento
tu esplendorosa visión;
llevo en mi oído tu acento;
tu ser en mi pensamiento,
tu amor en mi corazón.

121 *¡Yo*: ¡Y yo [1874 y 1882].

122 *en las gradas*: en el ara [1874 y 1882].

123 Esta estrofa fue suprimida [1874 y 1882].

124 *Miro flotar*: Flota doquier [1874 y 1882].

LA DE los negros cabellos,
la de negra vestidura,
la de negros ojos bellos...
¿Negra será como ellos,
sin tu amor, mi desventura?¹²⁵

f. 4r

No. Tú no puedes querer
que para siempre mi ser
se sepulte en el dolor...
¡Si el alma de la mujer
es un alma toda amor!

Y amor revela, señora,
amor oculto que llora,
esa palidez ardiente
que marchitando tu frente
tu semblante descolora.
Hondo, secreto quebranto
revelan tus ojos bellos;
¡qué hermoso será tu¹²⁶ llanto
y cuán acerbo el encanto
de ver¹²⁷ lágrimas en ellos!

125 *sin tu amor, mi desventura?*:
de mi amor, la desventura? [1874 y 1882].

126 *tu*: su [1874 y 1882].

127 *ver*: las [1874 y 1882].

Tus lágrimas sin enojos,
de tu alma líquidas perlas,
¡oh, quién pudiera de hinojos,
cuando asoman en tus ojos,
con los labios recogerlas!

¿Quién pudiera consolarte
en tus horas de sufrir
y vivir para mirarte
y mirándote adorarte
y adorándote morir?

f. 4v

.....
.....

¡Mas es en vano mi queja;
en vano son mis dolores;
en vano al pie de tu reja
cada noche mi alma deja
tanto suspiro de amores!
En vano, mi vista ansía
tu presencia soberana;
sola gime el alma mía,
ante la calma sombría,
de tu cerrada ventana.

Y esa tristeza doliente
que mal encubre el crespón
de tu velo trasparente...
¿hay palidez en tu frente
porque hay en tu alma pasión?

¿Guarda acaso tu memoria
el recuerdo de una gloria
que tu corazón soñó?
¿Es acaso alguna historia
de un amor que ya pasó?

Si es un amor ya perdido,¹²⁸
perdona... y deja al olvido
mis versos y mi pasión...
Dios sabe si te he querido
y te llora el corazón.

f. 5r

.....
.....

¡Pero yo la amo, Dios mío!
Quiero olvidarla... y no puedo;
sin ella veo tan vacío,
tan estéril y sombrío
el mundo, que tengo miedo.

Tú, Señor, que a su mirada
diste esa llama sagrada
que enciende un amor inmenso,
haz que sepa, enamorada,
lo que siento, lo que pienso.

128 *perdido*: escondido [1874 y 1882].

Haz que entienda, compasiva,
que soy un alma cautiva
que en sus altares se inmola;
que quiero que en mi alma¹²⁹ viva
divina, inmortal y sola...

*

¡OH!, LA de negros cabellos,
la de negros ojos bellos
que mal apaga el crespón:
¡deja que iluminen ellos
la noche del corazón!

f. 5v

Un solo instante, siquiera,
de ser amado. Y después...
¡que tanta dicha me hiera,
y que exhale, cuando muera,
mi alma en un beso a tus pies!

129 *en mi alma*: en ella [1874 y 1882].

ADORACIÓN¹³⁰

COMO al ará de Dios llega el creyente,
trémulo el labio al exhalar el ruego,
turbado el corazón, baja la frente,
así, mujer, a tu presencia llego.

No de mí apartes tus divinos ojos...
Pálida está mi frente de dolores;
¿para qué castigar con tus enojos
al que es tan infeliz con sus¹³¹ amores?

Soy un esclavo que a tus pies se humilla
y suplicante tu piedad reclama;
que con las manos juntas se arrodilla
para decir, con miedo, que te ama.

¡Te ama! ¡Y el alma que el amor bendice f. 6r
tiembla al sentirle como débil hoja!
¡Te ama! ¡Y el corazón cuando lo dice
en yo no sé qué lágrimas se moja!

130 Fuentes: *El Federalista*, t. II, México, 1872, núm. 17, pp. 271-272; 1874, pp. 27-29; 1882, pp. 45-47; como "A...", en MQT, 1946, pp. 202-206.

131 sus: tus [1874].

Perdóname este amor, llama sagrada,
luz de los cielos que bebí en tus ojos,
sonrisa ya del porvenir bañada¹³²
en la dulzura de tus labios rojos.

Perdóname este amor; a mí ha venido
como la luz a la pupila abierta,
como viene la música al oído,
como la vida a la esperanza muerta.

Fue una chispa de tu alma, desprendida
en el beso de luz de tu mirada;
que al abrasar mi corazón en vida
dejó mi alma a la tuya desposada.

Y este amor es el aire que respiro;
mi pensamiento, la ilusión que adoro;¹³³
la inefable¹³⁴ palabra que suspiro,
la dulcísima¹³⁵ lágrima que lloro.

Es el ángel espléndido y risueño
que con sus alas en mi frente toca,
y que deja. —¡Perdóname, es un sueño
el beso de los cielos en mi boca!

f. 6v

132 *sonrisa ya del porvenir bañada*:
sonrisa de los ángeles bañada [1874].

133 mi pensamiento, la ilusión que adoro:
ilusión imposible que atesoré [1874 y 1882].

134 *la inefable*: inefable [1874 y 1882].

135 *la dulcísima*: y dulcísima [1874 y 1882].

*

MUJER, mujer... el¹³⁶ corazón de fuego
de amor no sabe la palabra santa;
pero palpita en el supremo ruego
que vengo a sollozar ante tu planta.

¿No sabes que por sólo las delicias
de oír el canto que tu voz encierra,
cambiara yo, dichoso, las caricias
de todas las mujeres de la Tierra?

¿Que por seguir tu sombra, mi María,
sellando el labio a la importuna queja,
de lágrimas y besos cubriría
la leve huella que tu planta deja?

¿Que por oír en cariñoso acento
mi pobre nombre entre tus labios rojos,¹³⁷
para escucharte detendré mi aliento,
para mirarte me pondré de hinojos?

136 *el*: mi [1874].

137 *mi pobre nombre entre tus labios rojos*:
salir mi nombre de tus labios rojos [Cuaderno VII].

¿Que por sentir en mi dichosa frente
tu dulce labio con pasión impreso,
te diera yo con mi vivir presente
toda mi eternidad... por sólo un¹³⁸ beso?

.....

f. 7r

Pero, ¿si tanto amor, delirio tanto,
tanta ternura ante tus pies traída,
empapada con gotas de mi llanto,
formada con la esencia de mi vida?

Si este grito de amor íntimo, ardiente,
no llega a ti; si mi pasión es loca,
perdona los delirios de mi mente,
perdona las palabras de mi boca.

Y ya no más mi ruego sollozante
irá a turbar tu indiferente calma;
pero mi amor hasta el postrer instante
te daré con las lágrimas mi alma.¹³⁹

138 *sólo un*: ese [Cuaderno VII].

139 *mi alma*: de mi alma [Cuaderno VII]; del alma [Cuaderno VI y 1874].

PENSAR. AMAR¹⁴⁰

¡PENSAR!¹⁴¹ ¿Qué importa que el alma,
chispa celeste perdida
en el turbión de la vida,
vaya sin ruta ni calma,

140 Fuentes: 1874, pp. 29–33; 1882, pp. 41–44.

141 Tienen otra redacción las dos primeras estrofas [1874 y 1882]:

*¡Pensar! ¿Qué importa que el alma,
chispa celeste perdida
en el turbión de la vida,
vaya sin ruta ni calma,*

*como fuego vagabundo
que flota entre niebla densa,
si altiva, creadora, inmensa,
lleva en sí misma su mundo?:*

Pensar. Decidme, ¿qué nombre
se puede dar en la Tierra
al infinito que encierra
el pensamiento del hombre?

El relámpago que prende
su centella en el vacío,
para seguir es tardío
el vuelo que el alma tiende.

como fuego vagabundo
que flota entre niebla densa,¹⁴²
si altiva, creadora, inmensa,
lleva en sí misma su mundo?¹⁴³

f. 7v

¿Si es llama¹⁴⁴ de inspiración
que deja fulgentes rastros;
si flota¹⁴⁵ como los astros
entre Dios y la Creación?¹⁴⁶

¿Si¹⁴⁷ de lo inmenso, sedienta,
abarca las soledades
y entre las nubes se asienta
al tronar las tempestades?¹⁴⁸

¿Si cuando sueña bendita
siente, divina centella
l'alma del Ser infinita,
como un relámpago en ella?¹⁴⁹

142 *como fuego vagabundo*

que flota entre niebla densa:

¿qué importa la niebla densa
a su vuelo vagabundo [1874].

143 Corresponde esta estrofa a la de los vv. 45–48 de 1874 y 1882.

144 *¿Si es llama:* Ya, raudal [1874].

145 *si flota:* navega [1874].

146 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 17–20 de 1874 y 1882.

147 *¿Si:* ya [1874].

148 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 13–16 de 1874 y 1882.

149 Esta estrofa fue suprimida en 1874 y 1882.

¿Si en sus vuelos vagabundos¹⁵⁰
del sacro ideal en pos
rasga el velo de los mundos
para acercarse hasta Dios?¹⁵¹

Para ella es ese mensaje
de secreta¹⁵² inspiración
que¹⁵³ en misterioso lenguaje
murmura la Creación:¹⁵⁴

Desde ese trueno, que airado
retumba en el firmamento,
hasta el suspiro del viento
en una flor apagado.

f. 8r

Para ella escribe la aurora
letras de luz en el cielo;
para ella se tiende¹⁵⁵ el velo
de la noche inspiradora.¹⁵⁶

150 *vagabundos*: *vagamundos* [1874].

151 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 21–24 de 1874 y 1882.

152 *secreta*: *sagrada* [1874].

153 Corrección ilegible [Cuaderno vii].

154 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 29–32 de 1874 y 1882.

155 *tiende*: *borda* [1874].

156 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 33–36 de 1874 y 1882.

Para ella, esa voz que nombra
al Ser que el misterio esconde,
a quien escucha y responde
entre el silencio y la sombra.¹⁵⁷

El alma que luz encierra
es por Dios enaltecida;
una lámpara encendida
para su altar en la Tierra.¹⁵⁸

157 Esta estrofa corresponde a los vv. 37–40 de 1874.

158 Esta estrofa tiene otra redacción en 1874 y 1882 y corresponde a los vv. 49–52:.

El alma la luz encierra,
el soplo de Dios la enciende,
y es la lámpara que prende
para su altar en la Tierra.

Después, sigue la estrofa siguiente en 1874 y 1882:

Tras un destierro maldito
levanta libre su vuelo,
águila del infinito
para perderse en el cielo.

*

¡AMAR! Perder anhelante
de la existencia la calma
por el inefable instante
de dar un alma a su alma.¹⁵⁹

¡Amar! Duplicar la vida,
escalar el firmamento;
llevar en el pensamiento
toda la¹⁶⁰ gloria escondida.¹⁶¹

Beber con loca pasión
de unos ojos virginales¹⁶²
las lágrimas celestiales¹⁶³
que brotan del corazón.¹⁶⁴

f. 8v

Adormirse dulcemente
bajo unos labios encesos,
sintiendo sobre la frente
una corona de besos.¹⁶⁵

159 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 61–64 de 1874 y 1882.

160 *la*: una [Cuaderno vn].

161 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 57–60 de 1874 y 1882.

162 *virginales*: celestiales [1874].

163 *celestiales*: virginales [1874].

164 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 65–68 de 1874 y 1882.

165 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 69–72 de 1874 y 1882.

Dentro del alma sentir
otra alma de que se es dueño;
soñar y adorar un sueño;
morir de amor y vivir.¹⁶⁶

Estar ante el ser querido
con la vida en la mirada,
con el labio enmudecido,
con el alma prosternada.¹⁶⁷

¡Amar! Destellar el día
como sol¹⁶⁸ en la Creación;
hacer de luz y armonía
un ambiente al corazón.¹⁶⁹

¡Amar! ¿Quién puede decir
lo que es la vida de amar?
¡Tener el cielo y sufrir;
vivir llorando y gozar!¹⁷⁰

166 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 73–76 de 1874 y 1882.

167 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 77–80 de 1874 y 1882.

168 *sol*: el sol [Cuaderno VII].

169 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 81–84 de 1874 y 1882.

170 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 85–88 de 1874 y 1882.

*

¡PENSAR, amar! Y siempre y sin medida;
el dominio ensanchar del sentimiento
más allá de la Tierra y de la vida...
Ésta es la copa de que estoy sediento.¹⁷¹

f. 9r

¿Sufrir? ¡Qué importa! El llanto derramado
es purificación. Es el bautismo
que necesita el corazón manchado
para alzarse a la fe del idealismo.¹⁷²

¡Suframos!: Dios lo quiere; pero amando.
Dios está allí donde el dolor empieza,
do el alma atribulada está apurando
su cáliz desbordado de tristeza.¹⁷³

*

ESPIRITU de luz y de consuelo
que por mi sien la inspiración resbalas.¹⁷⁴
¿Cuando mi alma levantas hasta el cielo,
pensamiento y amor, no son tus alas?

- 171 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 89–92 de 1874 y 1882.
172 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 93–96 de 1874 y 1882.
173 Otra versión de esta estrofa corresponde a los vv. 97–100 de 1874 y 1882. Después, siguen dos líneas de puntos en ambas ediciones de *Pasionarias*.
174 *que por mi sien la inspiración resbalas* :
inspiración que por mi sien resbalas [1874 y 1882].

EL PRIMER BESO¹⁷⁵

“—MORIBUNDA la luz apenas toca¹⁷⁶
del pinar los follajes tembladores;
suspiran en el bosque los rumores
y las tórtolas gimen en la roca.

Es el instante que el amor invoca:
¡ven junto a mí!, te sostendré con flores¹⁷⁷
mientras roban volando los¹⁷⁸ amores
el dulce beso de tu dulce boca”.

f. 9v

La virgen suspiró. Sus labios rojos
apenas *yo te amo* murmuraron;
se entrecerraron lánguidos los ojos,

los labios a los labios se juntaron
y las frentes, bañadas de sonrojos,
al peso de la dicha se doblaron.

175 Incluido en “Besos” y con el título “Primer beso” [1874, p. 45]; como “Besos”, “I. Primer beso” [1882, p. 73].

176 “—*Moribunda la luz apenas toca*:
“—La luz de ocaso moribunda toca [1874 y 1882].

177 *te sostendré con flores*: te ceñiré de flores [Cuaderno VII].

178 *los*: mis [Cuaderno VII].

CREATURA BELLA BIANCO VESTITA¹⁷⁹

¡OH! BLANCA niña de los labios rojos,
pálida estrella que en mi noche brilla;
cuando me miran tus divinos ojos
siento como que mi alma se arrodilla.

Siento que me ilumina tu presencia
con la luz virginal de la alborada,
y que una ola de luz es mi existencia
bañada por el sol de tu mirada.

Siento que me transformo: que otra vida,
vida sagrada dentro mi alma brota,
cuando de blanco sideral vestida
tu casta imagen en mi sueño flota.

f. 10r

TE VI pasar iluminando al día,
y a cada paso que tu pie avanzaba
de delicia mi ser se estremecía
y me sentía feliz, porque te amaba.

179 Fuentes: 1874, pp. 40–42; 1882, pp. 37–39.

Es bello¹⁸⁰ para el poeta vagabundo,
a quien la sed del corazón abrasa,¹⁸¹
tener un sueño y al cruzar el mundo¹⁸²
ver ese sueño en la mujer que pasa.

Mujer a otra mujer incomparable;
mujer de bendición y de poesía;
mujer de luz, a quien tocar no es dable;
la mujer¹⁸³ ideal del alma mía.

Espíritu de amor, en sacro aliento
sobre mi frente pálida resbalas
y a ese beso de luz, mi pensamiento
se ilumina feliz bajo tus alas.¹⁸⁴

*

SIN TI yo fuera en la desierta vida
la sombra desolada de tu sombra,
mirada en llanto que te ve perdida,
boca que busca de tu pie la alfombra.

f. 10v

180 *Es bello*: Que es bello [Cuaderno VII]; Bello es [1874].

181 *Es bello para el poeta vagabundo, a quien la sed del corazón abrasa*:
Que es bello para el alma en que se encierra
la inmensa sed de la pasión que abrasa [1882].

182 *el mundo*: la Tierra [1882].

183 *la mujer*: mujer, mujer [Cuaderno VII].

184 Esta estrofa se suprimió en 1874 y 1882.

Y¹⁸⁵ fuera sin tu amor, como el creyente
que muere abandonado¹⁸⁶ en el tormento,
pálida y rota de dolor la frente;
pero fijo¹⁸⁷ en su Dios el pensamiento.

Mas veniste hasta mí;¹⁸⁸ me levantaste
contigo y hasta ti con tu ternura.
Y aquí, dentro del alma, te encerraste
con la infinita luz de tu hermosura.

*

MUJER, Eva ideal, tu solo nombre
es de vida y amor germen fecundo;
alma del alma que idolatra el hombre;
sangre, calor y bendición del mundo.¹⁸⁹

185 Y: Yo [1874 y 1882].

186 *abandonado*: solitario [1874 y 1882].

187 *pero fijo*: y perdido [1874 y 1882].

188 *Mas veniste hasta mí*: Pero veniste a mí [1874]; Pero viniste a mí [1882].

189 Esta estrofa se suprimió en 1874 y 1882.

*

CONTIGO y junto a ti quiero sentarme
a ese festín con que el amor convida,¹⁹⁰
y apurar de tu mano hasta embriagarme
la copa de delicias de la vida.

¡Sol de la juventud, en sus amores
siempre tu rayo el corazón inflame!
¡Primavera del alma, dame flores;
que al son del¹⁹¹ arpa, y a sus pies, derrame!

f. 11r

*

¡ID, RAUDOS genios del insomnio ardiente
y de mis labios, de pasión encesos!
¡Llevad, llevad para su casta frente
una corona de inmortales besos!

En tanto que, en el éter suspendida,
ampo de luz entre la sombra rota,
ella, de blanco sideral vestida,
entre la bruma de mi sueño flota.

- 190 *a ese festín con que el amor convida:*
al festín del amor, la frente erguida [1874 y 1882].
191 *del:* de la [1874 y 1882].

UN BESO NADA MÁS¹⁹²

BÉSAME con el beso de tu boca,
carifosa mitad del alma mía;
un solo beso el corazón invoca
que la dicha de dos... me mataría.

¡Un beso nada más! Ya su perfume,
en mi alma derramándose, la embriaga;
y mi alma por tu beso se consume
y por el borde de mis labios vaga.¹⁹³

¡Ven a tomarla, ven!, que ya no puedo¹⁹⁴
lejos tenerla de tus labios rojos;
¡Pronto... dame tus labios; tengo miedo
de ver tan cerca tus divinos ojos!

f. 11v

Hay un cielo, mujer, en tus abrazos;
siento de dicha el corazón opreso...
¡Oh, sosténme en la vida de tus brazos,
para que no me mates con tu beso!

192 Fuentes: como parte de "Besos", 1874, pp. 45-46; como el apartado "II. Un beso nada más" de "Besos", 1882, p. 74.

193 *y por el borde de mis labios vaga:*
y por mis labios impaciente vaga [1874 y 1882].

194 *¡Ven a tomarla, ven!, que ya no puedo:*
¡Júntese con la tuya!... Ya no puedo [1874 y 1882].

BAJO LAS PALMAS¹⁹⁵

Morena por el sol del mediodía
que en llama de oro fúlgido la baña,
es la bella mujer¹⁹⁶ del alma mía,¹⁹⁷
la rosa tropical de la montaña.

Dióle la selva su belleza ardiente,
dióle la palma su gallardo talle.¹⁹⁸
En su pasión¹⁹⁹ hay algo del torrente
que se despeña desbordado al valle.

Sus miradas son luz, noche sus ojos;
la pasión en su rostro centellea,
y tiembla²⁰⁰ el beso entre sus labios rojos,
cuando desmaya su pupila hebrea.

195 Fuentes: 1874, pp. 50–52; 1882, pp. 71–72.

196 *bella mujer*: agreste beldad [1874 y 1882].

197 *es la bella mujer del alma mía*:
es la beldad del corazón, María [Cuaderno VII].

198 *dióle la palma su gallardo talle*:
su esbelto talle la gallarda palma [Cuaderno VII].

199 En el Cuaderno VII estas palabras están encimadas sobre otras que borró y resultan ilegibles.

200 *tiembla*: late [1874 y 1882].

Tiembra mi²⁰¹ corazón cuando la nombro;
soñando, con su imagen²⁰² me embeleso;
y en cada flor con que su senda alfombró
pusiera un alma como pongo un beso.

f. 12r

Allá en la soledad, entre las flores,
nos amamos sin fin, a cielo abierto,
y tienen nuestros fervidos amores
la inmensidad soberbia del desierto.

Ella, la regia, la beldad altiva,
soñadora de castos embelesos,
se doblega cual tierna sensitiva
al aura ardiente²⁰³ de mis locos besos.

Hay en²⁰⁴ el bosque voluptuosa sombra,
profundos y selvosos laberintos,
y grutas perfumadas, con alfombra
de enlados y tapices de jacintos.

Y palmas de soberbios abanicos
mecidas²⁰⁵ por los vientos sonorosos;
aves salvajes de canoros picos
y lejanos torrentes caudalosos.

201 *Tiembra mi*: Me tiembra el [1874 y 1882].

202 *soñando, con su imagen*: cuando sueño con ella [1874 y 1882].

203 *ardiente*: doliente [Cuaderno vi].

204 *Hay en*: Y tiene [en el interlineado]; no borró *hay* [Cuaderno vii]; Y tiene [1874 y 1882].

205 *mecidas*: mecidos [1874 y 1882].

Los naranjos en flor, que nos guarecen,
perfuman el ambiente y en su alfombra
un tálamo los musgos nos ofrecen
de las gallardas palmas a la sombra.

f. 12v

Por pabellón, tenemos la techumbre
del azul de los cielos, soberano;
y por antorcha de himeneo, la lumbre
del espléndido sol americano.

Y se oyen tronadores los torrentes
y las aves salvajes en concierto;
en tanto celebramos, indolentes,
nuestros libres amores del desierto.

Los labios de los dos, con fuego impresos,
se dicen el secreto de las almas;
después... desmayan lánguidos los besos...
y a la sombra quedamos de las palmas.

ADIÓS²⁰⁶

Adiós, para siempre, mitad de mi vida;
un alma tan sólo teníamos los dos;
mas hoy es preciso que esta alma divida
la amarga palabra del último adiós.

¿Por qué nos separan? ¿No saben, acaso,
que pasa la vida cual pasa la flor?
Cruzamos el mundo como aves de paso;
mañana la tumba, ¿por qué hoy el dolor?

f. 13r

¿La dicha secreta de dos que se adoran
enoja²⁰⁷ a los cielos, y es fuerza sufrir?
¿Tan sólo son gratas las almas que lloran
al torvo destino? ¿La ley es morir?

¿Quién es el destino? Te arroja a mis brazos;
en mi alma te imprime, te infunde en mi ser,
y bárbaro luego me arranca a pedazos
el alma y la vida contigo... ¿por qué?

206 Fuentes: 1874, pp. 52–53; 1882, pp. 88–89. Versiones idénticas.

207 *enoja*: estorba [Cuaderno VII].

¡Adiós... es preciso! ¡No llores... y parte!
La dicha de vernos nos quitan, no más.
Pero un solo instante dejar de adorarte,
hacer que te olvide, ¿lo pueden? ¡Jamás!
Con lazos eternos nos hemos unido;
en vano el destino nos hiera a los dos.
¡Las almas que se aman no tienen olvido;
no tienen ausencia, no tienen adiós!

TIERRA de bendición, tierra querida,
para siempre quizá de ti me alejo
y con mi adiós dejaría mi vida,
pues que del alma la mitad te dejo.

Adiós, tu azul y trasparente cielo
y la sombra nupcial de tus palmares;
y allá de tus confines, tras el velo,
la línea opaca de los vagos mares.

Adiós, Xalapa, lánguida paloma
que reposa a la margen de las fuentes,²⁰⁹
entre los bosques de fragante aroma,
al sonoro rodar de los torrentes.²¹⁰

El ángel de la noche, misterioso,
te abre su negro pabellón de estrellas;²¹¹
te besa con el beso del esposo,
tiende²¹² sus alas y te duerme entre ellas.

208 Fuentes: 1874, pp. 53–56; 1882, pp. 84–88.

209 *de las fuentes*: de la fuente [1874 y 1882].

210 *al sonoro rodar de los torrentes*:
al ruido sonoro del torrente [1874 y 1882].

211 *te abre su negro pabellón de estrellas*:
bajo su negro pabellón de estrellas [1874 y 1882].

212 *tiende*: abre [1874 y 1882].

Y la aurora te encuentra todavía
envuelta²¹³ en los cendales de la niebla,
hasta que te despierta la armonía
con que el zenzontli²¹⁴ tus espacios puebla.

Eres bella y gentil. Eres la palma²¹⁵
del desierto en la arena abrasadora;
fuente a do llega con amor el alma²¹⁶
la sed a mitigar que la devora.

f. 14r

Por eso te idolatra quien te mira
y no te olvida quien de ti se aleja;
y en cada adiós que el corazón suspira
algo del mismo corazón te deja.

*

¡CUÁNTAS veces, al rayo de tu luna,
cercado de mis dulces ilusiones,
he soñado la gloria y la fortuna,
al arrullo de amor de tus²¹⁷ canciones!

213 *envuelta*: envuelto [1874, por errata].

214 *zenzontli*: zenzontle [1874]; zenzontli tus espacios: zenzontli tu recinto [1882].

215 *Eres bella y gentil. Eres la palma*:
Eres grata y gentil como la palma [1874 y 1882].

216 *con amor el alma*: enamorada al alma [1874 y 1882]; *el*: al [1874,
por errata].

217 *tus*: mis [1874 y 1882].

¡Cuántas veces, sintiendo por mi frente
los besos de tu brisa perfumada,
algo divino descendió a mi mente,
iluminando mi ánima turbada!

¡Cuántas veces, entonces, el alma²¹⁸ mía
cayó a mis plantas impotente y rota,
que decir a los hombres no sabía
la voz del cielo que en el alma²¹⁹ flota!

¡Cuántas veces, también, el alma quiso
—al verte a ti, jardín de las delicias—,
la mujer sin rival del Paraíso,
para morir de amor con sus caricias!

f. 14v

Y la encontré, tal vez: y vi su sombra
en el misterio de una²²⁰ noche en calma...
Una virgen...²²¹ Mi labio²²² no la nombra;
¡pero la llevo aquí, dentro de mi²²³ alma!

218 *alma*: arpa [1874 y 1882].

219 *el alma*: tus auras [1874 y 1882].

220 *una*: la [Cuaderno vii, 1874 y 1882].

221 *virgen...*: mujer [Cuaderno vii, 1874 y 1882].

222 *labio*: boca [1874 y 1882].

223 *de mi*: del [1874 y 1882].

¡Una virgen! La creó mi fantasía,²²⁴
la soñó mi ilusión, mi amor ansióla;
la encontré, la adoré, la llamé mía
y en mi alma vive inolvidable²²⁵ y sola.²²⁶

Ella es la fe que mi razón cautiva
y la idolatro con el alma entera,²²⁷
con inmensa pasión, mientras que viva;
con inmensa pasión, cuando me muera.

.....

Y te dejo, también, luz de mi cielo,
única flor de mi desierta vida;
solo y errante²²⁸ en apartado suelo,
¿qué haré de mi alma,²²⁹ entre los dos partida?

Sin ti, ¿qué seré yo? Sombra que vaga
perdida entre la noche y el desierto;²³⁰
lámpara de esperanza que se apaga,
corazón ¡ay! en desamparo muerto.

224 *¡Una virgen! La creó mi fantasía:*
¡Una mujer! La crió mi fantasía [1874 y 1882].

225 *inolvidable:* refulgente [1882].

226 *y en mi alma vive inolvidable y sola:*

227 *y eterna vive dentro el alma, sola [1874].*

Ella es la fe que mi razón cautiva

y la idolatro con el alma entera:

Única fe que el corazón cautiva:

yo la idolatro con mi vida entera [1874 y 1882].

228 *errante:* perdido [1874 y 1882].

229 *haré de mi alma:* haría mi alma [1874 y 1882].

230 *perdida entre la noche y el desierto:*

enmedio de la noche del desierto [1874 y 1882].

Cuando esté lejos de tus ojos bellos,
ojos hermosos²³¹ que por mí lloraron,
acuérdate ¡ay! que con pasión en ellos
¡mis labios tantas lágrimas secaron!

Acuérdate ¡ay! que con la fe del niño
me entrego de tu amor a la confianza;
que es la vida de mi alma tu cariño
y el alma de mi vida tu esperanza.

Acuérdate ¡ay! que tu divino²³² nombre
le sollozó mi boca²³³ balbuciente;
que mi primera lágrima de hombre,
al decirte mi *adiós*, cae en tu frente...

*

ADIÓS, Xalapa, búcaro de rosas,
manantial a la sombra de la palma,
mansión²³⁴ de los ensueños, de las diosas
y de las dichas que idolatra el alma.

231 *hermosas*: divinos [1874 y 1882].

232 *divino*: celeste [1874 y 1882].

233 *le sollozó mi boca*: le solloza mi labio [1874 y 1882].

234 *mansión*: región [1874 y 1882].

Quédate, adiós, encantadora tierra
de mi fe, de mi amor, de mi ventura...
Hondo sollozo mi garganta cierra
al decirte el adiós de mi ternura.

Acaso, ya jamás... jamás –¡quién sabe!–, *f. 15v*
a verte volveré, suelo querido;
¡tal vez mi vida solitaria acabe
lejos, muy lejos de mi Edén perdido!

Adiós, la última vez, tierra querida,
nido primaveral de mis amores.
Que vuelva a verte... y a encontrar, perdida,
una modesta tumba, entre tus flores.

Xalapa, No[viem]bre, [18]67.²³⁵

235 Sin fechar, en 1874 y 1882.

DESPEDIDA²³⁶

CUANDO, aún ayer –¡ayer!–, enajenado
reposaba en mi pecho tu cabeza,
y mirando tus ojos, extasiado,
olvidaba en tu labio nacarado
con sonrisas y besos mi tristeza;

¿cómo, entonces, pensar que llegaría
esta hora de dolor, negra, sin nombre,
que del alma las fuentes abriría
y en lágrimas de hiel, lágrimas de hombre,
tu frente immaculada bañaría?

Entonces, ¡ay!, tiñeron²³⁷ los amores²³⁸
tu semblante con púdicos sonrojos;
hoy... ya borran tan plácidos colores
la moral palidez de los dolores
y el llanto inagotable de tus ojos.

f. 16r

236 Fuentes: 1874, pp. 56–57; 1882, pp. 83–84.

237 *tiñeron*: bañaban [Cuaderno vii].

238 *Entonces, ¡ay!, tiñeron los amores*:
Ayer... ayer bañaban los amores [1874 y 1882].

Es muy breve la vida pasajera
para que, con mi amor, *todo* te ame;
mas creo en la eternidad... mi alma le espera...²³⁹
Dame el último adiós... tus labios dame...
¡Y acuérdate de mí cuando yo²⁴⁰ muera!

.....

Si en este instante de supremo duelo;
si en esta inolvidable despedida
una gota cupiera de consuelo,
ya²⁴¹ la tendría para llenar mi vida:
¡Un beso y una lágrima... hasta el cielo!

239 *mas creo en la eternidad... mi alma le espera:*
mas en la eternidad mi alma te espera [1874 y 1882].

240 *yo: me* [1874 y 1882].

241 *Se suprime ya* [1874 y 1882].

LEJOS²⁴²

¡OH! SI esa nube blanca,
que va pasando,
algo llevar pudiera
del alma mía,
mis lágrimas le diera
para María...

Lloviendo, en sus jardines,²⁴³
las vertería!²⁴⁴

f. 16v

*

SI ESE céfiro blando,
de aromas lleno,
algo llevar pudiera
del alma mía,
suspiros yo le diera
para María...

¡Jugando, en sus cabellos,²⁴⁵
los dejaría!

242 Fuente: 1874, pp. 57-58. Fue suprimido en 1882.

243 *en sus jardines*: entre sus flores [1874].

244 *vertería*: vertiría [1874, por errata].

245 *en sus cabellos*: entre cabellos [Cuaderno VII].

*

¡Ese pájaro canta
tan dulcemente!
Si algo llevar pudiera
del alma mía,
mis cántigas le diera
para María...

¡Trinando, en su ventana,
se las diría!

*

¡Oh, si mi pensamiento,
de ala incansable,
algo llevar pudiera!,
yo le daría
el alma enamorada
para María...

¡Y a sus pies, para siempre,
la dejaría!

ÍNDICE

- “Primeras palabras” (*¡Oh! niña de mis sueños...*), ff. 1r–2v.²⁴⁶
“A una enlutada” (*Melancólica enlutada...*), ff. 3r–5r.²⁴⁷
“Adoración” (*Como al ara de Dios llega el creyente...*), ff. 5v–7r.²⁴⁸
“Pensar. Amar” (*¡Pensar! ¿Qué importa que el alma...?*), ff. 7r–9r.²⁴⁹
“El primer beso” (“–Moribunda la luz apenas toca...”), ff. 9r–9v.²⁵⁰
“Creatura bella bianco vestita” (*¡Oh! blanca niña de los labios rojos...*), ff. 9v–11r.²⁵¹
“Un beso nada más” (*Bésame con el beso de tu boca...*), ff. 11r–11v.²⁵²
“Bajo las palmas” (*Morena por el sol del mediodía...*), ff. 11v–12v.²⁵³
“Adiós” (*Adiós, para siempre, mitad de mi vida...*), ff. 12v–13r.²⁵⁴
“Adiós a Xalapa” (*Tierra de bendición, tierra querida...*), ff. 13v–15v.²⁵⁵
“Despedida” (*Cuando, aún ayer –jayer!–, enajenado...*), ff. 15v–16r.²⁵⁶
“Lejos” (*¡Oh! si esta nube blanca...*), ff. 16r–16v.²⁵⁷

- 246 Cuaderno vii [MQT, p. 111, texto 59].
247 Cuadernos x, xiii, xiv y xxiii [MQT, p. 111, texto 60].
248 Cuadernos iv, xiv y xix [MQT, p. 111, texto 61].
249 Cuaderno xiv [MQT, p. 111, texto 62].
250 Cuaderno vii [MQT, p. 111, texto 63].
251 Cuaderno x [MQT, p. 111, texto 64].
252 Cuaderno ix [MQT, p. 111, texto 65].
253 Cuadernos x, xiv y xviii [MQT, p. 111, texto 70].
254 Cuaderno xix [MQT, p. 11, texto 66].
255 Cuadernos iv y v [MQT, p. 111, texto 67].
256 Cuaderno vii [MQT, p. 111, texto 68].
257 Cuaderno vii [MQT, p. 111, texto 69].

Albini de ensueños

Primeras palabras.

Oh niña de mis sueños
Tan pálida y hermosa
Como los lirios blancos
Que besa el estrogo;
Fu la de mis recuerdos
Y imagen cariñosa,
El ángel solitario
Del solitario hogar.

Perdona, dulce niña,
Perdona si mi acento
Espalare del alma
Para llegar a tí;
Pero tu bella imagen
Está en mi pensamiento
No sé ya decir cuando
Quizá desque te vi.
Desde que vi tus ojos.
Tan ojos de quince.

Fus ojos en que mi alma
Se abría. des pasion
Y desde aquel instante
Otra ilusion nocturna.
Dues dantes con mi vida
Elle ardientes corazon.

¿Si apenas te conozco
Porque te quiero tanto?
Porque mis ojos tristes
Te buscan sin cesar?
Porque en el alma siento
Tan languido quebranto
Cuando te miro de angel
No puedo contemplar? --

Porque siento contigo
Y en ti tan solo forma?
Porque tu dulce nombre
Me llena de emocios?
Porque de enciendo mi alma
En este amor inmenso
¿Si apenas te conozco
Mujer de bendiccion? --

No estas ante mis ojos
Y por donde ves los míos;
Caminigo en tu sombra
Por donde quisiera ir;
Venches tu pisando
Oscuro tu suspiro
Y velas a mi lado
Cuando dormido estoy.

No sabes tú, no sabes
Mujer que te amo tanto
Cuanto sobre la tierra
¿Un hombre puede amar? --
Que diosa mi existencia
Por enjugar tu llanto,
Que diosa -- hasta mi alma
Fue plantada por besos? --

¿Si tuviera un mundo
Un mundo te daría,
Y si tuviera un cielo
Lo diera yo también,
Porque me amas tanto
Mitad del alma mía
Que alguna vez sintiera
Fue labios en mi sien! --

*

No sientas, cuando cierras
Tus desmayados ojos
El angel de los sueños
Con su ala sin color;
No sientas que mi alma
"Sobre tus labios rojos
Querrame en mis deberes
Con infinito amor"?

*

De del oromo fructa
La inspiracion bendita,
La Virgen de mis sueños,
La fe del corazon;
De mi angel, de mi estrella
La luz que necesita
Mi espiritu desdiente
De amor y de ilusion.

Estimada carina
Sobre mi sien tu velo
Bajo tus alas blancas
De ti camino en paz;
Tu luminosa huella
Me llevam hasta el cielo
Te seguiré mi angel
Para llegar a Dios.

A una embutada.

Melancólica embutada,
Palida virgen domada
Por mi ardiente corazón,
Porque mata tu mirada
Tu velas con el corazón...

El alma à tu ojo llega
Cual manifiesta à la luz
Clara, deslumbrada, ciega-----
Y à tus amores se entrega
Como el marino à la cruz.

Pero no tomes airada
Tu dulce far con enijos
Porque mi alma enamurada
Cual tu quedará embutada
Por el destino de tus ojos

¡Podríamos ser sin delitos:
En el amor infinito
Que al norte mi alma dirigió!
Si el amor está bendito
Porque al mundo redimió!!

Yo te amo! En fuego intenso
Ardió el corazón inmenso
Al rayo de tu mirar,
Y se quemó como incienso
En las gradas de tu altar.

En la virgen sagrada
Del alma de mi devoto,
Y en la tierra alumbrada
Por la luz de tu mirada
Y la llama de mi amor?

Ara es el alma de flores
En que tu imagen está,
Entre los castos fulgores
Entre las nubes de amores
Que mi corazón te da.

Mira flotar en el viento
Tu esplendorosa visión,
Olevo en mi oído tu acento
Tu ser en mi pensamiento
Tu amor en mi corazón.

*

En de los negros cabellos,
En de negra vestidura,
En de negros ojos bellos - -

Negra serás como ellos
Sin tu amor mi desventura

No; tu no presales quise
Que para bien preseris
Se desfalla en el dolor ---
¡Oh! el dolor de la mujer
Es una alma toda amor! ---

Y amor veleta, sereno,
Amar oculto que llora,
Era palidez ardiente
Que marchitando tu frente
Tu semblante descolora.

Hondo, secreto quebrant
Revelan tus ojos bellos;
¡Que hermosa sería tu llanto
Y en un acanto el encanto
De tus lágrimas en ellos! ---

Tus lágrimas sin enjor,
De tu alma líquidas pedras,
¡Oh quien fuerdes delinje
Cuando avomen en tus ojos
Con los labios resajerlas! ---

¡Quién fudiera consolante
En tu hora de enjor,

Y vivir por mirantes,
Y mirándote adovante,
Y adovandote, morir! --

Mas es en vano mi queja;
En vano son mis dolores,
En vano al pie de tu reja
Cada noche mi alma deja
Frente a tus ojos de amores. --

En vano mi vista avisa
Tu presencia soberana
Como giras el alma viva
Frente a la columna sombría
De tu cerrada ventana.

Y esa tristeza doliente
Que mal encubre al corazón
De tu velo transparente -- --
Hay palidez en tu frente
Porque hay en tu alma pavor? --

¿Guarda acaso tu memoria
El momento de un glorioso
Que tu corazón sonó?
¿Acaso alguna historia
De un amor que ya pasó? --

¿Si es un amor ya perdiste
Pensaba -- y dijiste al olvido
Mis sueños y mi pasión...
Dijo sobre sí te he querido
Y te llamo al corazón.

Pero yo la amo, Dios mío!
Quiero olvidarla -- y no puedo;
Sin ella ves tan vacía
Tan estéril y sombría
El mundo... que tengo miedo.

Tu señor, que a tu mirada
Diste era llamada Dagaada
Que enciende un amor inmensa,
Har que depa, enamorado,
Lo que viento, lo que pieles.

Har que entiendo, compasivo,
Que soy una alma cautiva
Que en un altar de inmola;
Que quiero que en mi alma viva
Divino elemental y solo...

Oh! la de negros cabellos,

Que de negros ojos bellos
Que me al apagar el corazón,
¡Deja que iluminen ellos
La noche del corazón! --

Un solo instante si quisiera
De ser amado -- Y después ---
¡De tanto dicha me hiciera,
Y que espale cuando muera
Me abren en un beso a tres veces! --

Adoración

Como al amanecer de día llega el crepúsculo
Trémulo el labio al apagar el fuego
Turbado el corazón, baja la frente
Así, mujer, a tu presencia llego.

No seré opaco a tus divinos ojos ---
Pálido está mi frente de dolores;
¡Para que castigas en tus ojos
Al que se ha vuelto infeliz con tus amores?

Soy un esclavo que a tus pies se humilla
Y suplicante tu piedades reclama;
Que con las manos juntas de anudillo
Para decir con quince -- que tu ama.

Te ama! y el alma que el amor bendice
tiembla al sentirte como débil hijo;
Te ama!... y el corazón cuando lo dice
en yoros de que lagrimas se moja.

Perdóname este amor, llame lagrimas,
Sur de los cielos que bibe en tus ojos,
Sonrisa ya del porvenir bañada
En la dulzura de tu labio rojo.

Perdóname este amor; à mí ha venido
Como la luz à la pupila abierta,
Como viene la música al oído
Como la vida a la esperanza muerta.

Dice una chispa de tu alma, desprendida
En el beso de luz de tu mirada,
Que al abrazar mi corazón en vida
Dijo mi alma à la traza desfogada.

Y este amor es el aire que respiro,
Mi pensamiento, la ilusión que alora,
La inflexible palabra que suspiro,
La dulcísima lagrima que llora.

Es el ángel esplendido y risuoso
Que con sus alas en mi frente tosa,

Y que diga - perdóname - ¡es un sueño!...
El bendito de los cielos en mi boca - ...

+

Mujer, mujer -- el corazón de fuego
De amor no sabe la palabra Santa
Pero palpita en el sufrimiento nuestro
Que nunca a dalaran antes te planto.

¿No sabes que por solo la delicia
De oír el canto que tu voz enciende,
Cambiamos ya, dichosos, las caricias
De todas las mujeres de la tierra?

¿Que por seguir tu sombra, mi Maria,
Sollando el llanto a la impertinencia queja,
De lagrimas y besos cubrimos
La luna huelle que tu folanta diga?

¿Que por oír un cariñoso acento
Cuello ^{palpita} nombre ^{entre} de ~~de~~ tu labio rojo,
Por escucharte detendré mi aliento
Por mirar ante me fondea de hinojos?

¿Que por sentir en mi dichosa frente
Tu dulce labio con pasión impresa,

¿Si: abismo, creacion; inmensa,
Eleva en si misma su mundo?

¿Si: es llama de inspiracion
Que deja fulguros muertos;

¿Si: flota como la astro
Entre Dios y la Creacion?

¿Si: de lo inmensos sedientos
Abarca la soledades
Y entre la nubes se abicita
Al timon las tempestades?

¿Si: cuando surge bendita
Siente, divinas centellas
El alma del ~~Dios~~ infinito
Como un relampago en ella:

¿Si: en un vuelo engabando
El sacro ideal en fin
Olasca el velo de lo mundo.
Para acercarse hasta Dios?

Para ella es ese mensaje
"O decreto inspiracion"
Cada en misterios lenguajes
El mundo la creacion:

Desde el trueno; que airado
Olatumba en el firmamento,

Plaito el supiero del ricinto
En una flor a puzgado.
Pam ella escribe la oracion
Lectura de luz en el cielo,
Pam ella destrinde el velo
De la noche respiracion,
Pam ella, esa voz que nombra
Al ser que el misterio encubre,
A quien pregunta y responde
Entre el silencio y la sombra.
El alma que luz enciende
Es, por Dios encendida,
Una lampara encendida
Pam su altar en la tierra.

*

Amar! Pender anhelante
De la existencia localna
Por el infante instante
De dar un alma a su alma.

Amar! Duplicar la vida,
Crear el firmamento,
Elevar en el pensamiento
Toda una flor encendida

Deber con luz parir
De una ojo virginales

Las lagrimas celestiales
Que bajan del corazón.

Abalanzarse dulcemente
Bajo unos labios encarnados,
Sintiendo sobre la frente
Una corona de besos.

Verter del alma sentir
Otra alma de que se es dueño;
Sonar, y adorar en sueños
Al oír de sentir, y vivir.

Unir ante el ser querido
Con la vida en la mirada,
Con el labio empujado
Con el alma frontonada,

Amar! Destellar el día
Como el sol en la creación,
Hacer de luz y armonía
Un ambiente al corazón.

Amar! Quien puede decir
Lo que es la vida de amar? --
Fumar el cielo -- y sufrir --
Vivir llorando -- y gozar! --

*

Pensar, Amar! Y siempre y rini mezclada;
El dominio ensancha del sentimiento;
Mas allá de la tierra y de la vida...
Esto es la copa de que estoy sediento.

Sufir? Que importa... El llanto demandado
Es purificación. Es el bautismo
Que necesita el corazón manchado
Para avanzar a la fe del idealismo.

Sufren... Dios lo quiere; pero amando
Dios está allí donde el dolor empieza,
Do el alma atribulada está aferrando
Su calor derbordado de tristezas.

Esplinter de luz y de consuelo
Que por mi sien la inspiración verbalas,
Cuando mi alma levantas hasta el cielo
Pensamientos y Amar no son tus alas?

El primer beso.

- "Monteblanca la luz apenas toca
Del pinar los follajes tembladores,
Sufren en el bosque los rumores
Y los tortoleros giran en la roca

Es el instante que el amor invade;
Y en punto a mí! Te ^{destinada} ~~cerca~~ ^{en} ~~de~~ ^{flora}
Algunas volaban volando ~~los~~ ~~eternos~~
El dulce beso de tu dulce boca, -

La virgen surfió. Sus labios rojos
Apenas ~~yo~~ ^{yo} ~~te~~ ^{te} ~~amó~~ ^{murmuraron},
Se entrecenaron lánguidos los ojos,
Sus labios a los labios se juntaron,
Y los frentes, bañados de sonrisas,
Al peso de la dicha se doblaron.

—
Creatura bella blanca vestida

—
¡Oh blanca rima de los labios rojos,
Pálida estrella que en mi noche brilla,
Cuando me miran tus divinos ojos
Siento como que mi alma se avasalla.

Siento que me ilumina tu presencia
Con la luz virginal de la alborada;
Y que una ola de luz es mi existencia
Bañada por el sol de tu mirada.

Quiero que me transformes -- que otras vidas,
Vida sagrada dentro mi alma brutas,
Cuando desblanco el ideal vertida
En casta imagen en mi sueño flota.

Te vi pasar iluminando al día;
Y a cada paso que tu pie avanzaba
De delicia mi ser se estremecía
Y me sentía feliz -- porque te amaba.

* Que es bello pasar al frente vagabunda
A quien la sed del corazón abraza,
Tener un sueño -- y al cruzar el mundo
Ver ese sueño en la mujer que pasa

Mujer a otras mujer incomparable,
Mujer de bendición y fuerza,
Mujer de luz a quien tocar no es dable
Mujer mujer ideal del alma mía.

Repintar de amor, en sacro aliento
Sobre mi frente pálida verbalas
Y a ese beso de luz, mi pensamiento
Se ilumina feliz bajo tus alas.

*
Sin ti y profusa en la desierta vida
En sombra desolada de tu sombra,

Mirada en llanto que te sea perdida,
Ovaca que busca de tu pie la alfombra;

Y fuera del tu amor, corras el creyente
Luz nueva abandonada en el tormento,
Pálida y rota de dolor la frente
Pero fija en un día el pensamiento.

Ma venite hasta mí; me levantaré
Contigo y hasta ti' en tu ternura
Y aquí, dentro del alma, te encerraré
Con la infinita luz de tu hermosura.

Mujer, bondad, tu solo nombre
Es de vida y amor gemma preciosa;
Alma del alma que idolatra el hombre
Sangre, calor y bendición del mundo.

Contigo y junto a ti quisiera sentarme
Et ese festín con que el amor comida,
Y apurar de tu mano hasta embriagarme
La copa de delicias de la vida;
¡Sol de la juventud, en mi amor
¡Sicufre tu rayo el corazón inflame!

Primavera del alma, dame flores
Que al son del arpa, y a mi pies, derrame!

Y el, raudos quios del incensario ardiente,
Y de mis labios, de parian encensos,
Llévame, llévame por un canto frente
Una corona de inmortales besos.

En tanto que en el éter suspendida,
Estupor de luz entre la sombra rota,
Ella de blanco sidral vestida
Entre la bruma de mi sueños flota.

—
Un beso nada más.

Desame con el beso de tu boca
Caminos miteos del alma mía;
Un solo beso el voyaje invoca,
Que los dichos de los -- me mataría.

Un beso nada más!... Ya de perfume
En mi alma derramandose, la embriaga,
Y mi alma frente beso se consume
Y -- por el bode de mis labios vague

Ven á tomarme, ven! -- que ya no puedo
Dejar tíndote de tus labios rojos;
Ponerte... dame... tus labios -- tengo miedo
De un tan cerca tus divinos ojos.

Hay un cielo, mujer, en tus abrazos,
Siento de dicho el corazón opreso ---
Oh! Sientármelas en la vida de tu abrazo
Para que me mates en tu beso! --

Bajo las palmas.

Morena for el sol del Mediodía
Que en Maná de os filizos la bama
Es la ^{bella mujer del mundo} ~~belleza del mundo~~, ~~el mundo~~,
Ca. rosa tropical de la montaña.

Vive la selva su belleza ardiente
~~En el~~ ~~de~~ ~~palmas~~ ~~su~~ ~~gallardo~~ ~~tralle~~
~~de~~ ~~palmas~~ ~~de~~ ~~gallardo~~ ~~tralle~~,
Hay ^{de} ~~de~~ ~~algún~~ ~~del~~ ~~tormenta~~
Que se despierta desbordada al valle

Con mirada en los, rinde sus ojos,
La frena en su rostro centellas,
Y tiembla el beso entre sus labios rojos
Cuando se magre de pupila hermosa.

Siembles mi corazón cuando la noche,
Cortando, con un virgino me embelen
Y encienda flama que sube del alfonso
Pues en un alma como fuego un beso.

Allí, en la soledad, entre las flores,
Nos amamos sin fin a cielo abierto,
Y tiene nuestro fervido amor
Su inmundicia soberbia del desierto.

Ma, la mujer, la belleza allí
Cortando la carta embelen
En doblez con fiero dominio
Al amor ~~de~~ dentro de sus besos.

Hay ⁴ un bosque voluptuoso donde
Profundo y relevos laberintos,
Y gomas perfumadas, en alfombra
De enredos, y tapices de pasientos.

Y palmas de soberbia abanico
Mezcla por los vientos donceles,
Aves salvajes de curvas finas
Y lejanes horizontes catalanes.

En manojos amplex que nos guancen
Perfuman el ambiente, y en alfombra

Un tráfano los murgos nos ofrecen
De las galladas palma a la sombra.

Por pabellón tenemos la techumbre
Del azul de la cielo soberano,
Y por antrocho de hincamos, la lumbre
Del espléndido sol americano.

Y se oye tornados los tormentos
Y las aves salvajes en concierto,
En tanto celebramos, indolentes,
Nuestro libro amor del desierto.

Por labio de la do con fuego impreso
Se dicen el secreto de las almas;
Después -- desmayan lánguidos los besos --
Y a la sombra quedamos de la palma.

—
Adios.

Adios para siempre, mitad de mi vida,
Una alma tan sola tenemos los dos;
Mas hoy es preciso que esta alma dividida
Sea una y palabra del último adios.

¿Porqué nos separan? No saben acaso
Que pasa la vida cual ipasa la flor?
Creyamos el mundo como aves de paso
Mantener la tumba - ¿porqué hay el dolor?

¿La dicha deviene de los que se adoran
~~algunos~~ ^{algunos} ~~de los~~ ^{de los} cielos, y a fuerza de fin?
Tan solo son gratos los almas que lloran
Al torso destino? La ley es morir?

¿Dices es el destino? Te arrastra a mis brazos,
En mi alma te infunde, te infunde en mis senos,
Y barbaros luego me arrastra a padecer
El alma y la vida contigo - ¿porqué?

Adios... ¿porqué? No vives... y parte!...
¿La dicha deviene no quitan normas,
Tenemos solo instante de los de adelante
Hacer que te olvide; ¿lo fuerde? jamás!

Con lazo eterno no hemos unido,
En vano el destino no viene a los días,
¿Las almas que se aman no tienen olvidos
No tienen ausencia, no tienen celos!

Adios à Jalapa.

Tierra de bendición, tierra querida,
Para siempre quise de ti me alejar,
Y con mi adios dejara mi vida
Pues que del alma la muerte te dije.

Adios tu azul y transparente cielo,
Y la sombra impalpable de tus palmas,
Y alla de tus confines tocas el velo
De la línea opaca de las vagas mares.

Adios, Jalapa, languida paloma
Que reposa à la miénza de las fuentes,
Entre los borques de fragante aroma,
Al sonoro rodar de los tormentos.

El azul de la noche, misterioso
Te abra su negro pabellon de estrellas,
Te besa con el beso del espeso
Tiende sus alas y te duerme entre ellas.

Y la aurora te encuentra todavía
Inmóvil en los cenitales de la niebla,
Hasta que te despierta l'armonia
Como que el resaca tui espais fubla.

Una bella y gentil Loxa. La palma
Del desierto en la arena abrazadora,
I'invite à d'è lleya con amor el alima
La sed à mitigar que la devora.

Por es te idolatrado quien te miro,
Y mucho olvida quien de ti, se alija,
Y en cada adios que el corazon suspira
Algo del mismo corazon te deja.

¡ Cuántas veces al rayo de tu luna
Beseado de mis dulces ilusiones,
He buscado la gloria y la fortuna
Al arrullado amor de tus canciones!

¡ Cuántas veces diestral por mi frente
En beso de tu brisa perfumada,
Algo divino descendió à mi mente
Y luminando mi ànima turbada!

¡ Cuántas veces entonces, el alma mía
Cayó à mi planta impetuosa y rota...
Dus decir à la humana no sabia
La voz del cielo que en el alma flota!...

¡ Cuántas veces tambien el alma quise
Al verte à ti, jandis de las delicias,

La mujer sobreviviente del Páramo
Para morir de amor en sus caricias!

Y la muerte tal vez... y ni se sabe
En el momento de la noche en calma...
Una ~~virgen~~ ^{virgen}... allí tal vez nada responde
Pero la llamo aquí, dentro del alma!

Una virgen!... Tú eres mi fortaleza,
Tu eres mi ilusión, mi amor amigable;
Tu muerte, la calma, la llama viva
Y en mi alma vive indeleble y sola

Ulla es la fe que ni suyo cautiva
Y la idolatría con el alma entera,
Con inmensa pasión nienta que vive
Con inmensa pasión... ~~con amor~~ ^{con amor} ~~me~~

Y te digo también, luz dentro cielo,
Única flor dentro desierto vida,
Soloy en tu en apartado suelo
¿Dónde heví dentro alma entre los dos partes!

¿Dónde? ¿que viví yo? Sombra que soy
Perdida entre la noche y el desierto,
¿Sufren de esperanza que se apaga,
Con un ¡ay! en desamparos muertos.

Cuando está lejos de tus ojos bellas,
ojos hermosos que por mí lloraron,
Acuérdate ¡ay! que con pasión se abren
al día labios (ante lágrimas de amor)!

Acuérdate ¡ay! que en la fe del niño
el te entregó de tu amor a la confianza,
Dura es la vida de un alumno tu caído,
Y el alma de un niño a tu esperanza.

Acuérdate ¡ay! que tu divino nombre
de collosos mi boca balbuciantes,
Dura mi primera lágrima de hombre
al decirte mi adieu cae en tu frente...

+

Adieu, palaf, bíscas de rosas,
Manantial a la sombra de la paloma,
Manantial de la cuneta, de las dióras
Y de la dióras que idolatran al alumno.

Acuérdate a Dios en cualquier tiempo
De mi fe, de mi amor, de mi ventura ---
Hundo collosos mi garganta ciega
al decirte el adieu de un alumno.

Acaso ya jamás -- jamás -- ¡quién sabe!
A verte volar, melé querido;
Tal vez mi vida solitaria acabe
Ligo, muy ligo de mi Eden perdido!

Adios, el último vez, tremor querido,
Vido primavera de mi amor,
Que vuelva a verte. ¿Y a ventura, perdido
Una involuntaria tumba, entre tus flores.

Jalapa, Nobe, 67.

Despedida.

Cuando aun ayer -- ¡ayer! -- enojado
Reponía en mi pecho tu cabeza,
Y mirando tus ojos, estasiado;
Olivada en tu labio rosado
Con sonrisas y besos mi tristeza;
¿Como entonces pensar que llegaría
Esta hora de dolor, negra, sin nombre,
Que del alma las fuentes abría
Y en lágrimas de miel, lágrimas de bamba
Tu frente inamovible batía?...

Entonces ¡ay! ^{tu} besaban la amara
tu semblante con frías sonrisas;
Hoy... ya boman tan placidos colores
La mortal palidez de los dolores
Y el llanto inagotable de tus ojos.

Lo muy breve la vida para jura
Para que con mi amor todo te ame;
Mas eres en la eternidad... mi alma l'espera...
Dame el ultimo adios... tu labio dame...
Y acuerdate de mi cuando yo muera!...

Si en esta instante de profundo duelo,
Si en esta inolvidable despedida
Una gota espesa de consuelo
Ya la tendria para llenar mi vida;
Un beso... y una lagrima... Hasta el cielo!

Lejos.

Oh! si era nube blanca
Que va pasando,
Algo llevar podria
Del alma mia,
Mis lagrimas le diera
Para llorar...

El viento, en sus jardines
Se aventura!

Si ese ciprés blando
De aroma llena
Algo lleva - fúndese
Del alma mía
Alispien y se le dice
Pam María - - -

Jugando, ~~entre~~ ^{entre} caballos
Se le jugará!

En fajano canto
Tan dulcemente! - - -
Si algo lleva fúndese
Del alma mía,
Mis cánticos le dice
Pam María - - -

Trinando, en su ventura
Se le dirá! - -

Oh! si mi pensamiento
De ella inalcanzable
Algo lleva fúndese! - -
Y le daire
El alma su memoria
Pam María - - -

Y a su pie, por siempre
Se le jugará!

Los románticos mexicanos exigen, en este fin de siglo, una nueva posibilidad de ser leídos. De ser leídos sin prejuicios incómodos, para no pedirles lo que no quisieron ofrecer. Es decir, nos piden una lectura que no soslaye su actitud ante la vida y la literatura. Para nuestros autores románticos, el movimiento fue, efectivamente, una sensibilidad: una forma de medir el mundo de acuerdo con sus circunstancias específicas. Probablemente tenga razón Luis Miguel Aguilar cuando afirma que “En la historia literaria mexicana ‘romántico’ debe ser una hipótesis, un decir, nunca una conclusión.”¹ En este sentido, lo que se propusieron nuestros autores de la pasada centuria adquiere nueva vigencia. Y es posible entender su propósito esencial: entenderse como usuarios de la lengua española, pero con la posibilidad de utilizar el idioma para expresar una realidad propia y distinta: ser mexicanos y poder decirse mexicanos.

La circunstancia de un país en construcción y asediado por las potencias extranjeras obliga a todos los escritores del siglo XIX

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

1 Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos*, p. 126.

a tomar partido. De ahí la figura del escritor que en una mano llevaba la pluma y en la otra el fusil. Y de ahí, también, las etiquetas que han simplificado un poco una época tan compleja. Las denominaciones de “liberales” y “conservadores”, si bien no son inexactas, sí han conspirado para ocultar otros valores de nuestros escritores. Es cierto, la vida pública de nuestro país los obligó a definirse en la lucha política; pero en esta misma lucha se articula otro proyecto que sin ésta no se explicaría: mexicanizar la literatura en la medida en que el paisaje, el pasado indígena y una norma mexicana del español general le conferían a nuestro país su oportunidad de participar en el concierto de la cultura universal.

Y hay que volver a insistir en la importancia de *El Renacimiento* de Ignacio Manuel Altamirano. En sus páginas convivieron los escritores que, en la lucha política, mantenían posiciones irreconciliables. Verdadero proyecto de concordia, este órgano favoreció la discusión y la estructuración de un proyecto que se siguió con entusiasmo y sinceridad. Por eso los poetas, novelistas y dramaturgos fueron populares en su propio tiempo. Encararon la realidad y hablaban en un idioma necesariamente compartido. Y por eso mismo, también, su popularidad se ha mantenido hasta nuestros días, aun a despecho del silencio de la crítica especializada.

Es cierto, eso habla, para bien o para mal, del nivel de escolaridad de nuestro país. Los lectores, los pocos lectores en nuestro medio se quedaron muy atrás. Es probable que ese descubrimiento de una lengua compartida haya logrado provocar que surgiera una necesidad de oír. Sentimentalismo y sinceridad fueron las divisas de nuestros autores románticos. Y un público ávido de escuchar para reconocerse los siguió. En nuestro fin de milenio se sigue recitando a Manuel Acuña, a Juan de Dios Peza y a Antonio Plaza. El “Nocturno a Rosario”, con todas sus caídas, ripios

y excesos de sentimentalismo es el poema más conocido de nuestra historia literaria. Se puede discutir su calidad, pero es posible que a la gente le siga diciendo algo.

La anécdota del joven poeta suicida y la fama de la belleza de Rosario de la Peña hicieron olvidar otros aspectos, pero enseñan, también, que una sociedad tiene derecho a crearse sus propios mitos. La leyenda ha crecido. Otros poetas ayudaron a afirmarla. El soneto de Ignacio Ramírez –“Al amor cuando ya no...”– y la relación de Rosario con Manuel M. Flores le dan al romanticismo mexicano su peculiar color. Unos cuantos datos, pero también la síntesis de una manera de entender el mundo. Una manera que quedaría incompleta sin esa visión de la sensibilidad, de la lucha y del amor. En la Academia de Letrán se constituye el proyecto de mexicanizar a la literatura mexicana; en *El Renacimiento* se da la amnistía política; en la casa de Rosario de la Peña se construye otro mito del amor.

En este contexto se da la obra de Manuel M. Flores, uno de los poetas más osados y originales en su tiempo. Se crea una religión y una manera de celebrar su rito. Cree firmemente en el amor sensual y, por eso, es capaz de atreverse a desafiar ciertos convencionalismos que impedían las efusiones eróticas. Flores le canta a mujeres reales, ya no disfrazadas en un discurso casi siempre pudoroso. El se atreve a poetizar el acto amoroso, aun cuando cede a otra convención: no el exceso carnal en la alcoba, sino en contacto con la naturaleza. Así, el campo, un bosque, la orilla de un río se vuelven sustitutos de la recámara.

Escribe Luis Miguel Aguilar:

En efecto, Manuel M. Flores tomó la alcoba y lo que pasaba en ella y la llevó al campo para que en el poema las cosas pudieran pasar de hecho. Los recursos bucólicos son añadidos íntimos a la soltura expresiva y los espacios amplios son boca-

nadas de aire para los espacios cerrados. “Nos amamos sin fin a cielo abierto” dice en un verso de “Bajo las palmas”; y este sin fin puesto a cielorraso y dentro de una alcoba citadina del siglo XIX antes de la liberación modernista, habría acarreado un obvio escándalo.²

En 1878, Manuel M. Flores escribió lo siguiente sobre sí mismo, lo cual se conserva en manuscrito en el Centro Escolar Francisco I. Madero.³

Nació en el Valle de San Andrés (Estado de Puebla). Hizo algunos estudios en los colegios de Minería y San Juan de Letrán. Perseguido a causa de sus ideas republicanas sufrió en la época de la intervención francesa una prisión de cinco meses en la fortaleza de Perote y dos años de destierro en Jalapa. Al restaurarse la República fue electo diputado a la Legislatura de su Estado, en cuyo periodo fundó y redactó en Puebla el periódico “El Libre Pensador”, y estuvo por algún tiempo encargado de la Secretaría de Gobierno en el ramo de Fomento e Instrucción Pública. Electo después diputado al Congreso de la Unión, al concluir este encargo y volver a Puebla fue nombrado catedrático de Literatura e Historia en el colegio del Estado y electo senador en la Asamblea de Puebla. Al caer la administración de Lerdo, ocupaba otra vez un lugar en el Congreso de la Unión, como representante del primer distrito de la capital. Pertenece como socio honorario a las sociedades de Geografía y Estadística, Conservatorio, Liceo Hidalgo, Netzahualcóyotl, Rodrí-

2 *Ibid.*, pp. 118–119.

3 Citado por Grace Ezell Weeks, *Manuel M. Flores*, pp. 71–72.

guez Galván, Florencio del Castillo, El Edén y otras muchas de la capital y de los Estados. Ha publicado un volumen de versos, "Pasionarias", y está en prensa otro pequeño también de versos, "Páginas locas".

Pocos datos en verdad, pero suficientes para dejarnos ver las dos vertientes en las que se movían los escritores del diecinueve: la política y la literatura: la defensa de la patria y la construcción de un destino literario. Nacido en 1840, Flores moriría en 1885, ciego y con la apariencia de un anciano. Luis G. Urbina lo describe así:

Más de treinta años hace que por una céntrica avenida de nuestra metrópoli, tropecé con un hombre extenuado, visiblemente enfermo, de rostro cadavérico, lengua melena, barba crecida, gafas oscuras, sombrero de bobemio y pulcra indumentaria. Me llamó la atención una particularidad: un niño pobre, un lazarillo, llevándole de la mano, lo guiaba. El ciego caminaba con extrema fatiga. Alguien murmuró a mi oído: Ahí va Manuel M. Flores.⁴

Y este retrato no dista mucho del que hace Altamirano cuando Flores tenía dieciséis años. Así lo recuerda el autor de *El Zarco*:

Había entrado a principios de aquel mismo año de 1867, a cursar filosofía en Letrán, como interno, un joven de dieciséis años, moreno, pálido, de grandes ojos negros, de abundante cabellera ensortijada y de aspecto triste y enfermizo.⁵

4 Luis G. Urbina, *La vida literaria de México*, p. 116.

5 Ignacio Manuel Altamirano, *La literatura nacional*, pp. 73-74.

Juan de Dios Peza, por su parte, lo recuerda de este modo, en las palabras preliminares a una edición de *Pasionarias*:

Flores parecía un árabe; los grandes ojos negros, brillantes y expresivos; la cabellera rizada; la tez morena; el espeso y largo bigote; la manera pausada de hablar y de moverse; estaban reclamando el turbante, el alquicel y el yagatán de los hijos del profeta.⁶

Y Manuel M. Flores ha sido conocido como el poeta del amor sensual, como el cantor de la pasión erótica. Las antologías reproducen los poemas que han ayudado a fincar esa fama. Y es conocido por un único título: *Pasionarias*. Y, en estricto sentido, el hecho no carece de justicia, pero hay que señalar que, con todo, Flores también buscó ampliar su registro de temas. Y si entendió al amor como la justificación de una existencia, los últimos poemas de su libro son casi un intento de arrepentimiento. Una lectura detenida de *Pasionarias* nos revela que es un libro que avanza dramáticamente, que tiene movimiento en cuanto que refleja un alma torturada en las impertinencias del amor, y que duda el poeta en ciertos momentos. Esto enriquece al libro. Y aceptando los matices, sí se debe aceptar que Flores es “el cantor del placer, de la voluptuosidad, poeta popular entre los que aman lo sensual.”⁷ O, como lo llama Enrique Anderson Imbert, “el erótico autor de *Pasionarias*”⁸, aunque el historiador argentino, en un

6 Juan de Dios Peza, prólogo a *Pasionarias*, p. 5.

7 Julio Jiménez Rueda, *La literatura mexicana en ...*, p. 142.

8 Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura...*, t. I, p. 290.

alarde de ligereza, también llame al poeta poblano “romántico a la española”.⁹

Flores es fundamentalmente conocido por los poemas, tomados de *Pasionarias*, que reproducen las antologías. Y, como dije arriba, me parece un acto de justicia que se le conozca por los desvelos que le produce el amor; por esa vocación de darle cuerpo, sangre y nervios a las mujeres que conoció. Pero existen noticias de otros dos poemarios suyos y de su trabajo de prosa, esencialmente *Rosas caídas* y algunas cartas. Y aunque las líneas que siguen estarán dedicadas a ofrecer un somero análisis de ese “desvelo de amor” en *Pasionarias*, bien vale la pena hacer una consideración general de su obra completa. Para este punto voy a glosar la información que proporciona Grace Ezell Weeks en el primer capítulo de su libro dedicado al amante de Rosario de la Peña.¹⁰

Bien puede decirse que antes de 1874 ya eran conocidos algunos poemas de Manuel M. Flores. Estos pudieron haberse transmitido oralmente o por esporádicas publicaciones en periódicos y, probablemente, en revistas de arte. Ignacio Manuel Altamirano lo describe, cuando recién llegado a la Academia de Letrán, en 1857, para estudiar Filosofía, como un joven extremadamente retraído y solitario, con una actitud de misántropo. Y agrega que

a los pocos días se supo que el joven misántropo era nativo del Estado de Puebla y que hacía versos, versos de amor melancólicos y apasionados. Como era natural, esta noticia

9 *Loc. cit.*

10 Grace Ezell Weeks, *op. cit.*, pp. 15 y ss.

se comunicó inmediatamente a nuestro centro literario; el joven me fue presentado por sus amigos y yo lo presenté a los míos, quienes lo recibieron con afecto fraternal, que se aumentó cuando lo oyeron recitar con modestia, que llegaba hasta la timidez, sus enamoradas elegías. Aquel poeta ardiente y soñador era Manuel Flores.¹¹

Después, adquiere se fama como literato con la colección de poemas reunidos en *Pasionarias*. Esta fue su producción inicial y la primera edición apareció en 1874 con prólogo del propio autor y epílogo de Manuel Olaguíbel. Cuatro años después, Flores publicó otro pequeño tomo titulado *Páginas Locas*, descrito por su biógrafa Margarita Quijano como “una rareza bibliográfica.”¹² Cuatro poemas de este pequeño libro fueron incluidos en la segunda edición de *Pasionarias*, publicado en 1882 por Dublan y Compañía en México, con prólogo de Altamirano y epílogo de Manuel Olaguíbel.

Esta segunda edición fue muy distinta a la primera. Nueve poemas fueron suprimidos, pero, además de los cuatro de *Páginas Locas* ya mencionados, se le aumentaron otros treinta y nueve poemas. Había otra edición publicada en 1886 por Gassó Hermanos, Barcelona. Después aparecieron ediciones, todas póstumas: la de 1886 editada por Garnier en París; otra de Garnier sin fecha; la de 1890, editada por Ramón Lainé en Veracruz; la de 1905, editada por Maucci en México;¹³ las de 1911 y 1916

11 Ignacio Manuel Altamirano, *op. cit.*, pp. 74–75.

12 Grace Ezell Weeks, *op. cit.*, p. 15.

13 Esta es la edición que yo manejo. Es muy parecida a la segunda, ya aludida, y que es el punto de partida para las demás.

editadas por la Vda. de Ch. Bouret en París; la de 1947, de la Editorial Sopena, Argentina; otras dos sin fecha: una de la Editorial Atlante de Barcelona, y otra de la editorial Iris de San Antonio, Texas.

En 1885, una pequeña antología de 96 páginas apareció en la Colección El Parnaso Mexicano, de la Librería la Instrucción, con Introducción de Francisco Sosa. La Editorial El Libro Español publicó en México, en 1955, una antología con el título de *Sus Mejores Poesías*, todas ellas seleccionadas de *Pasionarias*. Esta antología parece ser la única edición corriente de la poesía de Flores. Y es significativo que sólo aparezcan poemas tomados de *Pasionarias*, pues existe un tomo de 242 páginas titulado *Poesías Inéditas*, publicado por la Vda. de Ch. Bouret, en París, en 1910 y 1912. Esta edición, con prólogo de José Juan Tablada, contiene 93 poemas que no aparecen en la segunda edición (la aumentada) de *Pasionarias*. *Poesías Inéditas* parece ser desconocido en México, y los numerosos artículos sobre Flores y su obra nunca hacen mención de este tomo.

En cuanto a la prosa de Flores, destaca, en mi opinión, *Rosas Caídas*. Este libro es, de alguna manera, la referencia en prosa de los desvelos amorosos en la poesía de Manuel M. Flores. Son textos breves en los que relata la forma en que asedia y conquista a las mujeres, rosas caídas en los delirios del amor y de la voluptuosidad. Parece ser que lo comenzó alrededor de los 24 años y lo terminó nueve o diez años después, entre 1873 y 1874. El manuscrito permaneció inédito durante muchos años, primero en poder de su autor; luego, en manos de Rosario de la Peña, finalmente, bajo la custodia del Pbro. D. José Castillo y Piña. En 1953 la Dra. Margarita Quijano obtuvo autorización para publicarlo. Fue editado ese año por la Imprenta Universitaria de México, con el número 5 de la colección Textos de Literatura Mexicana.

En 1946 al publicar su obra crítico-biográfica, la Dra. Quijano había asegurado:

La prosa de Flores es casi desconocida, sólo se ha publicado su prólogo a las *Pasionarias* en la edición de Puebla de 1874, un capítulo de su *Diario* (así se refiere a *Rosas Caídas*) titulado *Miseria* en el libro *Mis recuerdos*, del Dr. don José Castillo y Piña, y una carta a Rosario, en el libro *Rosario la de Acuña*, de López Portillo.¹⁴

Desde entonces, la publicación en 1953 de *Rosas Caídas* y en 1962 del cuaderno XXXII (“Manuela”), con el título de *Mi Destierro en Xalapa*, se le ha aumentado más de 300 páginas a la prosa publicada de Flores. Varios autores han escrito artículos o libros y han citado o mencionado otras cartas,¹⁵ gracias a la publicación de cinco por la Dra. Quijano y a la curiosidad del señor Emilio Pérez Arcos, quien hizo copias de todas las cartas en posesión del Dr. Castillo y Piña.

Se dijo arriba que, con justicia, la fama de poeta erótico se la debe Flores a *Pasionarias*, su primera colección de poemas. Casi desde el momento de su aparición la crítica y el público lector consagraron a Flores los más encendidos elogios. En el prólogo a la primera edición, Manuel Olaguíbel escribió:

La primera vez que vimos este nombre al pie de una composición poética, desde luego nos preocupó en favor el recuerdo

14 Citado por Grace Ezell Weeks, *op. cit.*, p. 19.

15 *Loc. cit.*

16 *V. supra.*

del compañero de colegio; pero inmediatamente después nos convencimos de que sus producciones no necesitaban de un juicio amistoso para que se reconocieran sus indisputables bellezas. (...) Hay en las Pasionarias muy bellas estrofas descriptivas; pero lo que hay allí, sobre todo, es el amor palpitante, inmenso, tal como puede sentirlo el poeta americano con todos sus arrebatos y con todos sus dolores, con todos sus apasionados estremecimientos y con todas sus delicadas imágenes, con toda la originalidad de nuestros bosques vírgenes, con todo el fuego de nuestra zona tropical.¹⁷

Conviene aquí subrayar dos aspectos que más tarde retomará Altamirano: la originalidad del poeta y el hecho de que ésta resida en su americanidad.

En el prólogo a la segunda edición, el autor de *Los Naranjos* afirma que:

...Flores ha sido seguramente uno de los poetas más leídos en México; la juventud recita con entusiasmo sus versos; las damas los aprenden de memoria, privilegio que no conceden a nadie; la prensa mexicana los ha comentado siempre con agrado y tributándoles merecidas alabanzas; sobre ellos y sobre Flores ha recaído ya un fallo de la opinión, que es unánime, y por él, Flores es uno de los primeros poetas eróticos de México.¹⁸

17 Citado por Grace Ezell Weeks, *op. cit.*, p. 48.

18 Ignacio Manuel Altamirano, *op. cit.*, p. 82.

Más adelante, en el mismo prólogo, Altamirano expone y argumenta su idea de originalidad. Afirma que ésta fue conseguida por los poetas de América del Sur con base en saber aceptar la mezcla de “la fiereza galante española y de la dulzura melancólica del indio”.¹⁹ Pero, sobre todo, en reconocer (y reconocerse) en la naturaleza de su territorio. Escribe el maestro:

Ellos (los poetas amorosos de América del Sur) han sabido ser originales, porque en vez de imitar pálida y fríamente la manera poética europea, han buscado en su país de América y en su propio corazón, la fuente de sus inspiraciones.²⁰

Finalmente, como conclusión de sus argumentos para explicar la originalidad de los poetas de su tiempo, Altamirano llega a una noción realmente moderna: la lengua como factor de unidad y diferenciación de los pueblos:

Los hablistas, los castizos, los gramáticos empeñados a toda costa en emparentar a los poetas sudamericanos con los poetas españoles, como se empeñaban a todo trance los frailes del siglo xvi en emparentar a los indios autóctonos con los judíos, encuentran sendos defectos de lenguaje en estos cantos de una poesía virgen y exuberante de juventud. Si meditaran un poco, comprenderían que los poetas sudamericanos han roto adrede las ligaduras de las reglas para crearse una lengua propia en qué expresar sus pensamientos, en qué dar nombre y cabida a los objetos de su país; la lengua debe reflejar la

19 *Ibid.*, p. 86.

20 *Ibid.*, p. 87.

naturaleza, el espíritu y las costumbres de un pueblo, y la lengua española castiza era ya pequeña para reflejar la naturaleza, el espíritu y las costumbres de los pueblos americanos.²¹

Congruencia con los propósitos de los románticos de encontrar lo nacional, pero también seguridad en los argumentos y, sobre todo, capacidad de ver hacia adelante. Con esto, Altamirano sale al paso de las opiniones que, con base en la supuesta pureza de la lengua española, descalificaban la obra de Flores y de casi todos los poetas románticos. Recuerdese lo escrito por Marcelino Menéndez y Pelayo:

... un poeta de segundo orden, un mero poeta erótico en la acepción menos noble del vocablo... Trátase, pues, de una poesía afeminada... y el lector... acaba por aburrirse y ofenderse de tanto chasquido de besos...²²

Para Altamirano, Flores fue un poeta original porque

Pensó que procediendo como procedían los poetas sudamericanos, esto es, buscando el *quid divinum*, no en escuela ninguna, sino en la inspiración libre del alma americana, en medio de los deseos, de las tristezas o de las aspiraciones de nuestro mundo social, encontraría la fuente de la originalidad que necesitaba para desatar su numen, se dejó arrebatar por él y fue poeta, como los poetas de la América del sur, osado, extraño, original.²³

21 *Loc. cit.*

22 Citado por Grace Ezell Weeks, *op. cit.*, p. 61.

23 Ignacio Manuel Altamirano, *op. cit.*, p. 89.

Esta opinión es, desde luego, una declaración de principios éticos y estéticos, pero también una búsqueda de valoración con justicia. Y aunque el prólogo es una larga disertación en la que Flores aparece muy poco, la obra de éste es el disparadero para discutir (con un muy buen pretexto, parece decir entre líneas Altamirano) sus propósitos y hallazgos en torno a la preocupación esencial de su generación: la mexicanización de la literatura.

Los arrebatos de amor de *Pasionarias* incomodaron a más de una conciencia. Escribe el Pbro. Joaquín Márquez Montiel:

Pero es que es de sentir, y con mucho, que versos tan apasionados y sentidos estén impregnados de un desenfrenado sensualismo que puede hacer mucho daño a las almas jóvenes que aún no conocen la miseria de la vida y ya sienten la violencia de la pasión. Los versos de Flores, por cautivadores y cálidos, avivarían el fuego y quemarían a más de un casto corazón... Su enfermiza sensualidad... dañándole a él, dañó a otros.²⁴

Por su parte, el crítico colombiano Gómez Restrepo, con el afán de discutir la idea de originalidad del prólogo de Altamirano, hace énfasis en lo escabroso de la poesía de Flores, y llega a escribir esto:

... parece escrita en un raptó de locura o de delirium tremens. Tienen estos versos cierta salvaje energía que conviene muy bien con el asunto tormentoso y brutal... Nada puede esperar la sociedad de gentes que están en ese estado; y en efecto, se la increpa e insulta.²⁵

24 Citado por Grace Ezell Weeks, *op. cit.*, p. 58.

25 *Ibid.*, p. 63.

Aparentemente olvidado, Manuel M. Flores ha despertado las más encontradas opiniones críticas. Rafael López lo tachó de cursi. Y afirmó que “los más cursis poetas de vecindad sentirían cierto empacho en imitar el erotismo epidérmico de esta poesía”.²⁵ Otra es la opinión de Luis G. Urbina, quien no encuentra nada de falseado ni mentido; y entiende la tortura de ese amor como vocación de vida.²⁶

Creo que valdría la pena citar –a fuerza de ser prolijo– lo que escribió José Juan Tablada en 1906, publicado como prólogo en la edición de 1916, en París, por la Vda. de Ch. Bouret. Y valdría la pena porque los modernistas fueron los primeros críticos severos de los románticos. Y Tablada encontró en Flores un espíritu afín, un modo de reconocerse en la tradición poco antes de la *Revista Moderna* y del asunto del poema “Misa Negra”. Tablada escribió lo siguiente:

El amor que inspiró toda su obra, el amor a la mujer a quien él atribuyó una belleza moral superior a su armonía plástica, tiene ímpetus paganos y fervores de uncioso misticismo. A cada instante, en medio de los desbordamientos de la pasión, hay reminiscencias cristianas... la antorcha del himen se transforma en cirio frente al altar de una Madona. En este sentido el autor de *Pasionarias* como toda la generación romántica, tuvo la bienaventuranza de la ilusión... Por eso en la obra de Flores no hay tedios, ni desencantos, ni desesperaciones... si el enamorado de “*Pasionarias*” se queja, es débil, muy débilmente, como la tórtola arrulla, como el viento que pasa, como el agua al ir corriendo...²⁷

26 Luis G. Urbina, *op. cit.*, pp. 116 y ss.

27 Citado por Grace Ezell Weeks, *op. cit.* p. 55.

Esta lectura es, desde luego, otra toma de posición. Los poetas del nuevo siglo estaban construyendo otra idea del mundo; y estaban más seguros de la apenas sugerida por los románticos (aunque firme y claramente enunciada por Altamirano) a propósito de la lengua. Y también las costumbres habían cambiado. Pero, sobre todo, el ideal del arte como el espacio casi sagrado de la libertad; y la noción del poeta como oficiante de un rito mayor: la revelación. Por eso sigue diciendo Tablada a propósito de Flores:

Y en estas épocas de ensimismamiento egoísta, de reconcentrada expectación, de dudas, de vacilaciones y de absoluta y desoladora atonía artística, la insinuante voz del poeta de la Fe, de la fe en el amor y de la fe en la vida, evoca al resonar prestigiosamente, las palabras de La Bruyere: El poeta debe hablar por sus contemporáneos que están mudos.²⁸

Manuel M. Flores fue bastante leído y comentado en su tiempo, y algunos años después.²⁹ El descrédito de él y de casi todos los románticos comienza más tarde, cuando el abismo entre lectores y escritores se ensancha casi irremediamente. A punto de terminar la décimonovena centuria, Gutiérrez Nájera afirmó que la poesía seguiría escribiéndose a pesar de la plebe. Pero algo debió tocar Manuel M. Flores en el ánimo de ciertos lectores para provocar admiraciones y rechazos. Por eso sus *Pasionarias* es un libro que debe ser leído con ojos, si bien críticos, también despojados de prejuicios.

Vale la pena un somero acercamiento al libro que las damas aprendían “de memoria, privilegio que no conceden a nadie”, co-

28 *Ibid.*, p. 56.

29 *V. ibid.*, capítulo III. Está dedicado a la crítica sobre la obra de Flores.

mo aseguraba Altamirano.³⁰ Una descripción de *Pasionarias*, en la edición de Maucci, la de 1906, presumiblemente parecida a la segunda: El libro está dividido en cuatro partes. La primera corresponde, en estricto sentido, a los poemas amorosos que le dieron fama. El primer poema se titula “El alma en Primavera”, y bien puede leerse como una declaración de principios. Esta parte contiene tres secciones o grupos de poemas con los títulos de “Besos”, “Adioses” y “Horas dispersas”. La segunda parte tiene el subtítulo de “Composiciones escritas en varios álbums”. La tercera reúne traducciones, imitaciones y composiciones varias. La última contiene unos cuantos poemas con el título común de “Insomnios”.

Si la segunda edición fue la corregida y aumentada,³¹ es de suponerse que su autor tuvo que ver en el asunto. Esto, que parece muy obvio —tal vez lo sea—, tiene importancia porque nos habla de una organización del texto como un todo unitario, como una manera de darle movimiento al conjunto. La edición que yo manejo parece estar basada en la antedicha, por lo que parto de este supuesto para tratar de entender ese “tránsito espiritual” que se advierte en el libro. *Pasionarias* es, así, una manera de declarar la fe en el amor verdadero —el que se da en el pleno contacto físico—, pero también de entender que no hay amor sin sufrimiento por los desencuentros y las desilusiones, inclusive arrepentimiento, pero sin claudicar. Esto se verificaría en las partes 1 y 4 del libro. Las dos partes intermedias funcionarían como una posibilidad de reflexionar, de atreverse al arrepentimiento. Por eso ciertos discreteos retóricos en los versos en el álbum de las seño-

30 *V. supra.*

31 *V. supra.*

ritas; por eso la traducción e imitación de los poemas más cercanos a la sensibilidad del poeta.

Los poemas de la primera parte son los que le han dado la justa fama de poeta erótico a Manuel M. Flores. Y no sería una injusticia que únicamente este conjunto recibiera el título de *Pasionarias*. Sólo que, si así ocurriera, esto nos impediría observar la evolución de una vocación amorosa que tuvo que templarse a lo largo de una vida dedicada a las intemperancias del sentimiento más generosamente destructivo. No obstante, sí se puede considerar a esta parte como el manifiesto vital de un poeta que entendió la experiencia amorosa como una justificación de la existencia y de la poesía. Así, estos poemas señalan, también, los momentos de mayor osadía y certeza del poeta en el conjunto. Las otras partes serían una reflexión y una confirmación.

Este primer apartado, amén de la descripción formal arriba mencionada, estaría dividido en 7 momentos del arrebato amoroso. Momentos siempre en ascenso, siempre en busca de reconocer el cuerpo femenino en el propio tacto y en la propia piel: en los besos compartidos como preludio de la unión de los cuerpos.

Primer momento.— Es una declaración de su vocación de amor y juventud. Es la celebración de descubrirse dejando la niñez por los signos de la urgencia de la carne. Escribe Flores en el primer poema:

¡Sol de la juventud, en sed de amores
tu ardiente rayo el corazón inflame!
¡Primavera del alma, dame flores
que al son del arpa por doquier derrame!

(p. 9)

Es decir, la necesidad de vivir con la plenitud del que lo espera todo. La música y las flores —imágenes que la tradición ha

consagrado— son la síntesis de los dones de la vida. Aquí está el sueño y las ilusiones del poeta... y la esperanza de que todo tome cuerpo. Este momento llega hasta la p. 18.

Segundo momento.— Aparece la mujer como un ángel y, sobre todo, para ser adorada. Aquí está presente Dios y la noche. Y cierta atmósfera que presagia la ruptura de una serenidad apenas sostenida por la inexperiencia del poeta. Este momento termina, en la página 24, con uno de los poemas más citados del poeta: “Amémonos”. Es el presentimiento de lo único valedero en este mundo: la adoración a la mujer:

Como en la sacra soledad del templo
sin ver a Dios se siente su presencia,
yo presentí en el mundo tu existencia
y, como a Dios, sin verte, te adoré.

(p. 33)

Tercer momento.— Comienza la pasión. Aparecen las palabras que invocan y confirman la presencia del fuego: pasión, locura, voluptuosidad, entrega, posesión, infierno. De hecho, ésta es otra de sus osadías —acaso la mayor—. En un medio dominado por la idea del pudor, tales excesos debieron producir escozor, aunque también dulces ensueños. Dice el poeta:

¡Mírame!.. Tus miradas me quemaron,
y tengo sed de ese mirar, eterno...
por ver tus ojos, que se abraza mi alma
de esa mirada en el celeste infierno

(p. 34)

y, cuando todo se erotiza al paso de la bella:

Tú pasas... y la tierra voluptuosa
se estremece de amor bajo tus huellas,
se entibia el aire, se perfuma el prado
y se inclinan a verte las estrellas.

(*Ibid.*)

Y el poeta quisiera devorar con sus “tremes besos/ lágrimas de pasión en tus mejillas”. Así, morir no sería nada por la suerte de conseguir el amor:

Mas no soy para ti...;Si entre tus brazos
la suerte loca me arrojara un día,
al terrible contacto de tus labios
tal vez mi corazón... se rompería.

(p. 35)

Este momento está expresado únicamente por dos poemas, pero señala el tránsito para el siguiente.

Cuarto momento.— La amada toma cuerpo y se concreta. Comienza con otro de los poemas más citados: “En el baño”. Aquí la contemplación es la erotización de todo el paisaje; y el anuncio de la unión de los cuerpos en uno de los poemas más bellos de Flores: “Nupcial”. Es el desposorio sin religión ni sacerdote. Mejor: en la religión y con los únicos oficiantes posibles: un hombre y una mujer que decidieron amarse. Este último poema termina así:

¿Quién se puede olvidar de haber robado
su única hora de amor al paraíso?

Este momento termina con otro de los mejores poemas de Flores —“Bajo las palmas”— y con los de la sección “Besos”.

Quinto momento.– Está expresado por casi todos los poemas de la sección “Adioses”, excepto los dos últimos. Es una especie de tránsito a la no resignación por el adiós. El poeta sabe –todos lo sabemos– que todo lo que empieza termina. Pero –parece decir, como resguardo del olvido– que no hay que resignarse porque la pasión no cesa:

Con lazos eternos nos hemos unido;
en vano el destino nos hiera a los dos...
¡las almas que se aman no tienen olvido,
no tienen ausencia, no tienen adiós!

(p. 58)

Sexto momento.– Son los poemas que, después del adiós, tienen que depurarse en el recuerdo. Flores piensa que el amor lo vence todo. Hasta el dolor de los adioses. Son tres poemas –“Nuestro amor”, “Ven” y “A Rosario”– que significan una vuelta a la lucha y una terquedad del propio corazón. Hay adiós inevitable, pero hay ceniza que puede volver a arder:

¡Jamás, mi corazón, jamás!.. Aun arde
bajo tu dura nieve comprimido
el fuego de un volcán. No estás vencido,
y para combatir jamás es tarde.

(p. 65)

El poema está dedicado a Rosario. El soneto resume de manera impecable una parte de la leyenda que da color a nuestro siglo XIX. Y a nuestra poesía romántica.

Séptimo momento.– Son los poemas de la sección “Horas dispersas”. Es una especie de vuelta al primer momento, pero el poeta –y el poema– está depurado por el dolor. Aun se niega a la

resignación, pero el dolor del desengaño, de las separaciones, de los adioses tal vez buscados ya han hecho mella en el ánimo y en el temple de Flores:

Soy el recuerdo de una dicha, espectro
del alma en las ruinas escondido,
soy un inmenso corazón herido
que nadie curará.

(p. 68)

Porque de lo único de lo que puede estar seguro es de que:

Tanto he querido y con pasión tan loca
que dejé, sin sentirlo en mi embeleso,
un poco de mi vida en cada boca,
un pedazo de mi alma en cada beso.

(p. 80)

Final de una etapa de la vida, oportunidad para mirar atrás, estos versos indican una vocación y una seguridad para inmolarse en el fuego, para él irremediamente sagrado, del cuerpo entero de las mujeres.

La segunda parte, la de las “Composiciones escritas en varios álbums” (así escribe Flores: “álbums”) son, por un lado, discreteos retóricos, poemas de circunstancia, cumplir con las costumbres de la época (en la actualidad, todavía hay en la provincia mujeres que piden que se les escriba un “pensamiento” en su álbum o en su diario); pero, por otro, entrañan otro modo de la imposibilidad. Por eso estos poemas están llenos de flores, de lágrimas, de vueltas de la fortuna. Flores siente llorar a todas las mujeres; y ve en ellas –hace recaer en ellas– el paso del tiempo.

La enfermedad y los excesos habían atemperado el ánimo de Flores, pero no su vocación. Sentía la enfermedad —o la presentía cuando algunos de estos poemas los escribió muy joven—, y pensaba que era el único real enemigo del amor. El único enemigo verdaderamente temible. Casi nunca la menciona, pero se entiende si hacemos caso a lo que dice casi al final del poema “Margarita”:

Mas no envejece el corazón nacido
para amar y sentir constantemente,
y que sentir y amar siempre ha sabido
cariñoso y ardiente.

(p. 123)

Las “Traducciones, imitaciones y composiciones varias” significan otra cosa. Son la exposición de sus afinidades poéticas —es obvio—; pero las afinidades sirven para entender el propio camino. Víctor Hugo, Alfredo de Musset, Heine, Schiller, Shakespeare, Dante, Hartman, Horacio y algunos cantos anónimos implican una revisión —no importa que hayan sido traducidos al mismo tiempo que los otros poemas— del propio hacer poético. Son afinidades en atmósfera y en temas; y significan, también, la puesta a prueba —tal vez sin proponérselo— de la especie tan socorrida de la escasa preocupación académica de los autores románticos.

La última parte es la de los “Inseminios”. Aquí la poesía de Flores se ha teñido de sombras. Probablemente el poema representativo de esta sección sea “Orgía”. En él el poeta regresa al arrebato amoroso, pero ahora con dolor. Quiere expiar sus culpas al entregarse a la pasión con prostitutas y a la embriaguez, pero le duele haber perdido el tono del gozo en el amor. Y no es que sea intrínsecamente malo el placer socialmente prohibido. Flores nunca lo pensó así. Pero lo venció el desencanto, la ausencia, los

adioses, el exceso de amar. Por eso, en medio del desenfreno de la orgía, escribe:

¡El amor... el amor! ¡Ah! Hubo un día
en que su llama encandeció mi ser
en que se alzó dentro del alma mía,
rival del mismo Dios, una mujer...

(p. 263)

dolido por amar a una meretriz.

Flores murió a los 45** años ciego y sifilítico en los dulces brazos de una de las mujeres a las que adoró sin medida. Dura justicia poética, quizás. Otro acto de justicia sería leerlo con atención renovada, aceptando sus propuestas sin pedirle lo que no quiso dar. Que sus poemas han calado más en las letras de los boleros que en la poesía que se hace en nuestro tiempo, es cierto; pero acaso ahí resida su valor. El acervo retórica de los poetas del diecinueve era compartida por sus lectores, por su sociedad. En nuestro siglo, Cuco Sánchez se fusiló algunas estrofas de "Amémonos" y las hizo pasar como una canción de su autoría. Y me dió México la canta y la sabe de memoria. Qué honor para un poeta. Perder el nombre y estar en la memoria de todos. Seguir hablando, desde la muerte, de la única fe posible: de su desvelo de amor. ↵

** De acuerdo con la investigación realizada por Ángel José Fernández (Cf. *supra*, p. 96), Manuel M. Flores murió en realidad a la edad de 47 años. [N. del Ed.].

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Luis Miguel. *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*. México, Cal y Arena, 1988. 295 pp.
- Altamirano, Ignacio Manuel. *La literatura nacional. Revistas, Ensayos, Biografías y Prólogos*. t. III. México, Porrúa, 1949. 305 pp.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana. La Colonia, cien años de República*. t. I. México, FCE, 1974. 529 pp. (Breviarios, 89)
- Ezell Weeks, Grace. *Manuel María Flores. (El artista y el hombre)*. México, B. Costa-Amic Editor, 1969. 322 pp.
- Flores, Manuel M. *Pasionarias*. México, Naucci Hermanos, 1905. 280 pp.
- . *Rosas Caídas*. México, Imprenta Universitaria, 1953. 256 pp. (Textos de Literatura Mexicana, 5)
- Jiménez Rueda, Julio. *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México, UNAM, 1988. (La crítica literaria en México)
- Urbina, Luis G. *La vida literaria de México y la literatura mexicana durante la guerra de Independencia*. México, Porrúa, 1986. 397 pp. (Colección de Escritores Mexicanos, 27).



EL SURREALISMO:

LA REVOLUCIÓN SEXUAL FALLIDA

Antonio Marquet*

El título del libro *Investigaciones sobre la sexualidad*, de donde se ha tomado la primera sesión que a continuación se ofrece al lector en versión española, convoca poderosamente. El simple hecho de que los surrealistas aborden el tema ejerce una enorme atracción. Sin embargo, la lectura de la sesión resulta más bien decepcionante; quizá con algún interés histórico pues la sesión documenta un abordaje público del tema, destinado a aparecer en una revista de carácter cultural, fuera del ámbito científico y llamando a las cosas por su nombre. La charla no está exenta de cierta rivalidad entre los participantes, incluso de una dosis de arrogancia que puede llegar hasta adquirir un carácter grotesco hacia el final, cuando los surrealistas hablan de porcentajes y estadísticas.

El punto de partida de la conversación es la pregunta de Breton sobre el orgasmo femenino, pero el interés se limita a indagar de qué manera puede percibir el hombre que la mujer ha llegado hasta el orgasmo. En el original francés, Breton emplea el verbo *jouir* que significa gozar, disfrutar. *Jouir* es también llegar al orgasmo, venirse: es el término que se emplea comúnmente. El espectro que recubre *jouir* es amplio, puesto que, por un lado, se

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

refiere, en lo general, al placer durante la relación sexual, así como, en lo particular, a la culminación o al momento final de la experiencia sexual. Por lo tanto puede traducirse como “llegar al orgasmo”, “orgasmo”, “venirse”, “placer”, de acuerdo con el contexto. Cabe señalar que en el ámbito de la conferencia el término *plaisir* no se menciona.

En primer lugar, hay que tomar en cuenta que el desarrollo de la conversación así como el contenido de la misma, y la selección del tema depende del hecho de que son ocho los participantes en la velada, todos ellos heterosexuales. No hay mujer alguna, quizá para que la charla se pudiera realizar con mayor libertad, para evitar pudores que frenarían el desarrollo. Sin embargo, la primera pregunta que Breton lanza a los participantes tiene que ver con la sexualidad femenina, que en este caso funciona como pretexto, para abordar el tema de una manera sesgada, sin involucrar en primera instancia la sexualidad de los participantes. Hablar del orgasmo femenino permitía entrar al tema con un circunloquio. No había mujer que pudiera aportar un testimonio, no había mujer alguna para, en todo caso, plantear la cuestión desde un ángulo diferente o, en su caso, contraargumentar.

De la riqueza que tiene la relación sexual, los surrealistas limitan mucho sus interés: sin lugar a dudas, conceden mayor importancia al momento final de la relación sexual. ¿Qué significa ello? El orgasmo se transforma en prueba del goce de la mujer, de la mujer que está allí, como *partenaire* suya. El interés de los surrealistas no se desborda en el vasto terreno de la sexualidad. El placer de la *partenaire* es consecuencia de la intervención masculina, se vuelve prueba del propio saber, de las capacidades sensuales de quien toma la palabra. Desde esta perspectiva, se puede suponer que a los surrealistas no les interesa el placer femenino por sí mismo: primero lo utilizan como terreno neutro sobre el cual comenzar una charla y, luego, el pla-

cer femenino pasa a ser prueba de lo que ellos pueden desencadenar; como un reflejo de su placer que provoca un goce narcisista, adorno de cada uno de los participantes en la velada frente a los colegas del grupo surrealista, y frente al público lector. Al margen del carácter escandaloso que la misma plática y su publicación quizá en aquella lejana época hayan provocado, en estas “investigaciones” surrealistas sobre la sexualidad hay un dejo publicitario innegable.

La conversación no se desarrolla sin tensión. Hay incluso exabruptos. Hablan de sexualidad y se dirigen a sus colegas cuidándose de tutearse, incluso tachan los tuteos involuntarios en la entrevista impresa y, prefieren dirigirse al interlocutor a través de la tercera persona. Este hecho, que puede parecer secundario, adquiere relevancia si se subraya la vacilación que es patente al dirigirse al otro. El tema de la sexualidad, sin lugar a duda, implica un gran esfuerzo y, por lo tanto, los titubeos al establecer el contacto con interlocutores con los cuales se han consolidado nexos estrechos a través de proyectos comunes y de obras colectivas que han publicado, como miembros de un grupo particularmente cerrado en el que se han establecido nexos sólidos, nos revela la angustia. Con borrar el tuteo, se da la impresión de objetividad. Esa ilusión se refuerza por medio de palabras como “medios objetivos”, “concreto”, “medida”, desprecio de lo subjetivo cada vez que pueda sustituirse por algo “objetivo”, “medible” y “verificable”, sobre las que retoman una y otra vez. Con ello construyen sus propias paradojas e inconsecuencias, ya que tras esa pretensión pseudocientificista se oculta tan sólo la opinión personal, que se expresa incluso en sus peores formas, como la del prejuicio persecutor. Esta “investigación” sobre la sexualidad tiene un dejo irrisorio, en primer lugar porque no se siente en los participantes una actitud de apertura por parte de algunos miembros, sobre todo Breton

y Unik, y porque hay un desembozado intento de imposición de formas únicas válidas.

Percibir, constatar, medir, son actitudes que a la postre implican o remiten a un voyeurismo, a una escenificación del acto sexual como detonante del placer. A enfatizar esa escenificación contribuyen otros temas tratados como la limpieza de la mujer, su arreglo personal, la lengua que habla, las palabras en el acto amoroso. Pero, aunque los temas se suceden unos a otros, por la naturaleza misma de los que se abordan, el hablar de la sexualidad implica un gran rodeo. Hablar directamente es imposible.

En efecto, resulta sintomático que quienes participen no sean más que hombres y que, en la charla, no se manifieste sino una práctica, la heterosexualidad. Incluso se manifiesta una particular aversión a la sexualidad homosexual masculina. En lo que se refiere a la homosexualidad femenina, mayor es su ignorancia, o incluso su incredulidad. Breton tiene incluso que preguntar que si la pregunta sobre el lesbianismo implica un contacto sexual físico entre mujeres. Sin embargo, Breton no condena esta práctica, como lo hace tan abiertamente con los homosexuales. Esta intolerancia no es desconocida. Octavio Paz lo ha señalado dentro de la lista de paradojas que atribuye a Breton

Contradicciones: amó a la pintura pero ¿por qué no a la música?... El amor fue uno de los ejes de su vida; de nuevo, ¿por qué, a la inversa de Sade y de Fourier, excluyó a la pasión homosexual? Creía en el amor único y amó, sucesivamente y con la misma pasión total, a varias mujeres. Cada uno de esos amores fue único, absoluto y perecedero.¹

1 Octavio Paz, "André Breton: la niebla y el relámpago" en *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*, Editorial Vuelta, México, 1996. pp. 126-7.

Esta actitud intolerante, antihomosexual, fue citada también por otro surrealista que se las da de paladín de la desestabilización de la moral convencional, Luis Buñuel, quien, por otro lado, se libraba a actos de lapidación de gays²:

Me repugna cualquier perversión sexual. No me importan los homosexuales. Es asunto suyo. Pero si lo son, no es de una manera consciente. Me repugnan como repugnaban a Breton: por naturaleza.³

Por su parte, hablar de homosexualidad desconcierta por un momento a Queneau, el más liberal y abierto de los del grupo surrealista que participan en las investigaciones surrealistas sobre la sexualidad. Pregunta si se le interroga desde un punto de vista moral, cuando es evidente que están hablando de sexualidad y que nada tiene que ver la moral en ello. Para hablar de homosexualidad deben de convocar el auxilio de una moral para referirse a algo que pueda regular la sexualidad de los otros, aunque resulta evidente que la sexualidad de ellos no pasaría primero por una consideración moral. Todo lo que se aparta de su práctica debe pasar, entonces, por una moral a la que, por otra parte, denuncian: curiosa actitud. En este contexto de las dos

2 En *Mi último suspiro* relata la siguiente anécdota, sin dar ninguna muestra de arrepentimiento o expresar vergüenza alguna:

Debo añadir que ya llegué a desempeñar el papel de agente provocador en un urinario madrileño. Mis amigos esperaban afuera, yo entraba en el edículo y representaba mi papel de cebo. Una tarde, un hombre se inclinó hacia mí. Cuando el desgraciado salía del urinario, le dimos una paliza... (p. 170.)

3 Luis Buñuel, *Entretiens avec Max Aub*, Belfond, París, 1991. p. 200.

medidas, Queneau señala que si dos hombres se aman, no opone resistencia. Parecería que para establecer relaciones homosexuales sería preciso pasar por el amor, actitud que contrasta absolutamente con lo que afirma Breton después en el sentido de que los desfallecimientos en el acto amoroso ocurren cuando se ama a una mujer.

Unik, quien incluso tiene que desdecirse porque no entiende de qué va la conversación, en el caso de la homosexualidad la compara directamente con excrementos, “metáfora” digna de neofascistas. Aunque Paz señale que “En su Sí [de Breton] caben muchas negaciones; en su No muchas afirmaciones.” (p. 127), me parece que en esta entrevista se aparta diametralmente de las aspiraciones del surrealismo. Aunque Paz abogue porque la búsqueda última del surrealismo sea la de la unión, la comunión, a través de la abolición de yo, el lector podrá observar las maneras en que Breton se aleja de sus ideales para, en la práctica, arrebatarse casi la palabra a sus participantes, descalificarlos y pontificar. Resulta muy claro que cuando no le interesa el tema, inmediatamente lo cambia introduciendo otro nuevo. Si en la poesía el deseo de Breton fue el advenimiento de una nueva era de libertad, y la escritura automática remite a la factura colectiva de un poema, apartando así a la idea romántica que había exacerbado la propiedad del poema en el poeta. Al hablar de sexualidad, Breton se muestra particularmente favorable a la disociación de quienes no practican su sexualidad, y muy favorable a la disociación con quienes no comparte ideas. La sesión que el lector leerá en este aspecto se aparta de las normas del surrealismo, de sus aspiraciones e ideales revolucionarios. En la intimidad de su hogar parecerían seres herméticos a cualquier tipo de experimentación y particularmente intolerantes. La inconsecuencia no es pequeña. Quizá no sea la primera vez que se abre una gran distancia entre lo que pregonan la poesía y una práctica cotidiana,

una manera de ser del poeta en su intimidad. Y es que la poesía se desplegó en las rutas marcadas por ideales del yo, mientras que las pretensiones normalizadoras y excluyentes sean producto de un superyó demasiado rígido, anclado en el pasado. Quizá tenga que ver esta tensión tanto con la disciplina bretoniana como en su conocida intransigencia.

Breton abre y cierra la charla. Curiosamente, inicia y termina con la misma pregunta en torno a la correspondencia y la sincronización; quizá con un nulo avance en cuanto al propósito de indagación. Los temas apenas son abordados y se abandonan. La impaciencia que se percibe en Breton es quizá responsable de este recorrido tan rápido sobre temas que merecían ser tratados con mayor seriedad y compromiso. No hay un intento de profundizar en ellos: nada sorprendente porque, en realidad, la actitud de los involucrados no corresponde a una búsqueda auténtica. En la charla, los surrealistas declaran sus preferencias; más bien van a hacer gala de un saber, de sus experiencias. Su propósito es exhibir(se) ante ojos y oídos de sus colegas. En semejante marco, ninguno querría quedar como un ignorante: ello remitiría a una falta de experiencia y, quizá en su mitología individual, a una descalificación, a una menor hombría.

Quizá el más cerrado de todos sea Unik; el menos tolerante y abierto a otras formas de sexualidad seguramente, Breton. Queneau demuestra más curiosidad, más tolerancia. Sin embargo, los surrealistas no se atreven a encausar la charla de una manera más firme. Los participantes dejan que Breton tome la iniciativa y que sea él quien termine. El jefe de la escuela surrealista pretende ser jefe también en terrenos de un saber sexual y, como tal, como Amo, dueño de un saber normalizador que en la actualidad no deja de sonar con resonancias infantiles y de buena conciencia: “El surrealismo ha sido el discurso del niño enterrado en cada hombre...” como dice Paz. Y esto justamente es lo que

sorprende: que en el seno de un movimiento artístico tan iconoclasta y rebelde como fue el surrealismo se cultiven formas infantiles tan homogeneizadoras.

Se siente que el motivo principal de la charla fue, sin duda, el causar escándalo en una sociedad gazmoña, hipócrita, que no se atrevía a abordar el tema de esa manera y menos aún a publicar esas investigaciones sobre la sexualidad en una revista. Abrir el tema, mencionarlo, hablar de bestialismo, de masturbación, de homosexualidad, en los años veinte era una cuestión ajena a las conveniencias sociales, al buen decir, al “buen joder” normalizado. Quizá Carreño fuera el único que censuraría esta conversación con los mayores aspavientos. Aunque los surrealistas se atreven a tocar y sacar a luz el tema, lo hacen sobre las muletas de una serie de prejuicios. A este respecto es muy ilustrador el que primero hablen de onanismo, nombrando el hecho parapeados en la mitología bíblica. La palabra masturbación aparece después, cuando la conversación ya ha empezado a romper resistencias. En este paso de onanismo a masturbación se siente el peso de una moral victoriana para la cual la masturbación era un despilfarro particularmente inmoral en un contexto capitalista en que reina el espíritu de ahorro. Quizá por ello sea atribuido principalmente a la mujer, con todo el sexismo que ello conlleva.

Como una muestra más de intolerancia, Breton —su esposa era chilena— expresa abiertamente que le causan horror las lenguas extranjeras, rasgo tan claro de xenofobia, de espíritu cerrado en un nacionalismo miope al que en este fin de siglo le reserva, desgraciadamente, un promisorio florecimiento.

Los atributos del otro, en el caso de que los tengan, son concedidos exclusivamente por Breton, quien afirma que puede confiar en una mujer en la medida en que la ama y, sin pensar en la inconsecuencia que comete, afirma que se muestra impotente con las mujeres que ama. Para tener una *partenaire* sexual

con la que no falle, ella tiene que ser desconocida. Implícitamente, tendría también que desconfiar de ella.

Independientemente de que él responda (normalmente lo hace después de que los otros ya han soltado prenda) Breton interroga. En ocasiones, sin embargo, le responden con el silencio. Unik, por su parte, hace un papel muy pobre; asiste para exhibir una ignorancia producto quizá de costumbres muy estabilizadas. Queneau demuestra mucho más apertura y está presto a experimentar lo nuevo, lo límite de la experiencia sexual de los años treinta. Al atrevimiento de los temas abordados, quizá muy escandalosos, muestra una franca apertura y, sobre todo, no condena.

Preparémonos a introducirnos en una experiencia sexual de un grupo de ocho artistas que deseaba construir una sociedad más libre, siempre y cuando aparecieran claramente las fronteras de la heterosexualidad como única posibilidad, lo cual lo declara Breton desde esa primera frase que marca el contexto de la discusión. ↩

Primera sesión⁴

27 de enero de 1928⁵

ANDRÉ BRETON, MAX MORISE, PIERRE NAVILLE, BENJAMIN PÉRET,
JACQUES PRÉVERT, RAYMOND QUENEAU, YVES TANGUY, PIERRE UNIK⁶

ANDRÉ BRETON.— Un hombre y una mujer hacen el amor. ¿En qué medida el hombre se da cuenta de que la mujer ha llegado al orgasmo? ¿Tanguy⁷?

YVES TANGUY⁸.— En una medida muy baja.

ANDRÉ BRETON.— ¿Cuenta Ud. con medios objetivos de apreciación⁹?

4 El texto de esta primera sesión fue publicado en el núm. 11 (15 de marzo de 1928) de *La Révolution surréaliste*, p. 32–36. El título completo era “Investigaciones sobre la sexualidad/ Parte de objetividad, determinaciones individuales, grado de conciencia”. El manuscrito que figura en los Archivos André Breton presenta algunas variantes en relación con el texto impreso. Se encontrarán estas variantes indicadas entre corchetes [] en las notas siguientes, cuando no están tachadas en el manuscrito (con numerosas excepciones que en nuestro parecer merecían estarlo). Cuando el texto impreso presenta una *agenda* con relación al manuscrito, está señalada en nota con *R. SIDA.*, seguido del pasaje correspondiente entre comillas (*N. del E.*)

5 *R. S.*: “Primera velada”; en el manuscrito, con letra de Breton, “Primera sesión”.

6 Nos hemos tomado la libertad de indicar —como se hace al principio de cada escena en las obras de teatro— la lista de participantes. (*N. del E.*)

7 [¿Qué piensa Ud.?)

8 Tachado: [(Risa) ¿Por qué me pregunta a mí primero? (relee la pregunta)]

9 ¿Cuenta Ud. con medios objetivos para que Ud. lo perciba?

YVES TANGUY.— Sí.

No logramos saber cuáles

ANDRÉ BRETON.— ¿Qué piensa Queneau?

RAYMOND QUENEAU.— No existen medios.

ANDRÉ BRETON.— ¿¹⁰ Prévert?

RAYMOND QUENEAU.— Eso depende de la mujer.

ANDRÉ BRETON.— ¿Cuenta Ud. con medios objetivos de apreciación?

JACQUES PRÉVERT.— Sí, claro.

ANDRÉ BRETON.— ¿Cuáles?

JACQUES PRÉVERT.— *(No responde)*

ANDRÉ BRETON.— ¿Péret?

BENJAMIN PÉRET.— Ningún medio. ¿Y Breton?

ANDRÉ BRETON.— No hay más que medios subjetivos, confiables en la medida en que se tiene confianza en la mujer en juego.

BENJAMIN PÉRET.— Estoy de acuerdo con Breton.

RAYMOND QUENEAU.— ¿En qué Medida Breton confía¹¹ en una mujer?

ANDRÉ BRETON.— En la medida en que la amo. Naville, ¿en qué medida, etc.?

PIERRE NAVILLE.— Eso depende de la mujer.

ANDRÉ BRETON.— Llegado el caso ¿puede Ud. constatar¹² ese orgasmo?

PIERRE NAVILLE.— Ciertamente.

ANDRÉ BRETON.— ¿Cómo?

PIERRE NAVILLE.— Gracias a diversas ilusiones de orden mental.

10 [Jacques]

11 [Confía Ud.]

12 Tachado: [darse Ud. cuenta de]

MAX MORISE.— Si se les reconoce por¹³ ilusiones, no son signos objetivos.

PIERRE NAVILLE.— No creo en los signos objetivos.

ANDRÉ BRETON.— Un hombre y una mujer hacen el amor. ¿En qué medida la mujer se da cuenta de que el hombre ha llegado al orgasmo? ¿¹⁴ Morise?

MAX MORISE.— No sé absolutamente nada.

ANDRÉ BRETON.— ¿Cómo es posible?

MAX MORISE.— Porque no cuento con ningún medio de información.

PIERRE NAVILLE.— ¿Con cuáles medios de información piensa Ud. que se pueda contar en un caso semejante?

MAX MORISE.— Únicamente con el testimonio de la mujer.

ANDRÉ BRETON.— ¿Comparte¹⁵ Unik la misma opinión?

PIERRE UNIK.— Pienso que no en algunos casos. Pienso que la mujer se puede dar cuenta.

BENJAMIN PÉRET.— ¿En qué casos?

PIERRE UNIK.— Cuando¹⁶ la mujer puede percibir un cambio de actitud en el hombre¹⁷.

ANDRÉ BRETON.— Eso es puramente subjetivo y carece de valor. ¿No hay nada más?

PIERRE UNIK.— ¿Por qué piensa que, por ser subjetivo, carece de valor?

ANDRÉ BRETON.— Porque puede sustituirla una respuesta objetiva.

PIERRE UNIK.— ¿Cuál es?

13 [como]

14 [Max]

15 [Pierre]

16 [Hay casos en los que]

17 [que hay cierto cambio en las actitudes del hombre.]

ANDRÉ BRETON.— En la mayoría de los casos, la mujer puede verificar que el orgasmo masculino ha tenido lugar. Es una cuestión de examen más o menos verosímil¹⁸ del estado local en que el hombre la ha dejado.

BENJAMIN PÉRET.— Justamente sólo existe ese medio de apreciación.

PIERRE UNIK.— ¿Por qué piensa Ud. que ese examen es lo único probatorio para la mujer?

ANDRÉ BRETON.— Porque es el único medio racional al que ella puede remitirse.

RAYMOND QUENEAU.— Yo estoy de acuerdo con Breton. Ella sólo puede percibirlo por ese medio¹⁹.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Tanguy?

YVES TANGUY.— De acuerdo.

ANDRÉ BRETON.— ¿Prévert?

JACQUES PRÉVERT.— De acuerdo.

ANDRÉ BRETON.— ¿Naville?

PIERRE NAVILLE.— La mujer²⁰ sólo puede percibirlo de esta manera²¹, y aún en ese caso no siempre lo percibe²².

ANDRÉ BRETON.— ¿Por qué no siempre?²³

PIERRE NAVILLE.—²⁴ En ocasiones se lo impiden circunstancias psicológicas, debido a su propio orgasmo.

ANDRÉ BRETON.— ¿Es el único caso?

PIERRE NAVILLE.— No veo otros por el momento.

18 [fatal]

19 [por [esta] constatación]

20 [Ella]

21 [por medio de [esa] constatación]

22 [ANDRÉ BRETON.— ¿Queneau?]

23 [¿Cómo es posible que ella no pueda verificarlo siempre?]

24 [Porque]

RAYMOND QUENEAU.— Explique la expresión “debido a su propio orgasmo”.

PIERRE NAVILLE.— Se explica por sí misma.

ANDRÉ BRETON.—²⁵ ¿Entonces Naville consideraría que, materialmente, el orgasmo del la mujer y el del hombre,²⁶ en caso de que tuvieran²⁷ lugar simultáneamente, podrían traducirse por la emisión de fluidos seminales confundidos e indiscernibles?

PIERRE NAVILLE.— Sí.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Has verificado esa confusión?

PIERRE NAVILLE.— Evidentemente, de otra manera²⁸, no hablaría de ello.

ANDRÉ BRETON.— Resulta imposible verificarla²⁹, a menos de mantener relaciones verbales con la mujer muy discutibles³⁰.

PIERRE NAVILLE.— ¿Y luego?

BENJAMIN PÉRET.— Queneau, ¿Cómo imagina Ud. el amor entre mujeres?

ANDRÉ BRETON.— ¿El amor físico?

BENJAMIN PÉRET.— Naturalmente.

RAYMOND QUENEAU.— Imagino que una mujer la hace de hombre y la otra de mujer, o el 69³¹.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Tienes información directa a este respecto³²?

25 Tachado: [Solicito intervenir]

26 [pueden]

27 [cuando tienen]

28 [Sin duda, sin lo cual]

29 [Es absolutamente imposible]

30 Tachado [por lo menos singulares]

31 [Imagino ya sea *el contacto* [tachadas estas dos palabras] entre una mujer que la hace de hombre y la otra de... mujer o bien el 69]

32 R. S.: “a este respecto”.

RAYMOND QUENEAU.— No. Lo que digo es libresco e imaginativo. Nunca he entrevistado a ninguna lesbiana.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Qué piensas tú de la homosexualidad masculina³³?

RAYMOND QUENEAU.— ¿Desde qué punto de vista?³⁴ ¿Moral?

BENJAMIN PÉRET.— Por ejemplo.

RAYMOND QUENEAU.— Si dos hombres se aman, no opongo ninguna objeción moral para³⁵ sus relaciones fisiológicas.

Protestas de Breton, Péret y Unik.

PIERRE UNIK.— Desde el punto de vista físico, me da asco la homosexualidad al igual que los excrementos y, desde el punto de vista moral, la condeno.

JACQUES PRÉVERT.— Estoy de acuerdo con Queneau.

RAYMOND QUENEAU.— Constató que existe un prejuicio singular contra la homosexualidad³⁶ por parte de los surrealistas.

ANDRÉ BRETON.— Acuso a los maricones de proponer a la tolerancia humana un déficit mental y moral que tiende a erigirse como sistema y a paralizar todas las empresas que respeto³⁷. Hago excepciones, de las cuales una fuera de línea en favor de³⁸ Sade y otra, que a mí mismo me sorprende, en favor de³⁹ Lorrain⁴⁰.

33 El término que utilizan los participantes para hablar de homosexualidad es *péderastie*, que no corresponde con el sentido concreto que tiene en español pederastia.

34 [Desde el punto de vista]

35 [contra]

36 [Constató que hay un singular prejuicio contra la homosexualidad entre los surrealistas.]

37 [Para poner ejemplos: citaré a M. [M.] Max Jacob y J. Cocteau.]

38 [del Marqués de]

39 [Jean]

40 Tachado: [Pero los libros de Proust, típicamente, por ejemplo, para mí constituyen la expresión de este déficit.]

PIERRE NAVILLE.— ¿Cómo justifica Ud. estas excepciones?

ANDRÉ BRETON.— Por definición todo está permitido a un hombre como el marqués de Sade, para el cual la libertad moral fue una cuestión de vida o muerte. En lo que toca a Jean Lorrain, soy sensible a la notable audacia de la que dio prueba para defender lo que era para él⁴¹ una verdadera convicción.

MAX MORISE.— ¿Por qué no los curas?

ANDRÉ BRETON.— Quienes más se oponen al establecimiento de esa libertad moral son los curas.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Qué piensa Tanguy de la homosexualidad?

YVES TANGUY.— La admito aunque no me interesa.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Qué representación tienes de dos hombres que hacen el amor y qué sentimientos experimentas tú a ese respecto?

YVES TANGUY.— Me los represento en todos los casos posibles. Sentimiento de indiferencia.

PIERRE NAVILLE.— Prévert, ¿qué piensa Ud.⁴² del onanismo?

JACQUES PRÉVERT.— Ya no pienso nada. Pensé en ello mucho⁴³, antes, cuando me libraba a eso.

PIERRE NAVILLE.— ¿Hay entonces una edad en la que ya no presenta ningún interés librarse a ello?

JACQUES PRÉVERT.— No hay edad. Está limitado a casos particulares. En sí mismo, por ejemplo, es bastante triste⁴⁴.

PIERRE NAVILLE.— ¿Continúa teniendo el sentido de un déficit?

JACQUES PRÉVERT.— Para mí, sí, siempre.

41 [lo que era por su parte]

42 [qué piensas tú]

43 [Pensaba muchas cosas]

44 [Pienso que es muy triste, por ejemplo]

YVES TANGUY.— Yo pienso exactamente lo contrario.

PIERRE NAVILLE.— ¿El onanismo está siempre acompañado de representaciones femeninas?

JACQUES PRÉVERT.— Casi siempre.

PIERRE NAVILLE.— ¿Qué piensa Breton de estas opiniones?

ANDRÉ BRETON.— No las comparto. En la medida en que el onanismo es tolerable debe estar acompañado de representaciones femeninas. Pertenece a todas las edades, no tiene nada de triste, es una compensación legítima a ciertas tristezas de la vida.

PIERRE UNIK.— Comparto enteramente esta opinión. Pero, por supuesto, el onanismo no puede ser más que una compensación.⁴⁵

RAYMOND QUENEAU.— Yo no veo compensaciones ni consolaciones en el onanismo. El onanismo es tan legítimo en sí y absolutamente como la homosexualidad.

ANDRÉ BRETON, PIERRE UNIK, BENJAMIN PÉRET.— ¡No hay ninguna relación!⁴⁶

BENJAMIN PÉRET.— No puede haber onanismo sin representaciones femeninas.

YVES TANGUY.— ¿Y los animales?

ANDRÉ BRETON.— ¡Es una broma!

PIERRE UNIK.— Comparto la opinión de Péret en lo que concierne a las⁴⁷ representaciones femeninas, pero solamente a partir de la pubertad.

ANDRÉ BRETON.— Para mí, antes y después.

45 Tachado: [Considero incluso que pudiera no practicarse.]

46 [¡No tiene relación alguna con la homosexualidad! (*Violentemente.*)]

47 [a propósito de las]

PIERRE NAVILLE.— ¿Acaso ha experimentado⁴⁸ Péret placeres a través de súcubos⁴⁹?

BENJAMIN PÉRET.— Sí.

PIERRE NAVILLE.— ¿Qué relación tiene ese placer con el que se puede obtener⁵⁰ en la realidad?

BENJAMIN PÉRET.— Es mucho mejor.

PIERRE NAVILLE.— ¿Por qué?

BENJAMIN PÉRET.— He aquí que la explicación es difícil. Lo constato sin explicarlo. Eso se produjo⁵¹ dos o tres veces.

PIERRE NAVILLE.— ¿Cómo establece Ud.⁵² la diferencia entre las representaciones femeninas en el sucubato y en el onanismo?

BENJAMIN PÉRET.— La diferencia entre el sueño y la imaginación en la vigilia.⁵³

ANDRÉ BRETON.— No puede ser más vaga esa respuesta. La diferencia radica en que en el onanismo uno elige y que uno se muestra incluso difícil, mientras que en el sucubato⁵⁴, no se

BENJAMIN PÉRET.— Es exacto.

48 [Ha experimentado Ud.]

49 Según el *Petit Larousse illustré*, ed. 1980, un "íncubo" es "un demonio masculino que abusa de las mujeres mientras están dormidas", un "súcubo", un "demonio hembra que, de acuerdo con la tradición, seduce a los hombres mientras están dormidos". Unos y otros serán abordados en otras sesiones de las *Recherches sur la sexualité*. Por otra parte, en el núm. 6 (1º de marzo de 1926) de *La Révolution surréaliste*, figura un texto de Louis Aragon intitulado "Entrada de los súcubos". (N. del E.)

50 [un placer obtenido]

51 [Por otra parte eso se produjo en total]

52 [¿De qué naturaleza es la diferencia que Ud. establece]

53 [La diferencia del sueño y de la imaginación en vigilia]

54 [en el otro caso]

PIERRE NAVILLE.— En el onanismo, se trata con⁵⁵ una mujer conocida, en el sucubato con⁵⁶ una mujer desconocida.

YVES TANGUY.— ¿Es esta la opinión de Morise⁵⁷ sobre el onanismo?

MAX MORISE.— Puede tratarse de una⁵⁸ mujer imaginaria.

Protestas de Naville, Breton, Péret. Aprobación de Tanguy, Queneau, Prévert.

PIERRE NAVILLE.— ¿Cómo defines a una mujer imaginaria?

MAX MORISE.— Es una mujer que no se parece a una mujer conocida, pero que está por así decirlo compuesta por diferentes recuerdos.

ANDRÉ BRETON.— Se trata de una substitución de personas reales⁵⁹.

BENJAMIN PÉRET.— Pienso que es imposible imaginar a una mujer que pueda procurarles⁶⁰ a ustedes una emoción erótica.

PIERRE NAVILLE.— ¿Qué piensa Queneau de las opiniones emitidas⁶¹ sobre el sucubato?

RAYMOND QUENEAU.— Comparto la opinión de⁶² Péret.

JACQUES PRÉVERT.— ¿Qué piensa Ud. de la masturbación y de la felación mutuas entre dos hombres (no-sodomía)⁶³? ¿Son homosexuales?

55 [siempre es]

56 [siempre es]

57 [¿Morise, tu opinión es]

58 [Que eso puede ser una]

59 [Es una substitución de personas]

60 R. S. "a Ustedes"

61 [¿Queneau? ¿Qué piensa [Ud.] de las observaciones que se han hecho]

62 [que fue expresada por]

63 [de dos hombres que se la jalen y se la chupan en una cama sin penetrarse]

ANDRÉ BRETON.— Sí. Para mí la homosexualidad está asociada a la idea de sodomía. Ése es⁶⁴ un caso embrionario de homosexualidad.

¿Considera Naville que durante el amor pasional puede ser uno víctima de un súcubo?

PIERRE NAVILLE.— Creo que la perversidad puede traer semejantes efectos.

RAYMOND QUENEAU.— Uno no puede soñar con poseer a una mujer conocida. ¿Qué piensa Ud. de⁶⁵ esto?

ANDRÉ BRETON.— Se encuentra lo más lejos posible del sucubato, y es una expresión muy aceptable del deseo.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Qué piensa Prévert⁶⁶ del sucubato?

JACQUES PRÉVERT.— Únicamente he soñado con mujeres que amaba.

PIERRE UNIK.— ¿Qué piensa Péret del onanismo femenino?

BENJAMIN PÉRET.— Lo encuentro tan aceptable como el onanismo masculino.

PIERRE UNIK.— ¿Es todo⁶⁷?

BENJAMIN PÉRET.— Sí.

PIERRE UNIK.— ¿Y Breton?

ANDRÉ BRETON.— Pienso lo mejor. Soy extremadamente favorable.

JACQUES PRÉVERT.— Completamente de acuerdo.

PIERRE UNIK.— ¿Naville?

PIERRE NAVILLE.— Igual, subrayando que las mujeres se ven más inclinadas a ello que los hombres.

64 R. S.: "ése".

65 [¿Cómo considera Ud.]

66 [¿Qué piensas]

67 [lo que piensas de ello]

BENJAMIN PÉRET.— ¿Has hecho observaciones en ese terreno?

PIERRE NAVILLE.— No.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Entonces cómo puedes pretender que las mujeres son más dadas a ello que los hombres?

ANDRÉ BRETON.— Pregunta muy atinada.

PIERRE NAVILLE.— Hago una diferencia entre constataciones y observaciones.

ANDRÉ BRETON.— Casuístico.

*Aprobación*⁶⁸ de Péret y de Unik.

BENJAMIN PÉRET.— Pregunto entonces si has hecho constataciones.

PIERRE NAVILLE.— Apenas.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Entonces cómo puedes juzgar?

PIERRE NAVILLE.— Apenas.

JACQUES PRÉVERT.— ¿Qué piensa Breton de la sodomía entre hombre y mujer?

ANDRÉ BRETON.— Lo mejor⁶⁹.

JACQUES PRÉVERT.— ¿Se ha librado a ello?

ANDRÉ BRETON.— Perfectamente.⁷⁰

RAYMOND QUENEAU.— ¿Qué piensa Breton de los desfallecimientos físicos en el momento de hacer el amor⁷¹?

ANDRÉ BRETON.— Eso sólo puede pasar con una mujer a la que se ama.

Aprobación de Péret y de Naville.

68 [Asentimiento]

69 [Estoy absolutamente en favor]

70 [*Asentimiento general*]

71 [¿Breton? ¿Qué piensa Ud. [tachado: de la impotencia] de los desfallecimientos?]

PIERRE UNIK.— Pienso que eso puede suceder con cualquier mujer.

RAYMOND QUENEAU.— ¿Siempre hace Ud. el amor de la misma manera? Si no, ¿es para acrecentar su goce o el de la mujer?

ANDRÉ BRETON.— Muy afortunadamente no, me aburriría demasiado. En cuanto a la mujer, ella puede tomar la iniciativa de cambiar tanto como quiera.

RAYMOND QUENEAU.— ¿⁷² Péret?

BENJAMIN PÉRET.— Siempre obedezco a la opinión de la mujer, siempre le pido su opinión.

ANDRÉ BRETON.— ¿⁷³ Queneau?

RAYMOND QUENEAU.— Yo apruebo a Péret.

ANDRÉ BRETON.— ¿Prévert?

JACQUES PRÉVERT.— Soy de la opinión de Breton.

ANDRÉ BRETON.— ¿Morise?

MAX MORISE.— Es de acuerdo con el interés común.⁷⁴

BENJAMIN PÉRET.— ¿Unik?

PIERRE UNIK.— Lo mismo que Péret, siempre pido la opinión de la mujer⁷⁵.

ANDRÉ BRETON.— Yo encuentro esto colosal, fenomenal. ¡Hablan Uds. de complicaciones!

BENJAMIN PÉRET.— ¿Tanguy?

YVES TANGUY.— Como Morise.

PIERRE UNIK.— ¿Por qué encuentra Breton colosal el pedir la opinión a la mujer⁷⁶?

72 [La opinión de]

73 [¿Cuál es la opinión de]

74 [Por el interés común, encontramos preferible variar.]

75 [mi partenaire]

76 [entenderse previamente]

ANDRÉ BRETON.—⁷⁷ Porque carece de interés.

PIERRE UNIK.— Lo contrario puede carecer de interés.

ANDRÉ BRETON.— Me vale. En el orden de sus preferencias, Queneau, ¿cuáles son las actitudes pasionales que más lo solicitan?

RAYMOND QUENEAU.— Y bien, la sodomía, la posición llamada de perrito, el 69. Las otras indiferentemente. Hago la misma pregunta a Breton.

ANDRÉ BRETON.— La mujer sentada de frente, perpendicularmente al⁷⁸ hombre acostado, el 69, la sodomía.

PIERRE NAVILLE.— ¿Qué lugar concede a las palabras durante el acto sexual?

ANDRÉ BRETON.— Un papel cada vez más grande en la medida en que me depravo.

RAYMOND QUENEAU.— ¿Qué entiende Ud. por depravación?

ANDRÉ BRETON.—⁷⁹ Citaré de memoria a Théodore Jouffroy: “A los veinte años me gustaban las rubias; a los treinta prefiero a las morenas: por lo tanto me he depravado.”

RAYMOND QUENEAU.— ¿Cuál es el orden de preferencia de Naville?

PIERRE NAVILLE.— No tengo.

RAYMOND QUENEAU.— ¿Péret?

BENJAMIN PÉRET.— La posición llamada “a la perezosa”, la mujer sentada de frente, perpendicularmente al hombre acostado, la sodomía, el 69⁸⁰.

77 Tachado: [ANDRÉ BRETON.- Porque eso pertenecería al orden de la grosería.

BENJAMIN PÉRET.- Yo protesto.]

[la mujer perpendicularmente sobre]

78 [Tengo de ella una idea literaria]

79 [el hombre y la mujer acostados de lado, con las piernas entremez-
80 cladas, la mujer sentada en el hombre, sodomía, 69]

RAYMOND QUENEAU.— ¿Tanguy?

YVES TANGUY.— No tengo.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Morise?

MAX MORISE.— Ocasionales y variables, siguiendo un sistema que desconozco.

ANDRÉ BRETON.— ¿Qué piensa Prévert de la masturbación del hombre ante la mujer acompañada de la⁸¹ de la mujer frente al hombre?

JACQUES PRÉVERT.— Lo encuentro muy bien.

PIERRE NAVILLE.— ¿Qué piensas de la mutua masturbación?

JACQUES PRÉVERT.— Es aún mejor.

ANDRÉ BRETON.— Todo el mundo tiene la misma opinión.

YVES TANGUY.— No, yo prefiero a lo que se propuso en primer término⁸².

BENJAMIN PÉRET.— Yo también.

ANDRÉ BRETON.— También.

MAX MORISE.— Indiferencia.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Qué piensa Tanguy⁸³ del exhibicionismo en el hombre?

YVES TANGUY.— Desprovisto de interés.

RAYMOND QUENEAU.— Nunca me he preocupado por eso.

PIERRE UNIK.— Pienso lo peor.

JACQUES PRÉVERT.— Eso me deja indiferente.

MAX MORISE.— Lo mismo⁸⁴. Esto no tiene más que una repercusión social.

ANDRÉ BRETON.— Patológica.

81 [de la masturbación]

82 [en el primer caso]

83 [¿Qué es lo que Tanguy piensa]

84 [Igual]

BENJAMIN PÉRET.— ¿Qué piensa Queneau⁸⁵ del exhibicionismo en la mujer?

RAYMOND QUENEAU.— Eso me interesa más que en el hombre porque me excita.

JACQUES PRÉVERT.— ¿Naville?

PIERRE NAVILLE.— Ocasionalmente eso puede ser deseable.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Qué quieres decir?

PIERRE NAVILLE.— Perversidad, excitación, ¿qué sé yo?

JACQUES PRÉVERT.— No sólo es deseable, sino que⁸⁶ parece indispensable (las mujeres en las plazas).

PIERRE UNIK.— Pienso lo peor del exhibicionismo.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Por qué?⁸⁷

PIERRE UNIK.— Eso me parece⁸⁸ contrario a la idea que tengo del amor.

MAX MORISE.— Nunca he visto eso. Eso pertenece a la histeria o algo así.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Te parece condenable?

MAX MORISE.— Si se tratara de exhibicionismo puro y simple, no me interesaría, pero pienso que siempre se motiva de manera diferente.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Tanguy?

YVES TANGUY.— Muy deseable.

ANDRÉ BRETON.— Soy muy⁸⁹ hostil, pero no soy hostil a un semi-exhibicionismo.

85 [Queneau ¿qué piensa Ud.]

86 R. S.: [eso]

87 [3 veces]

88 [parece]

89 [completamente]

RAYMOND QUENEAU.— ¿Péret tiene tendencias al fetichismo?

BENJAMIN PÉRET.— No, no de manera particular.⁹⁰

RAYMOND QUENEAU.— ¿Breton⁹¹ ?

ANDRÉ BRETON.— Tengo una concepción muy fetichista⁹² del amor de manera general. Tengo un gran gusto cerebral por el fetichismo en materia de objetos⁹³; pero a la postre no me entrego a ello para nada.

RAYMOND QUENEAU.— ¿Naville⁹⁴ ?

PIERRE NAVILLE.— No tengo ningún punto de aplicación en este terreno, ninguna especialización.

ANDRÉ BRETON.— ¿Alguien manifiesta⁹⁵ un gusto por un objeto determinado?

No hay respuesta

ANDRÉ BRETON.— ¿Qué piensa Morise del amor físico de un hombre con dos mujeres?

MAX MORISE.— Es algo que nunca he practicado y que no me atrae en lo absoluto.

ANDRÉ BRETON.— ¿Unik?

PIERRE UNIK.— Yo me opongo más bien. Esto no me interesa.

ANDRÉ BRETON.— ¿Péret?

BENJAMIN PÉRET.— Lo he practicado, pero me decepcionó⁹⁶.

ANDRÉ BRETON.— ¿Naville?

90 [Sí, tengo un gran gusto por las piernas y los pies de las mujeres.

RAYMOND QUENEAU.- ¿Por los objetos?]

91 [misma pregunta]

92 [absolutamente fetichista]

93 [a propósito de los objetos]

94 [misma pregunta]

95 [tiene]

96 [no me aportó nada nuevo]

PIERRE NAVILLE.— Pienso que es muy deseable. Pienso incluso que podrían ser más⁹⁷.

ANDRÉ BRETON.— ¿Queneau?

RAYMOND QUENEAU.— Totalmente deseable y estimable.

ANDRÉ BRETON.— ¿Tanguy?

YVES TANGUY.— Sí, muy bien.

BENJAMIN PÉRET.— ¿Breton?

ANDRÉ BRETON.— Totalmente⁹⁸ me opongo.

¿Qué piensa Prévert del burdel?

JACQUES PRÉVERT.— No me interesa mucho. Podría ser mejor. Es inútil.

ANDRÉ BRETON.— ¿Queneau?

RAYMOND QUENEAU.— Es así. No está⁹⁹ muy bien, pero siempre es eso.

ANDRÉ BRETON.— ¿Unik?

PIERRE UNIK.— Pienso lo peor posible.

ANDRÉ BRETON.— ¿Morise?

MAX MORISE.— Misma respuesta.

ANDRÉ BRETON.— ¿Tanguy?

YVES TANGUY.— Muy, muy bien.

ANDRÉ BRETON.— ¿Naville?

PIERRE NAVILLE.— Es una organización que debe ser reformada y que podría dar buenos resultados.

ANDRÉ BRETON.— ¿Péret?

BENJAMIN PÉRET.— El mayor mal posible.

97 [no son bastantes, podrían ser todavía más]

Tachado: [ANDRÉ BRETON.- ¡Es el colectivismo!]

98 [completamente]

99 [No es]

RAYMOND QUENEAU.— Reflexionándolo bien, encuentro que está muy bien.

ANDRÉ BRETON.— Sueño¹⁰⁰ con cerrarlos.

PIERRE NAVILLE.— ¿Por qué?

ANDRÉ BRETON.— Porque son lugares en los que todo se paga, y también¹⁰¹ algo como los asilos y las prisiones. ¿En qué medida consiente Naville acostarse con una mujer a la que tiene que pagarle?

PIERRE NAVILLE.— En ninguna medida. Y nunca me ha sucedido.

ANDRÉ BRETON.— ¿Prévert?

JACQUES PRÉVERT.— Nunca me ha sucedido. Se me ha pagado.

ANDRÉ BRETON.— ¿Unik?

PIERRE UNIK.— En ninguna medida.

ANDRÉ BRETON.— ¿Queneau?

RAYMOND QUENEAU.— En la medida en la que esa mujer me guste¹⁰².

ANDRÉ BRETON.— ¿Morise?

MAX MORISE.— En ninguna medida.

ANDRÉ BRETON.— ¿Péret?

BENJAMIN PÉRET.— Me ha pasado, pero sin saberlo previamente. Yo he sido el renacuajo.

ANDRÉ BRETON.— ¿Tanguy?

YVES TANGUY.— En la medida en que me gusta¹⁰³.

100 [Sólo sueño con]

101 [“y también”]

102 [cuando me gusta]

103 [cuando me gusta]

PIERRE UNIK.— ¿Breton?

ANDRÉ BRETON.— En ninguna medida.

RAYMOND QUENEAU.— Cuando Ud. hace el amor, ¿Desea que se cumpla con algunas condiciones exteriores? ¿Cuáles?¹⁰⁴

ANDRÉ BRETON.— Al menos las condiciones negativas. Que nada externo ocupe mi atención de manera molesta (papel tapiz, ausencia de biombo, de baño, etc.)¹⁰⁵

BENJAMIN PÉRET.— ¿Luz u oscuridad?

ANDRÉ BRETON.— Variable según las circunstancias. Me da horror la oscuridad, por lo menos¹⁰⁶ la primera vez¹⁰⁷.

RAYMOND QUENEAU.— ¿Péret?

BENJAMIN PÉRET.— Abiertamente prefiero el día. En lo que concierne a otras condiciones exteriores, me gusta mucho hacer el amor en los bosques o en proximidad del agua¹⁰⁸.

RAYMOND QUENEAU.— ¿Naville?

PIERRE NAVILLE.— Indiferencia total.

RAYMOND QUENEAU.— ¿Morise?

MAX MORISE.— Un mínimo de condiciones negativas. No quiero¹⁰⁹ ser molestado; prefiero¹¹⁰ la luz.

RAYMOND QUENEAU.— ¿Unik?

PIERRE UNIK.— Un mínimo de tranquilidad y de silencio; prefiero la luz.

104 [¿Breton?]

105 [Condiciones positivas, no las veo]

106 R. S.: "al menos"

107 [e incluso en general]

108 [igualmente me gusta mucho hacer el amor en los bosques]

109 [el temor de]

110 [Preferencia por]

JACQUES PRÉVERT.— La noche para dormir, el día para hacer el amor. Prefiero¹¹¹ todos los lugares que no sean una habitación.

YVES TANGUY.— La luz. Estar¹¹² lo más aislados que sea posible.

ANDRÉ BRETON.— ¿Qué pensaría Unik¹¹³ de hacer el amor en una iglesia?

PIERRE UNIK.— No me interesa absolutamente.

JACQUES PRÉVERT.— No me interesa debido a las campanas.

RAYMOND QUENEAU.— Nunca pongo los pies en una iglesia y no los pondría para esto.

YVES TANGUY.— Absolutamente odioso.

MAX MORISE.— Idea absolutamente intolerable.

BENJAMÍN PÉRET.— Sólo pienso en eso¹¹⁴ y tengo muchas ganas de hacerlo.

ANDRÉ BRETON.— Soy¹¹⁵ absolutamente de la opinión de Péret y desearía que eso incluyera todos los refinamientos posibles.

BENJAMÍN PÉRET.— Quisiera¹¹⁶ profanar hostias en esa ocasión y, si fuera posible, depositar excremento en el cáliz.

RAYMOND QUENEAU.— ¿A Péret le gustaría hacer el amor con una monja?¹¹⁷

111 [Preferible en]

112 R. S. "estar"

113 [¿Qué es lo que pensaría Pierre Unik]

114 [ello]

115 R. S.: "Soy"

116 [Desearía]

117 [¿Péret, te interesaría hacer el amor con una monjita?]

BENJAMIN PÉRET.— No, porque detesto el hábito de las religiosas.¹¹⁸

ANDRÉ BRETON.— Eso resultaría particularmente interesante para mí, sobre todo si es bella.

¿Qué piensa Unik¹¹⁹ de las alborotadoras¹²⁰?

PIERRE UNIK.— Una de las cosas que más me excita es que me alboroten.

ANDRÉ BRETON.— ¿Y a dónde conduce esa excitación?

PIERRE UNIK.— Depende¹²¹ de la alborotadora, que me puede gustar o no¹²².

ANDRÉ BRETON.— ¿Tanguy?

YVES TANGUY.— No me interesa.

ANDRÉ BRETON.— ¿Queneau?

RAYMOND QUENEAU.— ¿Ser alborotado? Me excita, pero me exaspera.¹²³

ANDRÉ BRETON.— ¿Prévert?¹²⁴

YVES TANGUY.— A mí no me interesa.¹²⁵

PIERRE NAVILLE.— No tengo ninguna opinión.

118 [No porque su hábito me da asco]

119 [¿Qué es lo que Unik piensa]

120 El texto original dice *frôleuses*, mujer que excita pero niega posteriormente sus favores, sin embargo el término hace referencia directamente a rozar; *frôler* en sentido figurado significa suave, acariciador. [N. del T.]

121 [absolutamente]

122 [si me gusta o no me gusta]

123 [Me excita pero me da rabia]

124 [JACQUES PRÉVERT.- A mí me hace reír.]

125 Tachado: [PIERRE UNIK.- No había comprendido lo que ustedes entendían por alborotadora. Retiro mi respuesta. No me puede gustar una alborotadora].

BENJAMIN PÉRET.— Yo lo encuentro magnífico. Lamento no conocer con más frecuencia a alborotadoras.

ANDRÉ BRETON.— Justamente. Pero no hay, por decirlo así, y podemos suponer que no saben hacerlo.

MAX MORISE.— Me vale.

PIERRE UNIK.— ¿En qué medida cree Breton que puede solicitar a una mujer que se pliegue a sus exigencias físicas?

ANDRÉ BRETON.— En ninguna medida. *A priori*, yo no tengo exigencias físicas.¹²⁶

BENJAMIN PÉRET.— Misma respuesta.

ANDRÉ BRETON.— ¿El amor debe ser¹²⁷ necesariamente recíproco?

PIERRE NAVILLE.— No creo que sea absolutamente necesario, pero el amor desaparece con mayor rapidez si no hay¹²⁸ reciprocidad.

PIERRE UNIK.— El amor no necesita absolutamente ser recíproco.¹²⁹

BENJAMIN PÉRET.— No puede ser recíproco.¹³⁰

ANDRÉ BRETON.— Es necesariamente recíproco. Durante mucho tiempo pensé lo contrario, pero cambié de opinión hace poco.¹³¹

¿Qué edad prefieren en una mujer?

YVES TANGUY.— A partir de veinticinco años.

126 R. S.: *A priori*, yo no tengo exigencias físicas."

127 [¿Acaso el amor debe ser]

128 [La desaparición de ese amor es más rápida sin la]

129 [Absolutamente]

130 [No]

131 R. S.: "Durante mucho tiempo pensé lo contrario, pero cambié de opinión hace poco."

- PIERRE NAVILLE.— De 18 a 40 años.
- RAYMOND QUENEAU.— De 14 a 50 años.
- BENJAMIN PÉRET.— De 20 a 25 años.
- PIERRE UNIK.— Ninguna.
- JACQUES PRÉVERT.— 14 años.
- MAX MORISE.— Alrededor de los 25 años.
- ANDRÉ BRETON.— De 23 a 30 años.
- RAYMOND QUENEAU.— La falta de limpieza¹³² o el descuido en el vestir puede impedir que a Ud. le guste una mujer?
- ANDRÉ BRETON.— De ninguna manera.¹³³
- BENJAMIN PÉRET.— En ningún grado.¹³⁴
- PIERRE UNIK.— No lo creo.¹³⁵
- JACQUES PRÉVERT.— Para nada.
- YVES TANGUY.— Para mí es un atractivo más.
- RAYMOND QUENEAU.— ¿A Péret le gustan las mujeres que cojean?
- BENJAMIN PÉRET.— Me da horror ésa como cualquier otra malformación.¹³⁶
- MAX MORISE.— ¿Alguien piensa de manera diferente?
- RAYMOND QUENEAU.— A mí me interesa mucho.
La bestialidad no le interesa a nadie.
- ANDRÉ BRETON.— ¿Les resultaría agradable o desagradable hacer el amor con una mujer que no hable francés?
- BENJAMIN PÉRET.— Totalmente indiferente.
- JACQUES PRÉVERT.— Está muy bien.¹³⁷

132 [la suciedad]

133 [Absolutamente]

134 [Absolutamente]

135 [RAYMOND QUENEAU.- Por el contrario.]

136 [Horror]

137 Tachado: [No hay necesidad de hablar para hacer]

ANDRÉ BRETON.— Insoportable.¹³⁸ Me dan horror las lenguas extranjeras.¹³⁹

YVES TANGUY.— Muy agradable.

RAYMOND QUENEAU.— ¿Qué importancia conceden a las palabras en el acto sexual?¹⁴⁰

BENJAMIN PÉRET.— Una enorme importancia de orden negativo.¹⁴¹ Ciertas frases pueden impedirme completamente que haga el amor.

RAYMOND QUENEAU.— Una importancia considerable. Ciertas palabras son de tal naturaleza que pueden incrementar¹⁴² el placer.

YVES TANGUY.— Comparto esta opinión.

PIERRE NAVILLE.— Lo alientan.

JACQUES PRÉVERT.— Pienso todo lo contrario.

PIERRE UNIK.— No me gusta que me hablen.

ANDRÉ BRETON.— ¿En qué medida y en que proporción un hombre y una mujer pueden llegar al orgasmo simultáneamente al hacer el amor?¹⁴³

YVES TANGUY.— Muy raramente.

BENJAMIN PÉRET.—¹⁴⁴ ¿Qué porcentaje?

YVES TANGUY.— 10%

138 Tachado: [No. Absolutamente]

139 Tachado: [RAYMOND QUENEAU.— Absolutamente odioso.]

140 [¿Qué importancia ligan al lenguaje mientras uno hace el amor?]

141 [únicamente negativa]

142 [incrementan]

143 [¿En qué medida y qué proporción un hombre y una mujer que hacen el amor se vienen simultáneamente?]

144 [Raymond Queneau]

ANDRÉ BRETON.— ¿Esa proporción varía en función de lo acostumbrado que uno esté a una mujer?¹⁴⁵

YVES TANGUY.— No.¹⁴⁶

ANDRÉ BRETON.— ¿La simultaneidad de la que hablamos es deseable?¹⁴⁷

YVES TANGUY.— Mucho.

RAYMOND QUENEAU.— Mismas respuestas que Tanguy.

MAX MORISE.— 15%. Más rara la primera vez. Deseable.

JACQUES PRÉVERT.— 8%. (*No responde*). Nociva.

PIERRE UNIK.— 12%. Ignorancia. Deseable.

ANDRÉ BRETON.— Probablemente jamás. Eminentemente deseable.

BENJAMIN PÉRET.— Proporción ínfima.¹⁴⁸ Extremadamente deseable.

trad. Antonio Marquet

145 [¿Acaso es más frecuente con una mujer con la que uno está por primera vez o con una a la que está uno acostumbrado?]

146 [Misma proporción]

147 [¿Acaso es deseable]

148 [No constatado]



Al afirmar que el psicoanálisis ha reemplazado y, en consecuencia, ha vuelto inoperante a la literatura fantástica en el siglo xx (conclusión que se podría refutar trazando un recuento de la producción latinoamericana que ha incursionado en ese género durante el presente siglo), Tzvetan Todorov –sin embargo– nos sitúa en condiciones de poder recuperar el significado más profundo que registran los temas concernientes a la locura y al deseo sexual: su carácter subversivo. El mismo Todorov aduce que el papel de esas dos redes temáticas –al disolver los límites entre materia y espíritu en un plano narrativo no metafórico y, por otra parte, al plantear de manera oblicua preocupaciones relacionadas con las pulsiones, el inconsciente y los tabúes– consiste en “sustraer el texto a la acción de la ley y, por ello mismo, transgredirla.”¹

La locura en el texto literario sugiere un cuestionamiento de la *realidad*; supone un modo de concebir otro tipo de discurso en el pensamiento; acondiciona el espacio para que germine una alteridad que, sistemáticamente, ha sido objeto de censuras y execraciones.

* Coordinación de Humanidades y Centro de Investigaciones Bibliotecológicas, UNAM.

1 Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 124.

Entre otros fenómenos, una de las reflexiones de Michel Foucault se orienta a reconstruir una historia de la cultura que, al mismo tiempo, sea una historia de las formas de alteridad que esa cultura ha producido. De acuerdo con tal reconstrucción (o “arqueología”, como él la llama), en toda cultura se manifiesta el intento de reducir lo irreductible, la *alteridad*, hacia la tranquilidad ideológica de lo Mismo. Foucault pone en evidencia ese otro irreductible para el cual se han construido cárceles, máscaras, condenas: la locura, el crimen, la sexualidad... Escribe Foucault:

La historia de la locura sería la historia de lo Otro —de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo—, de aquello que para una cultura es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades.²

La cultura occidental y cristiana se ha empeñado en apagar y ensordecir las voces de la alteridad: frente a la locura, la razón; frente a la irrupción de la otredad, la serenidad del yo; frente al pecado del cuerpo, la salvación de lo divino.

Georges Bataille identifica el erotismo como una forma del mal que, a su vez, constituye una expresión de la libertad: “No hay duda de que esos caminos [los del erotismo] son los del Mal. No del Mal que hacemos abusando de la fuerza a costa de los débiles, sino de ese Mal, al contrario, exigido por un deseo enloquecido de libertad, y que va en contra del propio interés.”³

2 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 9.

3 Georges Bataille, *La literatura y el mal*, p. 87.

Una de las actuaciones del mal en el escenario de la literatura aparece con la presencia del cuerpo (del cuerpo erótico y deseante) frente al conjunto de prohibiciones mágicas, morales y aun económicas de las instituciones sociales. El erotismo representa una manifestación del cuerpo, y éste, cuando no se silencia, grita su deseo, expone su textura, conduce a la transgresión.

La marginalidad de la obra del uruguayo Felisberto Hernández (1902–1964) tuvo su origen, entre otros aspectos, en el regodeo en ciertos temas que se desplazan en territorios colindantes con la perversión sexual y la locura, apreciables sobre todo en sus últimas narraciones. Esta etapa corresponde a la serie de textos recogidos en *Nadie encendía las lámparas*, obra publicada bajo el sello de Sudamericana en 1947 (por medio de esta editorial fue que Felisberto accedió a los escaparates de las principales librerías de la cuenca del Río de la Plata y a los de otros países circunvecinos), y a los posteriores aparecidos en ediciones montevidéanas: *La casa inundada* (1963) y el póstumo *Las Hortensias* (1966). En estos volúmenes se hallan los mejores relatos de Felisberto, escritos con un estilo notablemente depurado y estructurados conforme a un modelo cuentístico un poco más universal que los anteriores.

Las primeras invenciones (*Fulano de tal* [1925], *Libro sin tapas* [1929], *La cara de Ana* [1930]) y *La envenenada* (1931) son narraciones breves, mínimas anotaciones de contenido más o menos filosófico; una especie de fábulas morales casi carentes de argumento que delatan intenciones burlonas y un implícito rechazo a las categorías literarias aceptadas. En esos textos empiezan a despuntar las obsesiones que Hernández desarrollará en su obra posterior. Surge entonces un singular sistema de relaciones con los objetos, al grado de empezar a conferirles características animadas y con funcionamiento autónomo, actuando además como presencias que habrán de desencadenar el misterio,

ese enigma que para Felisberto representaba el mundo y los seres humanos. El segundo periodo de la obra de Hernández es el más productivo; publica por esos años dos obras que se aproximan al relato novelesco extenso: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1943) y *El caballo perdido* (1945). (*Tierras de la memoria* la escribe en 1944, pero permanece inédita hasta 1965.) En esas páginas asistimos a un mundo nostálgico visto a través del humor, de cierta tristeza y, en algún nivel, de una angustia subyacente. El narrador nos ofrece el testimonio de su infancia, de un tiempo perdido y enredado en una madeja difícil de vivir, a la vez que manifiesta una drástica desconfianza por las explicaciones racionales, las síntesis fáciles y los sistemas de valor acatados sumisamente por la sociedad.

La indagación del misterio en los seres humanos y en las situaciones, desarrollada en las etapas precedentes, sensibilizó a Hernández para el surgimiento de lo insólito en sus últimos relatos y lo colocó en el camino de las personalidades extrañas, volviéndolo muy agudo para describir los comportamientos inusuales. Ida Vitale asegura que:

El hombre normal —si es que existe— no le interesa a Felisberto Hernández como escritor. Lo ignora, para detenerse siempre en el rasgo diferencial, aún más, extraño, o que bordea lo anormal. Para esos seres, cuya singularidad es un estigma que les obstaculiza la relación con el mundo, el escritor da señales de una gran tolerancia e incluso de ternura.⁴

4 Ida Vitale, "Tierra de la memoria, cielo del tiempo". *Crisis*, núm. 18, p. 8.

Si raros fueron ciertos personajes del ciclo precedente, el de la memoria, pese a la grisura de su condición social (integrantes de la clase media baja uruguaya de principios de siglo), de su cursilería y de su escasez intelectual, más raros son los que pueblan los relatos del tercer periodo: un pobre y solitario acomodador de teatro que, tras asistir a unas misteriosas cenas de caridad, una noche descubre que sus ojos poseen la facultad de arrojar una luz verdosa para iluminar la oscuridad, y utiliza ese don para complacerse mirando objetos y a la hija sonámbula del dueño de la casa donde se ofrecen las cenas (“El acomodador”); el propietario de un bazar que al reencontrar a un amigo de la infancia —el narrador— lo invita a su quinta, donde ha construido un túnel para palpar y reconocer objetos en tinieblas, con el único propósito de provocar en la memoria las libres asociaciones que produce el tacto (“Menos Julia”); una mujer que, desde la muerte de su marido, vive dedicada al recuerdo de éste en una mansión inundada, por la que circulan botes y donde los muebles flotan en el agua sobre balsas de hule (“La casa inundada”); un pianista que, ante el poco éxito de sus giras musicales en provincia, se dedica a vender medias para subsistir y, al fracasar también como vendedor, descubre que es capaz de llorar a voluntad para convencer a sus clientes (“El cocodrilo”); una joven que prácticamente vive dentro del balcón de su casa, al cual dedica poemas amorosos y siente que moriría si saliera fuera de él (“El balcón”); un señor burgués que todas las noches hace representar, en vitrinas especiales. “cuadros vivos” en donde muñecas de tamaño natural son los personajes, y posee como amante a una muñeca idéntica a su esposa (“Las Hortensias”).

Al principio, esas criaturas aparecen como seres comunes; después, descubrimos que todas ellas se entregan casi con gusto a sus extravíos y extravagancias. Cada uno de esos personajes podría responder de igual manera ante la sugerencia que plan-

tea el narrador—testigo de “Menos Julia” a su amigo, el dueño del bazar:

–Si tienes alguna ... rareza que te incomode, yo tengo un médico amigo...

Él no me dejó terminar [...]

–Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal.⁵

Alberto Zum Felde infiere que “El estado mórbido, semiclínico, de los personajes de Hernández abarca una escala extensa y muy elástica, que va de la hiperestesia o, y aún, al delirio, pero no inhibe íntegramente la personalidad, la afecta sólo en parte; son semilocos razonantes.”⁶

En la sociedad tecnificada de nuestro siglo, a medida que la vida del hombre se complica, el sentimiento de unidad desaparece. Felisberto plantea tal estado como una semilocura, y sus personajes viven atados a la realidad con una cuerda muy fina, siempre a punto de romperse (salvo en “Las Hortensias”, donde el protagonista es arrastrado ineluctablemente a la locura). Muchos de los sucesos anecdóticos que hallamos en esos relatos, además, atentan de manera clara contra las leyes de la racionalidad: un balcón “se suicida”, se viene al suelo, al sentir un insoportable ataque de celos hacia su joven enamorada; una mujer inunda su casa para comunicarse, a través del agua, con su esposo muerto; un acomodador de teatro adquiere la capacidad de ver en la penumbra gracias a la luz que escapa de sus

5 Felisberto Hernández, “Menos Julia”. En: *Obras completas*, vol. 2, p. 93.

6 Alberto Zum Felde, “Felisberto Hernández”. En: *Felisberto Hernández: notas críticas*, p. 23.

ojos; una sustancia especial, inyectada a las personas, es capaz de transmitir programas de radio en el cerebro...

Todos esos acontecimientos toman lugar en un sentido literal, concreto, no metafórico, desarrollándose algunas temáticas relacionadas con la esquizofrenia y con la fragmentación de la personalidad. El tema del doble, por ejemplo, aparece en algunos relatos donde el narrador describe sensaciones en las cuales no sólo advierte una presencia ajena en su interior, sino que llega a concebir las diferentes partes de su cuerpo como presencias independientes, con movimientos y desplazamientos en los que no interviene la función reguladora de la voluntad. Al estudiar este aspecto en la obra de Felisberto Hernández, José Pedro Díaz sostiene que “Hay un elemento del alma moderna que queda expresado en ese mito del doble, que consiste en la expresión de una profunda discordia interior a la vez que en una paralela incapacidad para aceptar el mundo.”⁷ El tema del doble expone una situación conflictual entre el hombre y la sociedad que fatalmente integra, manifiesta un desacuerdo básico donde aquél no puede articular la plenitud de su ser. El cuerpo se constituye en *otro* a partir de la presencia de los dobles, y esa presencia se genera, en su mayor parte, por la fragmentación del yo. Los personajes de Felisberto, indica Alicia Borinsky, “viven en una relación enigmática con sus infinitos dobles. Hasta los movimientos más rutinarios pueden costarles trabajo si las partes actúan autónomamente y en disociación.”⁸

7 José Pedro Díaz, “Felisberto Hernández, una conciencia que se rehusa a la existencia”. En: *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, p. 117.

8 Alicia Borinsky, “Espectador y espectáculo en ‘Las Hortensias’ y otros cuentos de Felisberto Hernández”. *Cuadernos Americanos*, núm. 4, p. 215.

Las metamorfosis, otro de los temas relacionados con la locura, ocurren en relatos como “La mujer parecida a mí” (donde un hombre, el narrador, sin aludir siquiera en el cómo o el porqué de la transformación, evoca las peripecias de una época en la que él mismo era un caballo), “El acomodador” (cuya labor consiste en alumbrar el paso de los asistentes a un teatro, y después, él mismo, o sus ojos, pasan a convertirse en linternas) o “Las Hortensias” (donde se percibe en el protagonista un lento y progresivo abandono de la vida animada para ingresar al territorio inmóvil y cosificado de los muñecos).

El mundo en el que habitan los personajes felisberteanos –cuyas angustias existenciales provienen de la soledad, del fracaso, de la humillación– es insensible, inexorable, deshumanizado; y es por medio de ciertas actitudes de lo irracional que esos personajes intentarán mostrar su inconformidad, su desacuerdo, contra un discurso social que no los escucha ni los tolera.

Aparece en esos relatos, por otra parte, el tema del deseo sexual, condensado en relaciones eróticas que, en realidad, nunca llegan a concretarse en un nivel de contacto humano; en cambio, pareciera que tales relaciones sólo se satisfacen con los objetos: el personaje de “El cocodrilo”, por ejemplo, se complace acariciando las medias Ilusión; el acomodador describe su “lujuria de ver” objetos en la oscuridad de una mansión; el vendedor de “Menos Julia” organiza una especie de orgías entre sus manos y una serie de objetos dispuestos en la penumbra de un túnel; la mujer de “La casa inundada” establece un tipo de relación mágico-erótica, a través del agua, con su marido muerto; en “Las Hortensias”, el tema de la atracción erótica ejercida por objetos expresa su forma límite: el contacto sexual entre el protagonista y las muñecas de goma acondicionadas para ese fin (publicado por primera vez en 1949, este relato se anticipa a la hoy común realidad de las muñecas de tamaño natural dota-

das de sexo y vislumbra uno de los padecimientos mentales contemporáneos, donde aflora el culto excesivo al valor del objeto y cuya máxima expresión la constituye el fetichismo⁹). Felisberto Hernández presenta su convencimiento acerca de la soledad intrínseca del hombre moderno, recreando deseos frustrados ante la imposibilidad de comunicación no sólo intelectual, sino también corporal. Carlos Alberto Morán asevera al respecto que, en nuestro tiempo, los objetos “proponen al hombre una insoslayable relación neurótica. No existe la posibilidad de la adecuación hombre–objeto, sino su incesante enfrentamiento, su dependencia al término. Una lucha constante con un solo perdedor, el hombre.”¹⁰

Asimismo, podemos identificar en esas narraciones acontecimientos que aluden, en sesgo o directamente, a lo prohibido, a lo condenable, a lo socialmente extraño. La imagen del incesto constituye un problema en casi todas las culturas, por lo que los

9 A través de los siglos, el tema del humanoide artificial en la literatura de Occidente ha sobrepasado el círculo de lo religioso y lo mítico (con el Gólem o con Pigmalión y Galatea, por ejemplo) y ha complementado su desarrollo en otras vertientes de creación: *Frankenstein* (de Mary Shelley); los autómatas de los siglos XVIII y XIX (como Olimpia, el humanoide de “El hombre de la arena”, de Hoffmann); y los múltiples robots del cine de ciencia ficción del siglo XX, además de los muñecos y muñecas de goma –casi siempre utilizados con fines sexuales– de la literatura contemporánea (destacan las sensuales “Plastisex”, ofrecidas mediante el irónico “Anuncio” que promueve Juan José Arreola; la fanteche inflable, musa versátil pero tiránica, que Tommaso Landolfi describe en “La mujer de Gogol”; el sustituto perfecto, para aliviar las fatigosas ocupaciones de la vida moderna, que Susan Sontag propone en “Doble, triple”; y, por supuesto, las cándidas y atroces “Hortensias” que Felisberto Hernández erotiza hasta los despeñaderos de la locura).

10 Carlos Alberto Morán, “Los pensamientos descalzos de Felisberto Hernández”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 324, p. 550.

seres humanos le han erigido una barrera muy firme, con alcance casi universal; presentar el desarrollo de esa temática, bajo cualquier tratamiento, sigue representando un aspecto inquietante e incómodo. El incesto se manifiesta, en cierta medida atenuado, en relatos como “El balcón”, donde el padre y la hija viven solos en una gran residencia, estableciéndose además una relación en trío al sumarse la presencia del balcón. En “El acomodador” ocurre una situación similar; incluso, cuando el padre descubre la presencia del protagonista en su casa, su reacción es de alteración celosa al preguntar al intruso si fue la hija quien lo invitó a entrar.

También hallamos el tema donde se presenta la atracción erótica hacia la muerte. En “La casa inundada”, la señora Margarita vive obsesionada por tener algún tipo de contacto con su esposo muerto; en “El balcón”, la figura de la muchacha —centro de la ambigua relación erótica entre ella, su padre, el balcón y el narrador— aparece descrita con características fantasmagóricas (su cuerpo delgado y su cabello rubio y desteñido parecían haber sido abandonados desde hacía mucho tiempo); en “El acomodador”, la sonámbula, a quien el protagonista busca incesantemente, una noche aparece descarnada, exhibiendo su calavera; en “Las Hortensias”, se plantea una atracción sexual ejercida por objetos—cadáveres—presencias idénticas al cuerpo humano, pero carentes de vida—, los cuales estarían representados por las muñecas de goma, a las que se les ha hecho imposible su descomposición.

A Felisberto Hernández, entre otras críticas, se le acusó de carecer de un sentido en las proyecciones literarias que acometía, de ser un autor poco cerebral que manejaba abstracciones con torpeza, de emplear una sintaxis desaliñada, de contar historias con vagas referencias espacio—temporales, de ser un pervertido, etcétera. Sin embargo, su manifiesto creativo nos acer-

ca a ver en él a un cuentista que en poco se diferencia del poeta, alimentado de mitos, de sugerencias y de fantasía hechicera. El propio Felisberto describió, en una “explicación falsa”, los procesos de su escritura: “Mis cuentos no tienen estructuras lógicas”; surgen a partir de una intervención de la conciencia, pero el escritor no puede discernir su naturaleza; es decir, participa y vigila, pero no determina el carácter del cuento que va forjándose. Cada relato es como una planta que brota sobre la tierra: “Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance.”¹¹

Felisberto preconizaba que la imaginación debía ordenar por sí sola sus elementos, establecer las asociaciones y terminar convirtiéndose en texto; su literatura estaba guiada por impulsos internos, por un instinto entre caprichoso y liberado. Al no asumir un compromiso político y social evidente, su expresión fue rotulada, al principio, como irresponsable y excéntrica. Sin embargo, tratar de develar el misterio de la existencia humana y poner de manifiesto algunos conflictos particularmente intensos de nuestro tiempo, constituyen una visión original, auténtica, digna de permanecer y de proyectarse permanentemente hacia el futuro.

En su *Libro sin tapas*, Felisberto Hernández —irónico— anotó que tal característica editorial respondía a que en esas páginas estaba permitido escribir antes o después de ellas; en realidad, toda la obra de este escritor podría entenderse como un libro infinito, inacabado, abierto, que debería hallarse en un lugar importante dentro de la cultura artística de nuestros días. Porque en esos relatos, poblados de criaturas mediocres y descoloridas, de

11 Felisberto Hernández, “Explicación falsa de mis cuentos”. En: *Op. cit.*, p. 175.

individuos marginales e irrelevantes, se descubre la locura que esconden nuestras sociedades, oculta bajo dispositivos de la razón que ya casi no guardan diferencias con las más atroces pesadillas; se revela un nuevo ardor erótico del cual emana el gélido aliento de la soledad, el desamparo y la desesperación. ←

BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid: Editorial Taurus, 1979. 152 p. (Ser y Tiempo).
- Borinsky, Alicia. "Espectador y espectáculo en 'Las Hortensias' y otros cuentos de Felisberto Hernández", p. 237-246. *Cuadernos Americanos*. México. año xxxii, núm 4, julio-agosto de 1973.
- Díaz, José Pedro. "Felisberto Hernández, una conciencia que se rehúsa a la existencia", p. 101-144. En: *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*. Montevideo: Arca Editorial, 1990. 196 p.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores, 1986. 375 p. (Teoría y crítica).
- Hernández, Felisberto. *Obras completas*. 3 vols. (vol 1: *Primeras invenciones, Por los tiempos de Clemente Colling*, 198 p.; vol. 2: *El caballo perdido, Nadie encendía las lámparas, Las Hortensias*. 263 p.; vol. 3: *Tierras de la memoria, Diario de un sinvergüenza. Últimas invenciones*, 296 p.) Prólogo de David Huerta. México: Siglo XXI Editores, 1983. (La creación literaria).
- Morán, Carlos Alberto. "Los pensamientos descalzos de Felisberto Hernández", p. 547-558. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm 324, junio de 1977.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premià Editora, 1984. 294 p. (La red de Jonás)
- Vitale, Ida. "Tierra de la memoria, cielo del tiempo", p. 3-11. *Crisis*. Buenos Aires, núm. 18, octubre de 1974.
- Zum Felde, Alberto. "Felisberto Hernández", p. 17-25. En: Gómez Mango, Lidice [editora]. *Felisberto Hernández: notas críticas*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1970. 108 p. (Colección Cuadernos de Literatura, 9).

EL EROTISMO

EN LA OBRA DE ITALO CALVINO

Juquina Rodríguez Plaza*

*Me lanzo por caminos arriesgados, esperando
apañármelas, por razones de naturaleza.*

Italo Calvino. *Ermitaño en París.*

Me cabe una cierta sospecha de que el erotismo es el fundamento de toda literatura, en tanto ésta busca vincular, unir, fusionar lo disperso, lo desordenado, lo fragmentado del mundo. No decir que el único tema o tópico de la literatura sea el erotismo, sino que las heridas por las cuales habla la literatura –Miguel Hernández sangraba por tres: la de la vida, la de la muerte, la del amor– parten todas de un solo y general desasosiego por hilvanar, al menos, los deshilachados indumentos con los que nuestras percepciones invisten al mundo. En este sentido, me atrevería incluso a decir que el erotismo es la base o fundamento de todas las artes.

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco.

Pero quizá alguien podría alegar que sólo sería así en tanto se asuma el término “erotismo” con un significado omniabarcante, como el que proporciona el *Diccionario de mitología clásica*¹ en la entrada del dios Eros: “...el huevo original cuyas mitades formaron la Tierra y el Cielo... Una de las fuerzas fundamentales del mundo [que] asegura la *continuidad* [el subrayado es mío] de las especies y el orden interno del Cosmos”. Tal definición del potente dios conviene, es decir, ‘va con’ lo que me interesa decir aquí, no sólo porque la etimología y el mito que la sustentan engloben a más cosas entre Cielo y Tierra de las que la filosofía del Horacio shakespereano pudo jamás soñar, sino también porque concuerda sin contradicción alguna con lo dicho por uno de los principales tratadistas del tema, Georges Bataille.

El francés se refiere a tres formas de erotismo: el de los cuerpos, el de los corazones y el erotismo sagrado. Y añade algo que me importa destacar: que el denominador común es que en las tres formas “lo que está siempre en cuestión es sustituir el aislamiento del ser, su discontinuidad, por un sentimiento de *continuidad* profunda.”² (El subrayado vuelve a ser mío.) Este anhelo de continuidad que aparece en ambas definiciones es el punto nodal en la obra de Italo Calvino y lo que deseo probar con algunos ejemplos de su extensa escritura.

Los apólogos, cuentos y diálogos que aparecen bajo el título general *La gran bonanza de las Antillas*³ son textos juveniles,

- 1 Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero. *Diccionario de la mitología clásica*. Madrid, Alianza Editorial, 1980. (El Libro de Bolsillo, 791)
- 2 Georges Bataille. *El erotismo*. Trad. de Toni Vicens, Barcelona, Tusquets, 1979. p.29
- 3 Italo Calvino. *La gran bonanza de las Antillas*. Trad. de Aurora Bernárdez. México, Tusquets, 1993. 321 pp.

en su mayoría inéditos, que dejó Italo Calvino antes de fallecer en 1985, al cuidado de su viuda. Desde las primeras narraciones, cuando apenas contaba con 19 años de edad, se muestra la preocupación del escritor por los temas sociales; preocupación que lo conducirá al abandono de los estudios de agronomía, a los que la tradición familiar deseaba encaminarlo, y dedicarse a la literatura. Desde el momento en que asume tal compromiso y decisión es porque ha comprendido que la literatura es la intermediaria de ese anhelo de unión entre las dos mitades del huevo original, del Eros.

El término “arte por el arte” es una abstracción que nunca ha correspondido con la realidad histórica ni literaria; a Italo Calvino le importa, en cambio, que su trabajo adecue el pensar y el hacer, que haya coherencia entre ideas y actos como única manera de integrarse consigo mismo, que es siempre integrarse con los demás. Sus palabras lo corroboran:

[...] la nuestra no fue una generación nihilista de iconoclastas o de *angry men*; al contrario, estuvo precozmente dotada de ese sentido de la continuidad histórica que hace del auténtico revolucionario el único “conservador” posible; es decir, el que en la general catástrofe de las vicisitudes humanas abandonadas a su impulso biológico sabe seleccionar lo que hay que salvar, defender, desarrollar y hacer fructificar.⁴

Si no hubiese siempre un problema que resolver, ni la escritura ni el arte en general tendrían razón de ser, no tendrían sentido. Pero sabemos que es justamente la búsqueda de sentido lo

4 *Id. Ermitaño en París. Páginas autobiográficas.* Trad. de Ángel Sánchez Gijón. Madrid, Siruela, 1996. p. 169.

que hace que el escritor se ponga a su tarea. Calvino nos ratifica esta postura en las respuestas a un cuestionario que le hicieron en 1956:

[...] Las historias que me interesa contar siempre son historias de búsqueda de una plenitud humana, de una integración, que hay que conseguir a través de pruebas prácticas y morales a la vez, más allá de las alienaciones y de los demediamientos impuestos al hombre contemporáneo. Es aquí donde creo que hay que buscar la unidad poética y moral de mi obra.⁵

A decir verdad, no sólo creí en esa unidad poética y moral aun antes de que él nos lo dijera en estas líneas de cuando tenía ya 33 años, sino que la había comprobado en su obra antes de leer sus páginas autobiográficas. Por ejemplo, sus preocupaciones y valores basados en la justicia social y el bien común son tema de sus primeros relatos. Pero aún debo insistir en que conceptos como justicia social, igualdad, cooperación, solidaridad, etc. son objetos del deseo que conllevan la idea y la meta de lograr la *continuidad* entre, por de pronto, los miembros de la especie humana.

Si, por un lado, el ser humano se sabe fragmentado y discontinuo, por el otro añora permanentemente la unión, la continuidad perfecta; incluso sabiendo –o precisamente porque lo sabe– que en el mundo material ni siquiera la transmisión de la luz o de la energía es continua. La conciencia de ello obliga, a quien tiene talento para literaturizar ese anhelo de continuidad, al esfuerzo de encontrar la palabra –entre la nada o entre el caos– para trascender con su trabajo el mundo escrito. Dicho esfuerzo se

5 *Ibid.*, p. 24.

inicia en Italo Calvino desde temprana edad. Por ejemplo, a los 19 años escribe "Solidaridad", título de uno de los primeros cuentos de *La gran bonanza de las Antillas*, en donde expresa sus juveniles preocupaciones. El narrador en primera persona es un personaje de conducta oscilante porque actúa sin convencimiento de principio alguno. Personaje amoral, incapaz de decidir nada por sí mismo y, en consecuencia, títere de los demás que deciden por él. Primero ayuda a una pandilla de ladrones a levantar la cortina de la tienda que van a robar y por donde él pasaba de casualidad; luego se une al grupo que persigue a los delincuentes; después corre indistintamente con unos o con otros para finalmente quedarse solo y al azar. Por un lado, la anécdota muestra por sí misma la posición anarcoide y pesimista de Calvino, además de una moral refractaria a lo político como autodefensa del mundo circundante que el prematuro escritor imaginaba dominado para siempre por el fascismo y por el nazismo;⁶ por el otro, la convicción de la función social –pero nunca dogmatizada– que tiene la literatura.

¿Cómo evita Calvino el tono dogmático de sus cuentos? Adoptando la postura intelectual de Sócrates: la ironía, la sátira, el apólogo. La nota que nos obsequia la que después sería su mujer, como introducción a los cuentos de *La gran bonanza de las Antillas*, transcribe lo expresado por Calvino en 1943:

El apólogo nace en tiempos de opresión. Cuando un hombre no puede dar clara forma a sus ideas, las expresa por medio de fábulas. Estos cuentos corresponden a las experiencias políticas y sociales de un joven durante la agonía del fascismo.⁷

6 *Ibid.*, p. 161

7 *Id. La gran bonanza de las Antillas*, p. 8

El final de la guerra y del fascismo no hicieron cambiar a Calvino en su elección de formas literarias y continuó escribiendo muchos de sus cuentos en forma de apólogo. También permanecerá fiel a su anhelo de continuidad, extendiendo y diversificando su erotismo desde el mar de Las Antillas hasta el Mediterráneo. Y no me refiero a su fortuito nacimiento en Santiago de las Vegas, en Cuba, sino al título que recoge sus primeras narraciones (rememoraciones, algunas, de su vida ya en San Remo, ya en Turín) y a que, en las que siguió escribiendo, nunca abandonó esas formas preferidas para expresar sus ideas y principios basados en valores colectivos y continuó manejando el apólogo, la sátira, la polémica y la ironía. Ironía como método; es decir, en tanto desviación necesaria del objeto observado con la intención de ver el mundo rectamente. Ironía, y por supuesto autoironía, como forma de templar, a la vez, su enorme vitalidad y una superabundancia de energía que lo indujo a entrar en una organización comunista clandestina como *partisano*, más tarde en la Resistencia y, al mismo tiempo, continuar con su trabajo de escritor. La necesidad de acción en la política fue la razón de más peso para ingresar al partido comunista en 1944, en el que permaneció hasta 1957, “por exigencia de que la riqueza del mundo no sea despilfarrada sino organizada y hecha fructificar según la razón en interés de todos los hombres vivos y venideros.”⁸

Esta energía guerrillera tanto en el campo de la acción política como en el de las letras mantiene al escritor en una permanente tensión vital. Tensión voluntaria, proveniente, además, de su propia naturaleza que al mismo tiempo busca templar, demediar.

8 *Id. Ermitaño en París*, p. 166.

“Comunista demediado”⁹ llama Carlo Bo a Italo Calvino en una entrevista del año 1960; sin duda es también anarquista periodista botánico dramaturgo filósofo ensayista demediado. Prueba, al menos de esto último, es que el género ensayístico ocupa menos páginas que el narrativo y quizá por esa preferencia su último ensayo quedó inconcluso. (En *Seis propuestas para el próximo milenio* nos pudo recordar sólo cinco *memos* para la narrativa futura: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad; cualidades que habría que comprobar si aplica o no en sus escritos pero que no compete en este momento analizar.) Lo que importa ahora señalar es que su postura fue siempre dialéctica en todos los campos. Él no desea “excluir los contrastes dramáticos, los nudos de las contradicciones, las grandes tensiones de la voluntad, de la pasión, de la aversión”¹⁰, aun a costa de una locura igual que la del protagonista narrador de “La aventura de un fotógrafo” quien aspira a, ni más ni menos, poder capturar los sueños con la cámara. La aspiración de hallar el *continuum* entre el reflexionar y el escribir de Calvino se expresa en boca de este fotógrafo para quien su verdadera pasión era “comentar con los amigos los acontecimientos pequeños y grandes, desentrañando de los embrollos particulares el hilo de las razones generales.”¹¹ Es necesario mantener la tensión para explicarse y explicarnos las relaciones de los objetos en el mundo, y esta continuidad móvil es la que hace de su obra entera una novela interminable y que cada uno de sus textos narrativos sea tan distinto del anterior y del que le postcede. Como si en cada una de

9 *Ibid.*, p. 142.

10 “La aventura de un fotógrafo” en *id.*, *Los amores difíciles*. México, Tusquets, p. 73.

11 *Ibid.*, p. 69.

sus historias nos estuviera repitiendo: “No era sólo eso lo que yo quería decir”.

Buscando siempre la antítesis necesaria, el cazador de lo inabismable, el cazador de ausencias es siempre un erotómano en eterna tensión dialéctica entre la temporalidad de los asuntos humanos y la eternidad de Eros. Si siempre se escribe partiendo de una carencia, de una ausencia, Italo Calvino encuentra muchas en las formas en que se gobiernan los seres humanos. En “La decapitación de los jefes” propone un nuevo modelo de sociedad cuyo sistema político esté basado en la matanza ritual de toda la clase dirigente a intervalos de tiempo regulares, ejecución que los propios jefes electivos aceptan porque “no se puede querer ser jefe sin querer al mismo tiempo el tajo del hacha”¹². Ni la ironía y ni siquiera el sarcasmo explícito en este planteamiento de “verdadera vida democrática” están nunca expresados con acidez en Calvino, aun los problemas más graves o que hacen dificultoso y pesado el vivir los formula de manera ligera y grácil.

Pero si la literatura no basta para asegurarme que no hago sino perseguir sueños, busco en la ciencia alimento para mis visiones, en las que toda pesadez se disuelve...

nos dice en *Seis propuestas para el próximo milenio*¹³, actitud que lo llevó a escribir más cuentos que nos hicieran vivir lo cotidiano en los confines más extremos de nuestra experiencia con *Memoria del mundo y otras cósmicas*. Y aún podemos encontrar ese ansia de continuidad —esencia del erotismo— en su

12 *Id.*, *La gran bonanza de las Antillas*, p.171.

13 *Id.*, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989. p. 19.

principal novela *Si una noche de invierno un viajero*, de la que Hans Robert Jaus habla desde la perspectiva o teoría de la recepción de la cual es el sumo sacerdote,¹⁴ y en la que Italo Calvino plantea la separación entre el ego del escritor y el alter ego del Mismo y el desasosiego ante el hiato que existe entre lector y escritor, desasosiego que le lleva a formular la ficción erótica de unir la acción de escribir con la acción simultánea de ser leído.

El erotismo del cuerpo (del que, contraviniendo el análisis minucioso de Bataille, no deseo separar del corazón) es fácilmente reconocible en *Los amores difíciles*, trece cuentos (publicados en 1958) cuyos títulos se inician todos con “La aventura de...” (“un soldado, un bandido, una bañista, un empleado, un fotógrafo, un viajero”, etc.) en los que más que aventuras de amor son desventuras; o como el propio autor explicaría doce años después: “...lo que hay es una dificultad de comunicación, una zona de silencio en el fondo de las relaciones humanas”.¹⁵ No obstante esa relativa dificultad, las formas de relación entre la pareja humana —llámese atracción física, deseo de apropiación, enamoramiento, amor o cualquier otro nombre que se le quiera dar— el erotismo está siempre más allá de las palabras con que se expresa. Así, El Empleado vive en plenitud su aventura de amor, y también su desventura al no poder comunicar su felicidad a los demás ni ponerla en las palabras y los gestos cotidianos; su dolor es darse cuenta de que toda experiencia indecible se pierde enseñuida.

14 Cf. Alberto Vital, *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. (ed.). México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas / Instituto de Investigaciones Literarias y Semiología, pp. 163–193.

15 Ver nota introductoria a *Los amores difíciles*, p.15.

Eros es fugaz. El eros de Calvino no siempre consigue aquello que persigue, inflama el corazón de las voces narrativas, pero luego hace que el corazón se confunda por la inoportuna razón o por el logos que pretende fijar lo huidizo. El primer caso lo ilustra “La aventura de una bañista”, una matrona que mientras disfruta sensualmente su nado en el mar pierde el pantaloncito de su traje de baño y, con tal de no dejar ver su desnudez de la que no está satisfecha, no pide auxilio y permanece durante horas encubriendo sus blancas redondeces con el agua. Sus razones o prejuicios burgueses casi le hacen perder la vida, si no es porque la rescatan un viejo pescador y su nieto ante quienes las preocupaciones de la señora parecen bastante tontas comparadas con la vida de lucha y de trabajo de ellos. El segundo caso lo ilustra “La aventura del poeta” –en la que también se traslucen rasgos autobiográficos como en “La aventura del fotógrafo”– donde es explícita ese ansia de decir lo no dicho, de cifrar la costa frías entre el mundo escrito y el no escrito. Es en última instancia el anhelo de vincular lo que está desunido: las ideas y conceptos con la palabra, la palabra con la acción, la acción con los ideales y así “sujetar al mundo para que no se deshaga”.¹⁶ Calvino desea lo que está en permanente fuga, cambio constante, movimiento perpetuo; a la vez en permanente presencia en y con el lenguaje. Pero el lenguaje por su lado dispersa, separa, fragmenta la totalidad que el escritor busca y es la esencia del erotismo. Sus textos dispersan y a la vez reúnen esa unidad del espíritu humano que sólo se encuentra en el momento supremo, en la cumbre, en el éxtasis.

Lo que Bernini esculpió en mármol y Georges Bataille analizó en extenso, está literaturizado por Italo Calvino en un excelente

16 Cf. I. Calvino, *La gran bonanza de las Antillas*, p. 223.

cuento largo titulado “Bajo el sol jaguar”¹⁷ en donde conjunta las tres formas de erotismo de las que habló Bataille. En el relato, una pareja de turistas ilustrados emprende un doble viaje: al interior de sí mismos y a varios estados de la República Mexicana. La historia arquitectónica maravilla a ambos; pero es, sobre todo, la historia culinaria del país la que cautiva a la mujer. La pasión gustativa que se apodera de ella se resuelve en sabiduría a través del sabor. Lo que el marido–narrador verbaliza diestramente, ella lo expresa con movimientos lentísimos de labios saboreando unos chiles en nogada, o con un entrecerrar de párpados para detenerse en la suavidad del aguacate, o mediante una ligera presión de la lengua contra el paladar para extraer con fruición el jugo del fruto tropical. La sensualidad de la pareja y su forma de comunicación no se da en un lecho sino en la comunión silenciosa de la mesa, durante la cual ella seduce a su comensal para compartir el sacrificio sagrado de una suerte de misa a través de un doble juego de papilas. Se podría decir que la pareja comparte la idea de que la significación de la vida no es asunto de discusión racional ni algo a lo que se le pueda dar fundamentos intelectuales, sino que es en esencia un asunto místico, y, desde luego, sagrado. Tan sagrado como la comida ritual del sacrificio humano prehispánico –evocado por el matrimonio viajero ante un plato de pozole– ceremonia que no sólo el sacerdote gozaba, sino el propio sacrificado por el honorable placer de servir de alimento divino, por ser la ambrosía, el transmisor de la fuerza divina. La participación cómplice –tanto en el ritual prehispánico como en los comensales del cuento de Calvino– hace desaparecer la oposición de víctima y victimario o de seductor y

17 *Id.*, *Bajo el sol jaguar*. Trad. de Aurora Bernárdez. México, Tusquets Editores, 1992. pp. 37–70.

seducido porque ambos contribuyen con papeles distintos —el narrador, verbalizando; ella, mediante el *sapere* silencioso— al mismo acto solemne de sacralización del dios Eros. Si bien sabor y saber provienen de la misma raíz latina, “el saber es un punto intermedio entre la ciencia y la ignorancia”¹⁸; no es tanto un nivel o grado de conocimiento, sino que el saber por el sabor, por la percepción sensorial, sería el medio o vehículo con el cual él y ella se hacen uno con el mundo. Es el momento en el que la discontinuidad se anula y se revela la plenitud.

Degustar los textos de Italo Calvino es estar en ese espacio erótico (en el sentido de mediador de lo que existe entre Cielo y Tierra) tan ventajoso para quien lee, pues el lector no está constreñido a otorgar a esos textos una sola interpretación, sino a vivir la orgía erótica de crear sus propias relaciones mentales que los lenguajes, sistemas, mundos, proyectos y épocas de los textos de Calvino superponen y proponen continuamente. ↵

18 Araceli Colín. “El sacrificio ritual y el goce”. (Artículos de próxima publicación).

Enrique López Aguilar*

Todo es dejarse atrapar por la invitación, *Recital de canto y piano*, con Josefina Rodríguez Marxuach, soprano, y Mariano Santamaría, pianista, Ciudad de México, 7 de diciembre de 1995, ocho pm: arias y canciones para soprano ligera; después, el hecho de caminar por las calles del Sur, entre el frío y la noche decembrinos, será un anticipo de las rutas propuestas por el programa, pues en las obras seleccionadas se puede apreciar un orden por el que se delimitan dos vertientes del llamado *bel canto* —las arias de ópera y el género de la canción—, además de que la primera parte, con ocho piezas, puede considerarse de claro predominio operístico, aunque incluya dos canciones, la que abre el recital y “*Ridente la calma...*”, de Mozart; y la segunda, con siete, se deja abundar por las canciones, no obstante un aria de la ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin. Aparte de la delimitación de estos territorios vocales, la secuencia cronológica del programa sugiere varios momentos y paisajes: uno, que arranca en el Renacimiento y concluye en el siglo xx; otro, que se pasea entre los siglos xix y xx; y el último, que se inicia en Inglaterra, luego se traslada a Alemania y Austria, pasa por Italia, Francia y España, y concluye en Estados Unidos.

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Conforme los pasos lo acercan a uno hacia el lugar donde no habrá más razones que la música y una voz intercesoras, cuya capacidad de convocación traerá a este presente tan lleno de zozobra lo que autores y épocas aparentemente lejanos produjeron para todos, se me ocurre que, en tanto que el recital se encamina hacia dos vertientes del género vocal, para casi toda la primera parte deben imaginarse escenografías y vestuarios, invisibles durante esta noche, así como actuaciones y movimientos teatrales simplificados con la gestualidad intimista de la ópera en atril, así como orquestas reducidas a un solo instrumento, capaz de traducirlas: el piano. Los cuatro grandes periodos operísticos escogidos fueron el Barroco, representado por Händel, cuya fastuosa artificiosidad ha sido traducida (¿travista?) recientemente en la película *Farinelli, il castrato*, obra interesante, pero fotográficamente sobreexpuesta, de Gérard Corbiau; el Clasicismo (etiqueta que, para la música, siempre me ha parecido particular y voltairianamente equívoca por su afán de simetría respecto al “Neoclasicismo” de las demás artes), ejemplificado por Mozart, de cuyas funciones operísticas se puede tener alguna idea por las espléndidas versiones recreadas por Milos Forman, en *Amadeus*; el Posromanticismo, personificado aquí por Puccini, cuya vida ha sido llevada a la televisión a través de una serie italiana con el mismo nombre que el personaje biografiado y cuya época puede ser entendida por la película *La muerte en Venecia*, no obstante von Aschenbach / Mahler a través de una lectura de Thomas Mann hecha por Luchino Visconti; finalmente, el periodo contemporáneo, representado por Gershwin, compositor norteamericano cercano al jazz y al *music hall*, cuyo universo intento evocar mediante la película *Un americano en París*, aunque el compositor no pudiera colaborar en ella más que con su música, pues ya había muerto

cuando aquélla se rodó en Hollywood (no son accidentales mis evocaciones cinematográficas: desde el Renacimiento hasta principios del siglo xx, los principales medios de diversión pública fueron el teatro y la ópera, antes de la popularidad del cine como espectáculo moderno de entretenimiento y reflexión; por eso, no sería exagerado decir que el cine es el formato moderno de los dos géneros antes mencionados, a pesar de sus peculiaridades técnicas y expresivas. Voy más lejos: por encima de la novela, la ópera fue el antecedente inmediato del cine, pues no sólo tuvo una centuria de esplendor durante el siglo xix, sino que su importancia social y cultural se puede medir a través de ciertas escenas culminantes de la propia novelística decimonónica, como en *Ana Karenina*, de Tolstoi, y en algunas obras de Balzac).

De manera explícita o implícita, el gran tema de todo el recital es el erotismo, sólo que éste se producirá de un modo peculiar, a través de lo armonizado entre música, palabras, voz, piano y la capacidad expresiva de la cantante. Así, en la primera parte del programa, se pasará de una lánguida sensualidad, en la canción de Dowland, hacia un lamento y una declaración amorosos en dos arias händelianas; con las dos arias de Mozart, el motivo erótico alcanzará su tonalidad más elevada para regresar suavemente a la dulzura mediante una canción del mismo autor; la primera parte concluirá con dos arias de Puccini: en la primera, se manifiesta el deseo de comprar un objeto que simbolice el amor de una pareja que desea casarse; en la segunda, las quejas atribuladas de una mujer que se ve forzada a entregarse sexualmente a un hombre corrupto y poderoso con el fin de salvar la vida de su amado. Amor, sentimientos de abandono, deseos contrariados o cumplidos, coquetería, rapto, violencia sexual: los ocho primeros números vocales de la noche recorren una variada ga-

ma de expresiones mediante las cuales Occidente ha ido organizando una parte de su imaginario erótico a través de canciones y textos operísticos escritos entre los siglos XVI y XX.

Una vez en el salón donde se desarrollará el recital, me sorprende la cortesía de que cada programa de mano incluya los textos y las traducciones de las obras por cantarse, cosa más bien inusitada en actividades como ésta, de manera que, junto a mi íntima gratitud, saboreo anticipadamente la posibilidad de seguir las arias y canciones que van a volver a vivir esta noche a través de sus intérpretes. Cuando éstos aparecen en el proscenio y cuando los aplausos del público llenan el salón con un ruido simétrico y desgranado, detengo mis pensamientos; percibo mi resignación de hombre de palabras frente a las palabras llenas de música —es decir, de lirismo, de acuerdo a la idea griega de la que la poesía se cantaba, acompañada por una lira—, que en pocos momentos se van a comenzar a escuchar. Más que nunca, me siento tan incómodamente azorado como *monsieur Jourdain*, el burgués gentilhomme de Molière, quien descubre que habla (y piensa) “en prosa”. Debo resignarme ante el hecho de que las mías serán palabras sin música para música con palabras.

JOHN DOWLAND, “*COME AGAIN! SWEET LOVE DOTH NOW INVITE...*”

Silencio; el recital comienza a través de unos cuantos acordes del piano y con la voz femenina que comienza a elevarse, como cristal intangible, sobre el vidrio del aire: es una canción, “*Come again! Sweet love doth now invite...*”, de John Dowland, compositor inglés y cortesano de la época isabelina, cuyas fechas no significarían nada, lápidas de guarismos, de no ser por su mú-

sica y por la canción que, simultáneamente, profiere un deseo y un lamento de amor: nacido hacia 1563 y muerto hacia 1626, Dowland, hombre de mundo, trató de unir el refinamiento artístico –adjetivo que debe ser considerado desde el punto de vista de la Corte, muy en el tono de Baldasare Castiglione– con lo popular a través de canciones para solistas y acompañamiento de laúd. Sin embargo, resulta esclarecedora su idea de que el arte no debía ser letra muerta guardada en los anaqueles de una biblioteca, sino constante actualización (dicho de otro modo: una permanente puesta en acto) a través de los músicos: al escribir obras con libertad de ser interpretadas de varias formas, mostró su empeño por componer algo que pudiera tocarse y alcanzar vida más allá del pentagrama; me parece que Dowland lo consiguió, puesto que no solamente lo estoy escuchando en este recital con acompañamiento de piano, un instrumento desconocido para él, sino que la cantante ha elegido una tercera estrofa distinta de la partitura, con un tercer verso muy apto para ser cantado, más acorde con la versión grabada por Kathleen Battle en el disco *Salzburg recital*, con James Levine al piano.

De no ser por la solista, cuya voz tiene resonancias de *spinto* y ha llenado el espacio con esa manera entre simple y expresiva de las artes renacentistas, no se me ocurriría en este momento que “¡Regresa! Ahora invita el dulce amor...” revelara la influencia de corrientes poéticas y filosóficas, como petrarquismo y neoplatonismo, en las que el amor fue uno de los temas dominantes. Sin embargo, lejos del tono espiritual e idealista de las corrientes mencionadas, las gracias de amor que sugiere el texto de Dowland se expresan a través de la simplicidad de cinco pares de notas que van ascendiendo gradualmente (mi – la, fa – si, sol – do, la – re, si – mi) hasta concluir una octava más arriba de donde se empezó la enumeración original, con los que Dowland da un toque angustiado y ansioso, aunque simétrico, a los bisí-

labos ingleses (y castellanos) para que se deje escuchar el disfrutamiento de “mirar, oír, tocar, besar, morir contigo en la más dulce complicidad”, estrategia sensual y hedonística que también se encuentra representada en el teatro de la época, como el de Shakespeare, Ben Jonson, Marlowe y John Ford, aunque, de acuerdo al gusto renacentista, dichos impulsos terminen resolviéndose en la ausencia y en el incumplimiento de la felicidad, y sólo permanezcan como un anhelo, siempre frustrado o desesperanzado, tal como la obra amorosa de sor Juana lo siguió proponiendo, en la segunda mitad del siglo XVII:

¡Regresa! Ahora invita el dulce amor;
tus gracias, que me refrenan,
me vencen para disfrutar,
mirar, oír, tocar, besar, morir
contigo, otra vez, en la más dulce complicidad.

Regresa ahora, dejaré de lamentarme
de tu cruel desdén:
infeliz y abandonada,
espero, suspiro, lloro, temo, muero,
en un dolor de agonía y desdicha sin fin.
Todas las noches, mi dormir está lleno de sueños,
mis ojos, de ríos,
mi corazón no tiene deleite.
Veo los frutos y alegrías que algunos encuentran
mientras soy el blanco de las tormentas que me han sido deparadas.¹

1 *Come again! / Sweet love doth now invite, / thy graces that refrain, / to do me due delight, / to see, to hear, to touch, to kiss, to die, / with thee again in sweetest sympathy. // Come again / that I may cease to mourn, /*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, "LASCIA CH'IO PIANGA..." (RINALDO)
Y "V'ADORO, PUPILLE..." (GIULIO CESARE IN EGITTO)

Calentar la voz y calentar los oídos: resulta insólito que el Renacimiento parezca simple, pero es posible que, como pensó Aldous Huxley, la cultura del siglo xx se haya vuelto tan sofisticada que podría acabar pareciendo soporífera o, peor aún, petulante. La primera obra siempre rompe lanzas y permite entrar en confianza durante un recital, de manera que los ánimos también se pongan calentitos, sobre todo en noches tan frías y decembrinas como ésta. Después de los aplausos, el silencio; después de Dowland y sin Henry Purcell, sigo en Inglaterra. ¿Cuántas personas estarán verdaderamente atentas a lo que sigue? ¿Cuántas creerán que parece haber llegado la hora de Händel, después de un largo predominio de la de Bach, entre los compositores alemanes del Barroco? Ahora no sólo ha aparecido como personaje en algunas películas o series de televisión y su música se ha puesto de moda en Europa y Estados Unidos, sino que, sorprendentemente, su obra orquestal y vocal pareciera obedecer a un redescubrimiento posmoderno de ciertas celebridades del siglo xviii —como le ha ocurrido al mismísi-

through thy unkind disdain / for now left and forlorn, / I sit, I sigh, I weep, I faint, I die, / in deadly pain and endless misery. // All the night / my sleeps are full of dreams, / my eyes are full of streams, / my heart takes no delight, / to see the fruits and joys that some do find, / and mark the stor ms are me assigned.

Cuando no se indique lo contrario, las versiones castellanas de todos los textos fueron hechas por ELA, salvo en los casos de Manuel de Falla y Fernando Obradors. La de este poema es de ELA y Josefina Rodríguez Marxuach, y fue revisada por Beatriz Osuna.

mo Voltaire en la novela *El jardín de las dudas*, de Fernando Savater—, a pesar de que, para muchos, Händel sólo sea el autor de la *Música acuática* y el “Aleluya”, del oratorio *El Mesías*. Es curioso el destino de un hombre que, paralelamente a Bach, supo sintetizar el cosmopolitismo de su época a través de una lectura personal de lo que se estaba haciendo en Francia, Italia y Alemania, y que, durante la “desaparición” de Bach durante casi un siglo, haya influido, casi con exclusividad, en la concepción musical de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert: cuatro generaciones de compositores antes de que Mendelssohn redescubriera a Bach.

Por haber sido más dado a la ópera, las obras de Händel permiten entender una peculiaridad del arte operístico barroco: la de tomar un texto literario muy breve para repetirlo musicalmente varias veces, lo cual hace que las palabras sean, literalmente, un pretexto para la música, por no mencionar el hecho de que el texto literario suela ser de calidad muy inferior respecto a la magnificencia del musical. Es extraño, pues pienso en la primera pieza que voy a escuchar y la obra literaria original no me parece desdeñable (como, tampoco, por cierto, la música compuesta por Händel), más aún si la cotejo con los ocho versos que componen la estructura verbal de “*Laschia ch'io pianga...*” (“Deja que lllore...”), lo cual hace inevitable que comprenda la responsabilidad de Rossi, el libretista, quien, como adaptador, buscó eficacia dramática y operística, y no una traslación exacta del temperamento de la novela al de la ópera: en *Jerusalén liberada*, la novela renacentista de Torcuato Tasso, Armida, la bella pero perversa hechicera, se enamora y se apodera del vencido e inconsciente Reinaldo (o Rinaldo), y lo lleva a un palacio hecho con sus artes mágicas para disfrutar del joven héroe. En la novela, víctima de embrujos, Reinaldo corresponde a los amores de Armida, hasta que dos héroes, Güelfo y Ubaldo, van en su

búsqueda para rescatarlo y reintegrarlo a las tropas cristianas que presentarán la batalla final contra los sarracenos. La secuencia, que recuerda el tiempo que Odiseo y Circe pasaron juntos en la isla de la hechicera, es el tema indirecto del aria "*Lascia ch'io pianga...*", aunque en una adaptación en la que se introduce al personaje de Almirena (nombre con amplias resonancias de las novelas de caballerías, cómo no, si el mismo Händel compuso una ópera con el tema de *Amadís de Gaula*: Amadigi), la amada de Reinaldo, quien ha sido secuestrada por Armida y llevada a su palacio encantado, donde recibe las poco gentiles atenciones del rey sarraceno, Argante. Ella se lamenta de esto con el aria "*Lascia ch'io pianga...*", compuesta en tono mayor y sostenida sobre un ritmo elemental de sarabanda, cuya melodía procede de *Almira*, la primera ópera de Händel, compuesta en Hamburgo, en 1704. El lamento de Almirena, escuchado por primera vez en Londres, en 1711, dice así:

Recitativo:

¡Inclemente Armida!

Con las fuerzas del abismo
me has raptado del querido cielo de mi alegría,
y aquí, con aflicción eterna,
me mantienes viva en el tormento del infierno...
¡Señor! ¡Ah! Por piedad, déjame llorar.

Aria:

Deja que llore
la dura suerte
[mi suerte cruel]
y que suspire
la libertad.

Que el duelo rompa
estas cadenas
de mi martirio,
aunque sea por piedad.²

La abundancia de la música frente a la escasez del texto literario sólo es uno de los nombres del Barroco, complacido en multiplicar una ornamentación que terminaba por ser el meollo del discurso artístico: adjetivo y accidente se convertían en sustantivo y esencia. Creo que, de esta manera, la ópera permite entender mejor la ambigüedad y los aparentes oscurantismos de las obras barrocas. Las metamorfosis de la historia no son ajenas a lo que acabo de pensar mientras los intérpretes se preparan para abordar la segunda aria de Händel: así como el cine ha trastocado la lectura “objetiva” de la realidad, la ópera también lo hizo tres siglos antes: así como la literatura se ha encargado de ser una buena proveedora de argumentos para el cine, el repertorio händeliano muestra que también lo fue para la ópera, desde sus inicios (allí están los Odiseos y otros personajes de la Antigüedad en las óperas de Monteverdi). Los títulos de Händel muestran, por lo pronto, un extraño gusto de la época barroca por el exotismo, por personajes extraídos de las novelas caballerescas o por la historia antigua, y en casi todos los argumentos y adaptaciones también se percibe la inclinación melo-

- 2 Recitativo: *Armida, dispietata! / Col la forza d'abisso / rappimi al caro Ciel di miei contenti, / e qui con duolo eterno / vivo mi tieni in tormento d'inferno. / Signor! Ah! Per pietà, lascia piangere.*
Aria: *Lascia chi 'io pianga / la dura sorte [mi cruda sorte], / e che sospiri / la libertà. // Il duol infranga / queste ritorte / de' miei martiri / sol per pietà.*

dramática de incorporar una historia de amor (complicada o no) dentro de un conflicto maniqueo en el que “buenos” y “malos” se encontraran claramente enemistados, con la previsión de que los finales tendieran a ser felices, de que el mal fuera castigado y de que el triunfo del bien fuera indudable.

No es de extrañar que esta versión operística de Julio César no haya tenido nada que ver con Suetonio ni con Shakespeare: *Giulio Cesare in Egitto* no representa los conflictos cesáreos alrededor del poder ni una discusión acerca de la tiranía o los regímenes republicanos, como a Beethoven le complacería, un siglo después, a través de oberturas como *Coriolano*, o de música incidental como *Egmont*, sino las complicaciones de una historia de amor entre Julio César y Cleopatra. Es por eso que el aria “*V’adoro, pupille...*” (“Las adoro, pupilas...”) muestra más una lectura romantizada de la pareja y más un momento sentimental a cargo de Cleopatra que una reflexión sobre asuntos de Estado. Muy lejos de *Dido y Eneas*, de Purcell, donde se mantiene, aunque suavizado, el tema virgiliano del castigo a la mujer que abandona sus deberes de Estado por las debilidades de un amor, en contraste con el héroe que lo deja todo para cumplir con su misión (conducir a los troyanos a través del exilio para fundar Roma), *Giulio Cesare* no se detiene en reflexionar acerca del abandono de Cleopatra de sus deberes como cabeza del estado egipcio ni en que, finalmente, prefiera la derrota de Ptolomeo antes que la muerte de Julio César, el invasor romano: en la ópera de Händel, lo cual habla de muchos cambios en el gusto del público a pesar de la no muy abundante diferencia cronológica entre éste y Purcell, el verdadero protagonista de la ópera es el conflicto amoroso. Cuando mucho, en el aria “*Se pietà di me non senti...*” (“Si piedad de mí no sientes...”), la más importante y extensa de la ópera, Cleopatra muestra su tribulación, al enterarse de una conjura para matar a César: ¿qué hacer?

¿traicionar a los egipcios, su pueblo, o permitir el asesinato del invasor, al que ama?

Después de un recitativo a cargo del protagonista, en la primera escena del segundo acto, Cleopatra responde con una breve aria acerca de los ojos del amado. La pieza está concebida como un soliloquio por el que Cleopatra comienza a descubrir la intensidad de sus sentimientos por el invasor romano. El tema del aria se inserta en la amplia tradición del poema de veneraciones oculares que, en México, tendría algunas tenues repercusiones en poesía dieciochesca como la del árcade fray Manuel de Navarrete. Compuesto en tiempo de *andante*, el aria se despliega con una melodía sencilla y dulce, que acompaña la ternura de los sentimientos del personaje femenino. El piano enuncia el tema de la pieza y la soprano inicia su parte, sosteniendo lo siguiente en su fábrica de aire:

Las adoro, pupilas,
saetas de Amor,
sus brillos
son gratos para el corazón.

Mi triste corazón
te codicia
y, constante, te llama
el amado, su bien.³

3 *V'adoro, pupille, / saete d'Amore, / le vostre faville / son grate nel sen.
// Pietose vi brama / il mesto mio core, / ch'ogn' ora vi chiama / l'amato,
suo ben.*

Viajo, por la voz, hacia el händeliano *Julio César*, obra esencial del arte operístico barroco y de la obra personal de su autor; recuerdo, por la cercanía de *Farinelli*, la lucha de Händel por mantenerse en la *Royal Academy of Music*, en contra del italiano Giovanni Bononcini, y de su triunfo en Londres, en 1724, con el estreno de la ópera cesarista, engarzada entre otras dos grandes: *Tamerlano* y *Rodelinda*, dos años antes de que tuviera que volver a protagonizar nuevos enfrentamientos con Bononcini en la llamada “guerra de las *primadonnas*” (que es donde parece incrustarse la historia de Farinelli –el enharinado o blanqueado: el que se pinta la cara de blanco– en la película, al entrecruzar su destino con el del compositor anglogermano); reconozco en la voz de la cantante algo que siempre se ha apreciado en la música de *Giulio Cesare*: el vehículo para expresar lo más erótico, seductor, apasionado y galante que Händel compusiera en toda su vida, y, a la vez, lo más impregnado de sentimientos de “amor verdadero”. Vuelo, con la voz, hacia ese César operísticamente joven, soldado amoroso y lleno de intensidad, también representado por una contralto en la versión original, así como a esa Cleopatra que comienza como una hermosa y frívola joven que, después, se transforma en una mujer capaz de vivir un amor pleno: más allá de los enredos en los que se opone a egipcios y romanos, y a César con Ptolomeo, y en los que se emplea la idea del asesinato del protagonista como elemento de suspenso dramático, me doy cuenta de la manera en que el compositor transformó el argumento de Nicola Haym para dotar de intensidad y carácter no sólo a cada escena de la ópera sino a la evolución del temperamento de los personajes. Cuando concluye la frase “...son grate nel sen”, he resuelto mi perplejidad acerca de las relaciones entre texto y música, pues ésta ha creado y robustecido aquello que en el libreto apenas se esbozó como una escueta línea dramática.

WOLFGANG AMADEUS MOZART. "VEDRAI CARINO...", "BATTI, BATTI, O DEL MASETTO..." (*DON GIOVANNI*) Y "RIDENTE LA CALMA..." K. 152

Estuve en Inglaterra, Jerusalén y Egipto gracias a la música encarnada en el instrumento vocal de una mujer, que ahora agradece los aplausos del público antes de que el silencio la disponga para cantar a Mozart y trasladarnos a 1787, unos sesenta años después del estreno de la ópera de Händel y casi un siglo y medio después de la muerte de Dowland; a través de Mozart y *Don Giovanni*, ella permitirá que el público viaje a Viena y Praga y, desde esas ciudades, a la España (¿Sevilla?) barroca de don Juan. Miro en el programa las arias que va a cantar: las de Zerlina (leo en las notas del programa: "en el género operístico, se conoce como *subreta* al papel de la soprano ligera que tiene como finalidad la de atenuar dramáticamente las escenas y contrastar con el temperamento de los demás personajes. La *subreta* aparece en casi todas las óperas, aunque, como es apreciable en las arias de Händel, la soprano ligera no siempre tiene un papel gracioso o liviano en escena").

Si al ojear las notas yo mismo tratara de ponerme erudito, no podría eludir la historia de los donjuanes a partir del libreto de Lorenzo da Ponte, quien, aparte de inspirarse en alguna de las más de cuarenta versiones teatrales del personaje, posteriores al siglo xvii, tuvo cerca la versión de *Don Giovanni Tenorio, ossia il dissoluto* (1736), de Goldoni, quien tuvo como antecedente el *Don Juan ou le festin de pierre* (1665), de Molière, quien, a su vez, se inspiró en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina, aunque lo más cercano a la versión de Da Ponte fue la que preparó el libretista Giovanni Bertati para *Il convitato di pietra* (1786), de Giuseppe Gazzaniga. Sin embargo, me gusta más dejarme ir hacia otros años, cuando, al-

guna vez, durante los ya lejanos latines que se impartían en la Facultad de Filosofía y Letras, el doctor Rafael Salinas –traductor de Cicerón y amante decidido de la ópera– comentó que, desde su punto de vista, tres países habían producido una ópera, cada uno, digna de ser disfrutada íntegramente por la belleza total del texto: *Rigoletto*, de Verdi; *Carmen*, de Bizet; *Don Giovanni*, de Mozart: Italia, Francia y Austria. Comparto su opinión, aunque desconfío mucho de esos criterios antológicos que se parecen más a un concurso de belleza o a un campeonato deportivo (“el mejor de todos los compositores es...”, “la mejor ópera de todos los tiempos es...”), pues cada vez estoy más convencido de que no hay estéticas excluyentes y de que dejar de escuchar a Wagner por simpatizar con Verdi y dejar de escuchar a Brahms por simpatizar con Wagner implica la pérdida de una parte del universo para quien elige de esa manera no incluyente: sospecho que los mundos de Verdi, Wagner y Brahms no se acongojan por el minúsculo prejuicio de un fanático. Retomo estas ideas y recuerdos porque, a pesar de todo, *Don Giovanni* es una de mis óperas favoritas, porque me divierten sus momentos jocosos y me conmueven los sesgos trágicos que se despliegan en ella, de manera que disfruto anticipadamente el hecho de ver en el programa “*Vedrai carino...*” (“Verás, cariño...”) y “*Batti, batti, o bel Masetto...*” (“Pega, pega, bello Masetto...”), dos conocidas arias de la ópera a cargo de Zerlina, subreta que no sólo aligera varias escenas de la ópera, sino que es la contraparte femenina de don Giovanni. Como personaje coqueto y seductor, alegre y casquivano, resulta más ligero que el protagonista, quien, sobre todo en la escena final, adquiere unas dimensiones trágicas que Zerlina nunca alcanza.

Zerlina, carismático personaje que no figura en las primeras versiones del *Don Juan*, no tiene ningún equivalente entre las mujeres burladas por él y se parece, muy de lejos, a la Maturina

creada por Bertati, por lo que puede ser considerado como una creación original de Da Ponte y Mozart. Está caracterizada como una bella muchacha que se encuentra comprometida con Masetto. Sin embargo, durante el primer acto, cuando don Giovanni pretende seducirla durante el célebre dúo "*Là ci darem / la mano, là mi dirai di sì...*" ("Allí nos daremos / la mano, allí me dirás que sí..."), no se sabe, en realidad, quién seduce a quién: el resultado es que el dúo concluye con una débil resistencia de la joven que más parece un apremio, "*Presto, / non son più forte!*" ("¡Pronto, / que ya no resisto más!"), y una indudable retirada de los dos personajes hacia más íntimas conversaciones y caricias: "*Andiam! / Andiam!*" ("¡Vayamos! / ¡Vayamos!"). Como, más adelante, Masetto se da cuenta de lo ocurrido, le hace una escena de celos a su prometida, ante la cual Zerlina replica con su aria más importante del primer acto: "*Batti, batti, o bel Masetto...*". En ella, la joven le pide al engañado Masetto que la golpee, si eso lo satisface, a pesar de que protesta su inocencia; después de golpeada, asegura, sabrá besar las manos de su prometido. El discurso y la coquetería son tan convincentes que Masetto se ablanda, deponiendo su enojo, gesto que también pone fin al aria, un *andante grazioso* en ritmo de dos por cuatro que, al llegar a la frase "pace, pace" cambia a seis por ocho y, por lo mismo, es de difícil ejecución, debido al ritmo y la velocidad que exige:

Pega, pega, bello Masetto,
a tu pobre Zerlina:
aquí estaré, cual corderita,
aguardando tus golpes.
Dejaré que me arranques el pelo,
dejaré que me saques los ojos,
y tus queridas manitas

contenta, después, sabré besar.
¡Ah, ya lo veo, no serías capaz!
Paz, paz, oh vida mía,
en la dicha y la alegría
pasaremos día y noche.⁴

Aunque en este recital la soprano eligió cantar primero “*Vedrai carino...*”, para que “*Batti, batti, bel Masetto...*” quede un poco después de la mitad de la primera parte, por razones de contraste con el ritmo y el carácter del resto de las obras (todas ellas en *moderato*, *andante* o *larghetto*), se trata de un aria del segundo acto de la ópera. Después de que Masetto, personaje bufo y más bien ridículo, recibe una golpiza por parte de don Giovanni, Zerlina lo encuentra tirado y quejumbroso. Ella se aproxima para consolarlo y, así, se desarrolla una escena muy erótica y nada ingenua, por lo que, tanto desde el punto de vista teatral como operístico, ésta puede ser la mejor intervención de Zerlina durante toda la obra. Con “*Vedrai carino...*”, Zerlina le ofrece a Masetto, “si es buenecito”, un bálsamo que ella lleva consigo y lo puede curar de sus dolores; es natural, no es molesto y el boticario no sabe prepararlo:

4 *Batti, batti, o bel Masetto, / la tua povera Zerlina! / Starò qui come agnellina / le tue bote ad aspettar! / Lascero' striaziarme il crine, / lascerò cavarme gli occhi, / e le care tue manine / lieta poi saprò baciare. / Ah, lo vedo, non hai core! / Pace, pace, o vita mia! / In contenti de allegria / notte e di vogliam passar.*

Esta versión fue tomada de Lorenzo da Ponte y Wolfgang Amadeus Mozart. *Il disoluto punito, ossia il Don Giovanni*. Trad., est. y coment. de Xavier Pujol. Daimon, México, 1982. p. 80. (Introducción al mundo de la ópera).

Verás, cariño,
si eres buenecito,
qué buen remedio
te voy a dar.
Es natural,
no es molesto,
y el boticario
no lo sabe preparar.
Es un cierto bálsamo
que llevo conmigo;
te lo puedo dar
si lo quieres probar.
¿Quieres saber
dónde lo llevo?
¡Siéntelo latir!
¡Tócame aquí!⁵

En este punto del aria, Zerlina toma la mano de Masetto y la pone sobre su seno izquierdo... puede suponerse que la curación del joven será completa, no sólo por la elocuencia corporal del personaje femenino, sino porque toda esa teatralidad hecha de manos, juegos y seducciones se desvanece en el lugar donde me encuentro: sólo la voz y la música que presencio pueden invocar

5 *Vedrai, carino, / se sei buonino, / che bel remedio / ti voglio dar. / È naturale. / non dà disgusto, / e lo speciale / non lo sa far. / È un certo balsamo / che porto addosso, / dare tel posso, / se il vuoi provar. / Saper vorresti / dove mi sta? / Sentilo battere. / toccami qua!* *Ibid.*, pp. 109–110. Xavier Pujol traduce 'carino' como 'queridito', lo cual es algo tolerable en español, pero he preferido alterar su elección por 'cariño', que también existe en castellano como sustantivo afectuoso y no me parece que transgreda el espíritu del aria.

la coquetería mozartiana para darle un extraño e invisible peso, como si tuviera la capacidad de materializarse de otra manera y quedar cuajada en cualquier rincón de los sentidos o de este salón. Es inevitable que, en todo recital o concierto, la fuerza de un compositor se reactive a través del instrumento que lo transmite y, proporcionalmente, lo contamine con su identidad, no importa si se trata de un actor, cantante, bailarín o pianista. En esa magia por la que Mozart se recrea mediante Josefina Rodríguez y Josefina Rodríguez se vuelve Mozart y Zerlina, el público, de alguna manera, también se “mozartiza” y se transporta a un teatro desde los medios camerísticos manejados por los músicos.

Al final de la pequeña secuencia de ópera, una canción reemplaza los fastos del escenario inexistente, propiciando paisajes mucho más líricos. El intimismo y la felicidad desplegados en “*Ridente la calma...*” (“Risueña la calma...”), una de las más bellas y serenas canciones de Mozart, muestra las cualidades de este compositor: elegancia, sencillez y el encuentro de riquezas melódicas y expresivas a través de temas que parecen hallados sin querer. Esta canción se encuentra, cronológicamente, cerca del oratorio *Betulia liberata*, K. 118; de la ópera *Lucio Silla*, K. 135; del motete *Exsultate, jubilate*, K. 165; del *Concierto para fagot en si sostenido*, K. 191; y del motete *Letaniae Lauretanae*, K. 195; obras compuestas durante el periodo que va de 1769 a 1774, al que se puede considerar como “italiano”, pues se trató de un lustro en la vida de Mozart en la que éste viajó frecuentemente a Italia para componer, por encargo, varias obras auspiciadas por distintos patrocinadores y mecenas locales, muchos de ellos interesados en Wolfgang gracias a las habilidades comerciales de Leopold, padre del compositor. Todas las obras vocales del conjunto, incluida “*Ridente la calma...*”, representan una primera época del estilo compositivo del autor, influida por Michael Haydn durante el lustro italiano, pero en

la que Mozart estaba debatiéndose entre el estilo galante de la época y las búsquedas expresivas derivadas de su propio temperamento artístico.

El texto de la canción, de autor anónimo, asunto amoroso y temperamento musical del rococó, es una brevísima cuarteta poética en la que los dos primeros versos se repiten, con variantes melódicas, al presentarse y concluirse el tema principal, y los dos versos finales se intercalan dentro del segundo tema: así es como se dilata esta pequeña obra maestra, estructurada en un formato A-B-A, característico del género. En ella me parece estar vislumbrando al otro Amadeus, al no visto en la película de Forman, el que parece haber tenido una rica vida amorosa y una felicidad conyugal y sexual con la que sería su esposa, Constanza Weber, las cuales se pueden perseguir en la alburera y juguetona correspondencia del autor. Ése es el temperamento del joven Mozart que compuso la canción:

Risueña la calma en el alma se despierta
y no queda ningún signo de desdén ni temor.
Tú, mientras tanto, vienes a estrechar, mi bien,
esas dulces cadenas tan queridas para mi corazón.⁶

6 *Ridente la calma nell'alma si desti, / né resti un [più] segno di sdegno e timor. / Tu vieni frattanto a stringer mio bene, / le dolce catene sì grate al mio cor.*

GIACOMO PUCCINI. "O MID BABBINO CARO..." (GIANNI SCHICCHI) Y
"VISSI D'ARTE, VISSI D'AMORE..." (TOSCA)

Después de una progresiva sobrecarga de emociones, el aplauso puede ser un respiro, un impulso por el que se manifiestan físicamente todas las cosas que le han pasado a una persona después de verse afectada por una experiencia estética, o una manera de poner afuera aquellas cosas cuyo espacio para desarrollarse es el interior del cuerpo; el aplauso también puede ser un paréntesis, una preparación antes de pasar del siglo XVIII al XIX, y de Viena a la Toscana, donde nació Puccini, en 1858. Entre los más de cien años que transcurrieron desde el estreno de *Don Giovanni* hasta el de *Tosca*, en 1900, la historia cultural y social de Occidente cambió lo necesario como para que las orquestas crecieran y se modificaran las formas de expresión en la música y la ópera, en lo cual no fueron inocentes Rossini, Donizetti, von Weber o Verdi. Cuando Puccini estrenó su primera ópera, en 1884, habían pasado tantas cosas, que el respiro de los aplausos es, apenas, un alto agradecible para decirle hasta luego a Mozart y acercarse a la llamada "modernidad" de los albores del siglo XX (como si el compositor de Salzburgo no fuera moderno).

Mientras los dos intérpretes se preparan para iniciar la última parte del programa, antes del intermedio, me deslizo hacia algunas comparaciones, pues estoy convencido de que, como Wagner, en la música alemana, Puccini ha creado un ejército de fanáticos que ha memorizado los pormenores de cada ópera suya y espera ansiosamente la reposición, en escena, de *Turandot*, *La bohemia* o *Madame Butterfly*. Parte de un éxito que no termina se puede medir con el impacto de una película reciente que antes fue representada en el escenario, *M. Butterfly*, con Jeremy Irons en el papel protagónico. Asimismo, creo que Puccini

tiene ciertas semejanzas con otro artista, Claude Monet, un simpático y talentosísimo burgués que conoció el éxito en vida y disfrutó del decadentismo finisecular del siglo XIX y de principios del XX; como el pintor francés, Puccini fue un *bon vivant* y *gourmet* que apreciaba las ventajas de los placeres sensuales, del dinero y de la fama: el compositor italiano se dio tiempo para aficionarse a los automóviles (igual que Monet) y de volverse fumador; en 1886, de tener un hijo con Fosca, la hija de su amante, Elvira Gemignani, quien se encontraba casada; años más tarde, también se dio tiempo para vivir con la misma Elvira, hasta poder casarse con ella, a la muerte de su marido, en 1904; más tarde, se hizo amante de su sirvienta, Doria Manfredi (en 1908, ella se suicidó, debido a los celos de su patrona) mientras trataba de poblar su casa con hijos que nunca pudo engendrar junto con su esposa, de la cual se separó después de la muerte de Doria.

El estilo musical de Puccini, brillante, aterciopelado, melodioso, intenso e impregnado con ciertas búsquedas posrománticas y exotistas que lo llevaron a las chinerías y japoniserías de la época, también lo acercaron, aunque sólo fuera en eso, a Richard Strauss y Mahler, y lo alejaron del tono grandioso y romántico de Verdi, su célebre antecesor. A diferencia de los temas solemnes de éste, Puccini prefirió poner en escena las circunstancias dramáticas de personajes menos dotados con heroísmos tan obvios, tales como marineros, geishas o artistas de la vida bohemia, es decir, obedeció a una corriente artística que afectó a todas las artes, impulsada por Zola, en Francia, con el nombre de Naturalismo y que, en Italia, se llamó *Verismo*, aunque *Turandot* sea la excepción que confirme este principio, por el tipo de personajes y la historia que maneja.

El aria "*O mio babbino caro...*" ("Oh, papito querido..."), cantada por el personaje de Lauretta, es la más conocida de la ópera bufa *Gianni Schicchi*, con libreto de Gioacchino Forzano,

la cual forma parte de una trilogía de óperas en un acto, junto con *Il tabarro* y *Suor Angelica: Trittico*, estrenada en Nueva York, en 1918. Gianni Schicchi está ambientada en 1299, en la Florencia del Renacimiento, y está inspirada en los cantos xxv (bolsa vii: los ladrones: “¡Quiero que como yo se arrastre Buoso!”⁷) y xxx (bolsa xx: los falsificadores) del *Inferno*, de Dante Alighieri:

Y el aretino se quedó temblando
y dijo: “Gianni Schicchi el loco ha sido:
que a los demás, rabioso, va atacando”.
[...] “Ésa es el alma antigua y pecadora”,
me contestó, “de Mirra, que la amante
pervertida del padre fuera otrora.
Su anhelo de pecar llevó adelante
con el aspecto de otra disfrazada,
como aquel que se va, su acompañante,
que por ganar la flor de la yeguada
Buoso Donati se fingió, doloso,
y testó de la forma decretada”.⁸

7 [...] e disse all'altro: "I' vo' que Buoso corra / com' ho fult'io, carpon per questo calle".

Dante Alighieri. "Canto xxv" en *Comedia. Inferno*. Texto original, trad., pról. y notas de Ángel Crespo. Seix Barral, Barcelona, 1973. pp. 278-279, vv. 140-141. (Biblioteca Breve de Bolsillo, Serie Mayor, 14).

8 E l'Aretin, che rimase, tremando, / mi disse: "Quel folleto è Gianni Schicchi, / e va rabbioso altrui così conciano". / [...] De elli a me: "Quell'è l'anima antica / di Mirra scellereta, che divenne / al padre fuor del dritto amore amica. / Questo a peccar con esso così venne, / falsificando sé in altrui forma, / come l'altro che là sen va, sostiene, / per guadagnare la donna della torma, / falsificare in sé Buoso Donati, / testando e dando al testamento norma".

Dante Alighieri. "Canto xxx" en *ibid.*, pp. 330-331, vv. 31-45. (Biblioteca Breve de Bolsillo, Serie Mayor, 14).

Este fragmento de la *Comedia* se aclara a través de la siguiente historia:

Gianni Schicchi dei Cavalcanti fue florentino [...], hábil en remedar al prójimo. De acuerdo con Simón Donati, sobrino de Buoso, se hizo pasar por este último introduciéndose en su lecho de muerte y testó falsamente a favor del sobrino reservando se para él una mula famosa en toda Toscana, según algunos escritores de la época, o una yegua según Dante, además de algunos centenares de florines. Parece que se trata de una leyenda, más que de un hecho real.⁹

En el momento de su intervención más brillante y famosa, Lauretta pretende dirigirse a la zona de la Puerta Roja, abundante en tiendas y joyerías: necesita dinero para comprar un anillo con el que desea comprometerse con su amado primo, Rinuccio, pero Gianni Schicchi, padre de la joven, se opone, pues por unos problemas de testamento él y su familia corren el peligro de que la fortuna doméstica acabe en manos de la Iglesia: la muerte de Buoso los ha sorprendido con la infausta noticia de una desheredad familiar y de todo el dinero en manos de la Iglesia. Al final, la solución bienhumorada de Forzano trastocará el sentido del texto original de Alighieri: Schicchi reemplazará a Buoso, cuya muerte nadie conoce, para modificar el testamento, recuperar la fortuna familiar y favorecer el matrimonio de Lauretta y su sobrino. Para una petición tan poco trágica, en el contexto de una ópera bufa con tono ligero y final feliz incluido, resulta desconcertante un aria tan dramática como la cantada por Lauretta.

9 Ángel Crespo en *ibid.*, pp. 330-331, n. 32.

Me consta que este breve ruego al padre ha provocado algunas confusiones auditivas en ese público que, literalmente, sólo conoce el aria de oídas, pues no está dirigida a un niño (un *bambino*) sino al papá de la protagonista, su *babbo*, palabra traspuesta a ese diminutivo afectuoso, tan característico del italiano: “*babbino*” (“papito”), uso del diminutivo que otros personajes operísticos, como los de *Don Giovanni*, emplean abundantemente. Así, pues, en la pieza “Oh, papito querido...”, Laretta sólo le pide al progenitor que no obstruya sus intenciones de salir hacia la zona comercial de Florencia y, por ende, que no se oponga a la relación que ella sostiene con Rinuccio.

La soprano comienza a cantar dicha aria, tan conocida, que ha sido utilizada como fondo musical de comerciales publicitarios. Pienso en el desgaste de la cultura, propiciado por los llamados medios masivos de comunicación, pero se me ocurre que un “clásico” siempre corre el riesgo de volverse popular y someterse al manoseo de todos, con la ventaja purificante de que, ante cada reencuentro con él, su discurso parezca nuevo, nunca dicho, siempre lleno de mayores riquezas, como lo corroboro mediante la voz aterciopelada que vuelve a dar vida a Laretta:

Oh, papito querido,
me gusta, es bello, bello;
¡voy a ir a la Puerta Roja
a comprar el anillo!
Sí, sí, quiero ir,
y si lo amara en vano
iría al Puente Viejo
¡para arrojarme al Arno!
¡Me derrito, me atormento!
¡Oh, Dios, quisiera morir!

¡Papá, piedad, piedad!
¡Papá, piedad, piedad!¹⁰

Aunque desesperada e intensa, el aria de Lauretta es muy bella y melodiosa, de manera que el auditor no necesariamente percibe la clase de urgencias y solicitudes expresadas en ella; por contraste, la que se encuentra puesta en labios de Floria Tosca, célebre y hermosa cantante, celosa, pasional y enamorada del pintor Mario Cavaradossi – “*Vissi d'arte, vissi d'amore...*” (“He vivido para el arte, he vivido para el amor...”), un dramático lamento dirigido a Dios–, representa la culminación del segundo acto y prepara el desencadenamiento de las trágicas acciones de la obra, en el tercero. Es una coincidencia la decisión de cantar piezas de las únicas dos óperas puccinianas ambientadas en Italia, puesto que *Tosca* se desarrolla en Roma, durante un día y una noche de mediados de junio de 1800, después de la victoria de Napoleón contra austriacos y napolitanos en la batalla de Marengo. La historia, escrita por Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, a partir de un drama original de Victorien Sardou, es relativamente simple, pero está llena de ímpetu dramático y *verismo*, así como de un suspenso cuyo primer eje narrativo es la belleza de Tosca y los bajos instintos que ésta despierta en el barón Scarpia, jefe de la policía romana; a dicho eje se agrega el que contrasta a la tiranía (Scarpia) con el fervor libertario y republicano

10 *O mio babbino caro, / mi piace, è bello, bello; / vo' andare in Porta Rossa / a comperar l'anello! / Sì, sì, ci voglio andare / e se l'amasi indarno / andrei sul Ponte Vecchio, / ma per butarmi in Arno! / Mi struggoe, mi tormento! / O Dio, vorrei morir! / Babbo, pietà, pietà! / Babbo, pietà, pietà!*

Las dos versiones de las arias de Puccini fueron hechas por ELA y Marta Salmón Villafuerte.

(Napoleón); finalmente, a partir de este tema, entre ético y político, la relación amorosa de Tosca y Mario cierra el tercer eje de una historia cuya felicidad se ve perturbada por la fuga de la prisión de Sant'Angelo de Cesare Angelotti, cónsul de la fugaz República Romana y amigo del pintor, a quien va a buscar a su estudio, en busca de ayuda. Mario decide ocultar al prófugo. Algunas pequeñas confusiones traducidas en celos, que más bien se emplean para dejar ver el carácter apasionado de Tosca, permiten un contrapunto romántico con la trama principal: Scarpia, quien cree que Napoleón ha sido derrotado, pretende capturar a Angelotti y hundir a Mario, lo cual le dejará abiertas las puertas para, astutamente, tener a la cantante a su merced. Su estrategia es muy simple: arresta a Mario y, frente a Tosca, ordena que se le torture para que revele el paradero del excónsul. Esta escena revela el carácter crudo del *verismo*, por la exhibición, en escena (aunque de manera lateralizada) de actos de brutalidad que hacen recordar a obras como *Germinal*, *La taberna* o *Naná*, de Zolá.

Mario resiste; Tosca, no: confiesa en dónde se encuentra escondido Angelotti. Scarpia manda buscar al político y condena a su cómplice a morir en el paredón de fusilamiento. Una vez que los soldados se llevan a Caravadossi, el jefe de la policía sugiere a la desolada mujer que puede salvar a su amado si se le entrega carnalmente. Scarpia trata de abrazarla y Tosca lo rehuye, hasta que asume el hecho de que la ejecución de Mario depende de que no se oponga a los deseos de su cruel y libidinoso antagonista. En ese momento, desfallecida, entona el aria que ahora comienza Josefina Rodríguez, quien se encuentra dispuesta a transgredir su propia tesitura y a superar obstáculos virtuosísticos, pues la pieza no sólo fue concebida, originalmente, para una soprano dramática, sino que en ella aguarda un difícil sobreagudo, a la altura de la última repetición de la frase

“...perché Signor”, después de una ligadura que, descendiendo del fa al re en la sílaba “si-”, prepara el apoyo para saltar a un dilatado si, sostenido en la vocal de la sílaba “-gnor”:

¡He vivido para el arte, he vivido para el amor
y nunca le hice daño a ningún ser viviente!
Con mano secreta
he ayudado cuanta miseria he conocido;
con fe sincera,
mi oración siempre se ha elevado
a los sagrarios benditos;
siempre, con fe sincera,
he puesto flores ante el altar.
¿Por qué, por qué, Señor,
me recompensas así en la hora del dolor?
He dado mis joyas
para el manto de la Virgen,
y mi canto
a los astros y al cielo,
que lucieron más radiantes con él.
En la hora del dolor,
¿por qué, por qué, Señor,
ah, por qué me recompensas así?¹¹

- 11 *Vissi d'arte, vissi d'amore, / non feci mai male ad anima viva! / Con man furtiva / quante miserie connobi, / aiutai... / Sempre con fe sincera / la mia preghiera / al santi tabernacoli salì, / sempre con fe sincera / diedi fiori agl'altar. / Nell'ora del dolore / perchè, perchè, Signore, / perchè, me ne rimuneri così? / Diedi gioielli / della Madonna al manto, / e diedi il canto / agli astri, al ciel, che ne ridean più belli. / Nell'ora del dolor / perchè, perchè, Signor, / ah, perchè me ne rimuneri così?*

La representación de una obra, la recreación de un texto, me hacen sentir la justeza de las ideas expresadas por Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”, cuento en el que el escritor argentino describe los méritos del lector sobre los del escritor, puesto que su participación se encuentra enriquecida por la manera como la obra se ha ido saturando con diversas experiencias a través del tiempo, por los claroscuros caminos de su propia autobiografía y por la actualización del texto, implicada en el acto de lectura. A diferencia de las artes literarias, en la que cada lector está capacitado, potencialmente, para ser su propio intérprete, la música suele requerir de un intermediario entre el compositor y el público, es decir, de un lector muy dotado, capaz de comunicar su lectura y la interpretación que hace de la misma a través de un instrumento (el piano) o de sí mismo (la voz). El silencio rumoroso del intermedio me permite apreciar los méritos de la dueña de la voz, que ha sido creadora de puentes entre épocas distantes y, aparentemente, disímiles, pero unificadas por una lectura personal de la historia de la música, ofrecida por ella en este recital para quienes podemos escucharla, e intermediaria entre las obras que presencio y los vaivenes de conciencia estética que su voz suscita. La manera como un proceso de selección e interpretación de un repertorio musical afecta al espectador, debería ocurrir como propone Eduardo, protagonista de *El libro*, de Juan García Ponce, maestro que, al comienzo de sus clases de literatura, ofrece despojar a los alumnos de su virginidad intelectual para, al término de los cursos, devolvérsela. En ese sentido, tanto Pierre Menard como el maestro de literatura y Josefina Rodríguez apelan a lo que Carlos Marx —hoy tan cómodamente denostado por muchos de sus antiguos seguidores— llamó los “sentidos históricos” del público: ojos, oídos, olfato, gusto, tacto, transformados y enriquecidos por la historia

transcurrida desde el nacimiento de una obra y su encuentro con el lector dispuesto a disfrutarla.

Aprovecho el cambio de estado de ánimo provisto por el intermedio, así como el pequeño reposo que ofrece, para trasladarme, anímicamente, de los ambientes teatrales al carácter recoleto que vendrá en seguida: si para la primera parte fue necesario imaginar el fasto escenográfico de la ópera y la orquesta, esta segunda parte del programa requiere trasladarse a los salones del siglo XIX y principios del XX, patrocinados por algún anfitrión, amante de la música, salones donde era propicio el canto, acompañado con piano o por un pequeño conjunto de cámara; también es posible trasladarse a las cantinas y cafés, lugares de reunión para intelectuales, artistas y bohemios, como aquellas cantinas vienesas en las que Beethoven estrenó sus últimos cuartetos y en las que, todavía, cada año, se mantiene la tradición de interpretar esas postreras obras cuartetísticas mientras se bebe un buen vaso de vino blanco (tan bueno como lo pueden permitir tales latitudes vitivinícolas); como aquellas mismas cantinas (es una manera de decirlo, pues Beethoven y Schubert nunca coincidieron en ninguna actividad de tipo social) para las que Schubert vendió los muchos ciclos de canciones con los que se amenizaría a los parroquianos; o como esas otras, entre cantina y burdel, más hacia finales del siglo y más hacia París, que fueron pintadas por Toulouse-Lautrec, parroquiano de corta estatura y altos vuelos.

Si, por implicación o explicación, toda la primera parte del recital evolucionó dentro del tema de las arias (y canciones) de amor, me doy cuenta de que el itinerario de la segunda parte reitera dicha temática, pero avanzando dentro de una línea amorosa peculiar: el *Lied* de Schubert propone una invitación al amado para que se acerque; la obra de Fauré, aunque de asunto religioso, no deja de tocar el ambiguo tema de la pasión de Cristo como

algo que se acerca a una mórbida sensualidad; la canción de Satie es abiertamente erótica; las de Obradors, cantan una doméstica y sencilla felicidad de pareja; finalmente, la canción de Manuel de Falla y el aria de Gershwin son dos nanas que parecieran rematar el programa con el arrullo que se ofrece al resultado del cortejo, la pasión, el erotismo y la felicidad doméstica: los niños. Aparte de esto, el salto cronológico entre Schubert y Fauré es tan grande como la curiosa cercanía temporal entre Fauré, Satie, Obradors, de Falla y Gershwin, y la geografía del fin del recital supone viajar al Occidente: de Austria (el ancestral Reino del Este y primero del Oeste) a Estados Unidos, pasando, en ese orden, por Francia y España.

Los aplausos saludan la reaparición de los intérpretes y sirven para sacarme de los viajes interiores, de sus inmóviles recorridos, y me preparan para el silencio que, poco a poco, regresa a la sala, antes de que el gesto del pianista indique claramente el inicio de la segunda parte del programa. Dirige una mirada a la soprano, quien le hace una seña de asentimiento, y se restaura la magia.

FRANZ SCHUBERT, "STÄNDCHEN", D. 957, No. 4

De acuerdo con los criterios musicales, esto que comienzo a escuchar es un *Lied*, forma definida para el género vocal que fue más allá de la *canzona* o, por lo menos, fue distinta: dentro de los impulsos nacionalistas de finales del siglo XVIII y principios del XIX, tendió a las raíces populares alemanas, pero, literariamente, buscó sus textos en la obra de poetas contemporáneos, unos, malos; otros, muy medianos; y, algunos, muy buenos y famosos, aunque la diferencia del *Lied* frente a otras tradiciones

de la canción fue la importancia que se dio a la calidad del texto poético, hasta el punto de que los compositores consideraban que éste no debía desmerecer frente a la calidad de la partitura y que la parte musical debería estar en concordancia con el tema y carácter del poema. En todo caso, los desniveles en el repertorio de los poetas alemanes elegidos para su musicalización dependió, muchas veces, del buen o mal gusto poético del compositor: Heine, Goethe, Schiller, Grillparzer, Seidl, von Matthisson, Schubart, Herrosee, Müller, entre otros, o Freimund Zuschauer (“Espectador Bocalibre”), pseudónimo del berlinés Ludwig Rellstab, autor del nocturnal poema, musicalizado por Schubert, conocido como la “Serenata”.

Síntesis entre lo culto y lo popular, el *Lied* fue uno de los productos más originales del romanticismo alemán y, si bien es cierto que algunas obras de Mozart y Beethoven pueden considerarse *Lieder*, fue a partir de Schubert que Mendelssohn, Schumann, Brahms, Mahler, Richard Strauss y Hugo Wolf pudieron sentirse seguros dentro de un género claramente definido y dentro de una sólida y reciente tradición: Schubert, por ejemplo, determinó que la complejidad, virtuosismo y calidad expresiva de la parte pianística debía ser equivalente de la vocal, de manera que el piano no quedara reducido a la condición de un mero acompañante ni que la voz fuera la protagonista exclusiva de la obra, y en sus ciclos se combinan los *Lieder* estróficos (la misma música para todas las estrofas del poema) con los *durchkomponiert* (música distinta para cada estrofa poética). Sí, no es lo mismo el *Lied*, como género musical, que el sustantivo común *Lied*, con el que se designa genéricamente a todo tipo de “canción”.

Franz Schubert vivió breve, pero intensamente: a los treinta y un años, cuando murió, había probado casi todos los vinos y embutidos que se podían beber y comer en Viena; había conocido a muchas mujeres que no vendieran tan caro su amor –algu-

na de las cuales lo contagió, hacia 1823, con la sífilis que, a la postre, fue piadosamente disfrazada por la posteridad con el nombre de tuberculosis, aceleró sus padecimientos hepáticos, lo dejó expuesto al tifo y lo llevó a la tumba-; había sido involu- crado, por Metternich, en una posible conjura política de la que era inocente, pero con la que sí estaban relacionados sus íntimos amigos, Schubart y Franz von Schober. Es posible que esta vida tan agitada haya convertido al guapo y esbelto Franz Schubert de sus dieciocho años en el mofletudo y miope Schubert divul- gado por sus últimos retratos, cercano a la treintena.

Durante quince años de intensa vida creativa, entre sus dieci- séis y treinta y uno, Schubert se las arregló para, aparte de las veladas artísticas y paseos por el Prater, que se conocieron como “schubertiadas” y en las que se relacionó con intelectuales, poe- tas y músicos austriacos de su época, componer nueve sinfo- nías, cerca de seiscientos cincuenta *Lieder*, dieciocho óperas, música para piano, catorce cuartetos, ocho misas... y revolucio- nar la armonía de su época, más allá de lo alcanzado por el mis- mo Beethoven. Por timidez, nunca conoció personalmente a este compositor, quien, leyendo una partitura de su contemporáneo, dijo en el lecho de muerte: “Schubert tiene la chispa divina”. A la muerte de Beethoven, en marzo de 1827, sin saber que él mis- mo moriría un poco más de un año después, durante el invier- no, Schubert ayudó a cargar el féretro del sordo de Bonn duran- te el cortejo fúnebre.

El *Lied* “*Leise flehen meine Lieder...*” (“Quedos van mis can- tos suplicantes...”), mejor conocido como “La Serenata”, evoca una noche italiana en la que el piano sustituye hábilmente a la mandolina; es un amoroso y poco casto mensaje al ser amado, a quien se aguarda en una boscosa noche y se le apremia para que no demore (en realidad, se dirige a una mujer: este *Lied* fue concebido, originalmente, para barítono y, luego, transportado

a la tesitura de soprano); el texto de la “Serenata” está tomado del primer tomo de poemas de Rellstab, publicado por Friedrich Laue en 1827; el poema, anterior a 1825, fue musicalizado por Schubert durante el mes de agosto de 1828, el mismo año de la muerte de su autor, sin ninguna modificación del texto, y es una de la últimas canciones, que el propio Rellstab publicó, postumamente, agrupadas como ciclo: *El canto del cisne* (*Schwanengesang*). A través del recuerdo de las leyendas artísticas, mitos populares y fetiches colectivos, vislumbro los alcances y penurias de entronizaciones como las de hablar del “canto del cisne”, comunitario lugar para obras como “La Serenata”: para muchas personas, Schubert sólo es conocido por este *Lied* y, tal vez, por algún *Momento musical*, alguna de sus *Marchas militares* para piano, el “*Ave María*”, la sinfonía “*Inconclusa*” y el quinteto “*La trucha*”; la breve divulgación de quien compuso tanto, puedo calcularla con las siguientes formas de la permanencia: si Gounod utilizó el primer prelude, en Do mayor, BWV 846, del *Clavecín bien temperado*, de Bach, para sobreponerle la estructura melódica y el texto de su “*Ave María*”; si el “Estudio número 3”, en Mi mayor, opus 10, de Chopin, fue empleado como tema melódico del bolero “*Divina ilusión*”, ¿cómo sorprenderse de que “La Serenata” fuera trasladada al ritmo del danzón gracias a las inspiraciones de José María Romeu?

“*Leise flehen meine Lieder...*” emplea la estructura A–B–A, es decir, primer tema, segundo tema y regreso al primero; es notable cómo, a diferencia de los textos italianos, inscritos fonéticamente dentro de las características compartidas por las lenguas romances, esta canción alemana sustenta sus apoyos vocales alrededor de las consonantes más que en el de las vocales:

Quedos van mis cantos suplicantes
por la noche a ti:
¡baja a mí, oh amada,
a este lúculo de paz!

Esbeltas le susurran a la luna
las copas de los árboles:
no temas, dulce bien,
de la envidia el escuchar traidor.

¿Oyes cantar los ruiseñores?
Es a ti a quien imploran:
las dulces quejas de su melodía
interceder quieren por mí.

Ellos comprenden el anhelo de mi pecho,
conocen las cuitas del amor
y conmueven con sus melodías de plata
todo tierno corazón.

¡Déjate tú también, amada mía,
conmover el corazón: escúchame!
Trémulo tu encuentro aguardo aquí:
¡ven, hazme feliz!¹²

12 *Leise flehen, meine Lieder / Durch die Nacht zu Dir; / In den stillen Hain hernieder, / Liebchen, komm' zu mir! // Flüsternd schlanke Wipfel rauschen / In des Mondes Licht; / Des Verräthers feindlich Lauschen / Fürchte, Holde, nicht, // Hörst die Nachtigallen schlagen? / Ach! sie flehen Dich, / Mit der Töne süßen Klagen / flehen sie für mich. // Sie verstehn des Busens Sehnen, / Kennen Liebesschmerz, / Rühren mit den*

GABRIEL FAURÉ. "EN PRIÈRE"

Cuando finaliza el *Lied* de Schubert, calculo el cambio de temperamento estético ocurrido entre 1828 y finales del siglo XIX, en el ámbito de la música de cámara: aproximadamente el mismo que se aprecia entre Mozart y Puccini, pero en la ópera. Esos dos paréntesis epocales que se abren en el recital me dejan perplejo, sobre todo por el ceñimiento cronológico de la segunda parte, donde se ofrecen canciones (y un aria) cuya producción puede encerrarse en un periodo no mayor de cincuenta años. Tal vez, para quienes nos encontramos de este lado del proscenio, no sea tan consciente el trabajo previo de lectura realizado por Josefina Rodríguez, de manera que nuestra audición, conducida por un ojo atento y una sensibilidad experta, viaje de tal manera sobre épocas y compositores que, en la placidez del trayecto, no parece relevante que la soprano haya decidido dejar de lado otras formas de expresión vocal. En última instancia, me digo, los viajes físicos también se organizan alrededor de elecciones y renunciaciones, como la vida, y lo que sigue es pasar de Viena a París, con muchos cambios culturales de por medio, y del *Lied* a la *chanson*.

Aparte de su *Pavana*, opus 50, y del *Requiem*, el ¿decadentista? ¿simbolista? Fauré, nacido en 1845 y muerto en 1924, casi contemporáneo de Marcel Proust, amigo de patrocinadores no-

Silbertönen / jedes weiche Herz, // Laß auch D i r das Herz bewegen. / Liebchen, höre mich! / Beibend harr' ich Dir entgegen! / komm', beglücke mich!

Texto según Maximilian y Lilly Schohow (eds.). *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*. Hildesheim / Nueva York, Olms, 1974. p. 474. Versión de Raúl Torres.

bles y burgueses, y lector actualizado de cuanto se producía en la literatura francesa de su época, es recordado actualmente por algunas canciones que siguen de pie en el repertorio moderno, como "En prière" ("En oración") y aquéllas en las que puso música a textos de, entre otros, Victor Hugo y Maeterlinck. Lejos de los paraísos artificiales de Baudelaire, lejos de la mundanidad glamorosa buscada por Proust, lejos del erotismo social descrito por Zola y lejos de la bohemia contestataria vivida por Toulouse-Lautrec y van Gogh, sus contemporáneos, el destino de Gabriel Fauré fue el de la elección de un simbolismo espiritualizado que recuerda a los pintores prerrafaelistas ingleses, pero puesto en música. Lo mejor de su obra presenta tonos que renuncian al impresionismo de Ravel y Debussy, coquetea con el paganismo de Rodin o busca el temperamento católico de Paul Claudel: si algo queda claro entre su *Pavana* (tan distinta de la de Ravel), su *Requiem* y "En prière", es una sensualidad mundana traspasada por la búsqueda de un Dios que Nietzsche se había encargado de enterrar y por un hedonismo que anunciaba la victoria del mundo.

Pienso en el modernismo mexicano y me parece que la música de Fauré es una de las que mejor ejemplifican el sentimiento modernista de la vida, a pesar de la influencia de compositores como Wagner y Debussy en la alerta sensibilidad de muchos escritores congregados por las revistas *Azul* y *Moderna*. Algunos poetas de la época, como Amado Nervo, contemporáneos de Fauré, también supieron mezclar esa curiosa dosis de religiosidad y sensualismo, signo de un final de época. Es posible que el ímpetu neopagano que fecundó la imaginación de muchos intelectuales, entre 1870 y 1925, haya producido esa floración de artistas religiosos, convencidos de que la vida espiritual sólo tiene sentido al vivirse y entenderse a través de este mundo y de los instrumentos del cuerpo. Por eso, la sensualidad de la música

de “*En prière*” contrasta desesperadamente con el texto, escrito por Stéphan Bordèse. Las palabras del poema se elevan a Dios, pronunciadas por Cristo desde el Monte de los Olivos, quien acepta, amorosa y gozosamente, la misión que su Padre le tiene asignada, pero el ímpetu sagrado no alcanza a cumplirse como en la obra de otros artistas: ni la voz ni el piano ni la suavidad armónica ni las languideces de la melodía estimulan los sentimientos religiosos del público, sino los mundanos:

Si la voz de un niño puede ascender hasta Ti,
oh, Padre mío,
escucha de Jesús, arrodillado ante Ti,
la oración.
Si me has elegido para enseñar Tus leyes
sobre la tierra,
yo sabré servirte, augusto Rey de reyes,
oh, Luz.
En mis labios, Señor, pon la verdad
saludable,
para que aquél que dude, con humildad,
te vea de nuevo.
No me abandones, dame la dulzura
necesaria
para apaciguar los males, aliviar el dolor,
la miseria.
Revélate a mí, Señor en quien yo creo
y espero:
quiero sufrir por Ti y morir en la cruz,
en el Calvario.¹³

13 *Si la voix d'un enfant peut monter jusqu' à Vous, / ô mon Père, / écoutez de Jésus, devant Vous à genoux, / la prière! / Si Vous m'avez choisi*

ERIK SATIE, "JE TE VEUX"

Fue la hora de los "ismos", que llegaron para habitar entre nosotros: simbolismo, prerrafaelismo, surrealismo, naturalismo, verismo... ni las abstracciones de la música pudieron evitar el rumor de las etiquetas. En el tránsito de Schubert hacia el inminente Satie, vuelvo a pensar en esa paradoja de las artes del siglo XIX: mientras la poesía buscaba el modo de alcanzar la dimensión abstracta de la música, ésta se empeñaba en tocar la conceptualidad propia de la literatura. ¿Qué otra cosa, si no, es el poema sinfónico, las obras imitativas o las vocales, cuyos textos tratan de hallar un asidero dentro de ese magma inefable de la música? Después de todo, cuando se escucha una canción o un aria, las palabras, los conceptos y las notas se vuelven indiscernibles, una sola cosa que el oído asume como ritmos y melodías, no como conceptos armoniosos. Aun dentro de los "ismos", el poema romántico acompañó a la música de los románticos, Fauré musicalizó un poema con ecos de Rimbaud en su *Pavana* y Satie trató de estar al día con los poetas de su tiempo, pero, nada: lo que va quedando es la música y las palabras deben leerse aparte (las que valen la pena, digo, porque no siem-

*pour enseigner Vos lois / sur la terre. / Je saurai Vous servir, auguste Roi
des rois, / ô lumière! / Sur mes lèvres, Seigneur, mettez la vérité / salutaire,
/ pour que celui qui doute, avec humilité / Vous révère! / Ne
m'abandonnez pas, donnez moi la douceur / nécessaire, / pour apaiser
les maux, soulager la douleur, / la misère! / Révelez Vous a moi, Seigneur
en qui je crois / et j'espère: / pour Vous je veux souffrir et mourir sur
la croix, / au Calvaire!*

Versión de ELA y Rosa Aguilar Jofre.

pre el talento musical de los compositores está acompañado con un talento equivalente de lectura: de esa mediocridad general de los poetas y poemas elegidos, Beethoven dio muy buena cuenta, por decir algún nombre, así como el mismo Schubert, en muchos de sus *Lieder*). Otra vez me resigno a mi indeclinable vocación de hombre de palabras que no sabe estar sin la música y, para expresar el asombro y la perplejidad que ésta le provoca, se siente obligado a expresar sus emociones y raptos con ésas que Cortázar llamó “perras negras” y Paz, “hijas de la chingada”.

Fiel a mi vocación y a mis instintos, me voy preparando para Erik Satie, casi un exacto contemporáneo de Fauré, pues nació en 1866 y murió en 1925 y fue, sin embargo, extremadamente distinto al compositor simbolista. Por un lado, su sentido del humor y su irreverencia lo alejaron de las tensiones entre religiosidad y hedonismo en las que se encontraba inmerso Fauré; por el otro, Satie simpatizó de inmediato con todas las corrientes renovadoras que surgieron en Francia a principios de siglo, hasta el límite de que se le ha llegado a considerar el único compositor surrealista, ya fuera por su amistad con vanguardistas conspicuos, como André Breton o Tristán Tzara, por su amistad con pintores como Picasso y compositores como Stravinsky, o porque muchos de sus títulos prefiguraron las piruetas verbales que son características del surrealismo, como sus célebres *Trois morceaux en forme de poire*, compuestas en 1903. Así, aunque se le ha considerado “surrealista”, en parte por sus propias ocurrencias y declaraciones, la dirección de su música no parece tener tanto de vanguardista, especialmente si se compara a Satie con el propio Stravinsky o con Berg, Hindemith y Schönberg. En todo caso, la actitud desabrochada e irónica de Satie supo ponerse al servicio de una concepción estética algo conservadora y algo experimental, de manera que, con toda seguridad, él nunca aterrorizará al público con disonancias y atona-

lismos como los de Bartók o Julián Carrillo, y sí sabrá atraparlo con obras de apariencia simple pero llenas de belleza, como sus célebres *Gymnopédies* o la canción "*Je te veux*" ("Te deseo"), con texto de Henri Pacory.

En contrapunto musical y conceptual con Fauré, la canción de Satie es de un erotismo resuelto. Si uno recuerda que Satie trabajó mucho tiempo como pianista de cabaret, no es de extrañar que "*Je te veux*" haya sido concebida melódicamente como una evocación de la música de *boulevard* –rítmica, lánguida, desinhibida y sensual–, que se puso de moda desde finales del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX –Edith Piaff, Juliette Greco, Yves Montand y Jacques Brel todavía supieron jugar con esos modos musicales–; se me ocurre que "*Je te veux*" podría ser la respuesta o el complemento de "*Leise flehen meine Lieder...*", de Schubert, en tanto que ésta invoca y la de Satie acepta, casi sin petición previa, y no sé si eso sea uno de los juegos conceptuales ofrecidos por la intérprete para quienes escuchamos los descaros que el piano comienza a preludiar:

Comprendí tu angustia, querido enamorado,
y me someto a tus deseos, haz de mí tu amante.
Lejos de nosotros la cordura, no más tristeza.
Aspiro al instante precioso donde seremos dichosos;
te deseo.
No me arrepiento y no tengo más que un deseo:
cerca de ti, ahí, muy cerca, vivir toda mi vida,
que mi corazón sea el tuyo y tu labio el mío,
que tu cuerpo sea el mío y toda mi carne sea tuya.
Vi en tus ojos la divina promesa,
que tu corazón enamorado viene a buscar mi caricia,

enlazados para siempre, ardiendo en las mismas
llamas.

En los sueños de amores intercambiaremos nuestras
dos almas.¹⁴

MANUEL DE FALLA, "NANA"; FERNANDO J. OBRADORS, "DEL CABELLO
MÁS SUTIL..." Y "COPLAS DE CURRO DULCE"

A partir de Satie, percibo que comienzan a aparecer algunos cambios en la reacción del público, como si la cercanía de los tonos populares lo alejara del universo de esa música que, desde el adjetivo, se presiente como algo que está ahí, pero distante. Satie suena tan cincuenta y francés, que no faltará el nostálgico que se imagine "*Je te veux*" cantado por Marlene Dietrich o Ute Lemper, cantantes alemanas que han hecho muy buenas versiones de, por ejemplo, "*La vie en rose*", o el desinformado que, de inmediato, recuerde a Mireille Mathieu. El aplauso parece tener otro énfasis, otra calidez, como si Fauré y Schubert hubieran sido cosa

14 *J'ai compris ta détresse, cher amoureux, / et je cède à a tes vœux, fais de moi ta maîtresse. / Loin de nous la sagesse, plus de tristesse, / J'aspire à l' instant précieux où nous serons heureux; / je te veux. / Je ne veux, oui, je veux pas de regrets / et je n'ai qu'une envie: / près de toi, là, tout près, vivre toute ma vie / que mon coeur soit le tien / et ta lèvre la mienne, / que ton corps soit le mien, et que toute ma chair soit tienne. / Je vois dans tes yeux la divine promesse / que ton coeur amoureux vient chercher ma caresse. / Enlacés pour toujours, brûlés des mêmes flammes, / dans des rêves d'amours nous échangerons nos deux âmes.*

Versión de Beatriz Osuna.

completamente distinta, apartada de la que ahora parece aflojarse en el ánimo de los escuchas. No me molesta este coqueteo con lo que puede ser más conocido, pero me entristece el hecho de que ante el resto del repertorio de esta noche, salvo "*O mio babino caro...*", el gusto o la aprobación no se acompañen con la familiaridad con que Satie, de pronto, ha tocado a los presentes (no es una cuestión de gusto, porque todas las obras han ido seduciendo al público, sino de cercanía). Imagino que la cantante ha calculado estas combinaciones para acercar una y otra forma de música al público, no sólo para equilibrar el programa o ganarse el aplauso, sino, sobre todo, para facilitar el camino entre ambos universos musicales y abrir puertas que parecen separarlos.

Lo que sigue en el programa continúa lo inaugurado con Satie. No obstante su obvia cercanía con América, me parece que la música española se encuentra más desarrollada en su área vernácula que en la llamada "cultura", a pesar del Renacimiento y de algunas no muy sobresaltantes excepciones entre los siglos xvii y xviii, como la de Juan Crisóstomo Arriaga (quien hubiera podido llegar más lejos, de no haber sido por su muerte prematura), y a pesar de que tuvo un relativo despertar a finales del siglo xix, junto con búsquedas que coincidieron con las de la Generación del 98, en literatura, o con la pintura de Sorolla (de alguna manera, caigo en el lugar común de creer que la música española del siglo xix se compuso fuera de España: Bizet, Massenet, Glinka, Liszt, Rimsky-Korsakov, Ravel). Fruto de ese impulso de revisión y renovación de la cultura española fueron, en música, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Manuel de Falla, Fernando J. Obradors y el conjunto de compositores que buscó, de manera entre costumbrista y romántica, lo que eran las raíces musicales de España.

El más moderno de todos esos compositores fue Manuel de Falla, contemporáneo de Obradors (pues su vida transcurrió en-

tre 1876 y 1946), pero su música fue mucho más renovadora que la del catalán. De Falla, como los demás artistas españoles de su época, también partió de una búsqueda de las raíces populares españolas, muy en el tono noventayochesco de encontrar a España dentro de España y de entender en dónde se habían perdido los rumbos que se anunciaban tan promisorios en el siglo xvi, pero su creación musical no cayó en el “color local” ni en el costumbrismo, sino en una incorporación de lo folklórico a los experimentos musicales del arte del siglo xx, como lo prueban varias de sus obras sinfónicas y operísticas más conocidas: *El amor brujo*, *Noches en los jardines de España*, *El sombrero de tres picos*, *La vida breve* y *Concierto para clave, flauta, oboe, clarinete, violín y violoncello*.

Es cierto que las nanas son, con toda obviedad, arrullos para los niños, pero la “Nana” de Manuel de Falla, una de sus *Siete canciones españolas*, ofrece una atmósfera llena de misterio, enrarecida, cuya profundidad expresiva contradice la idea de que una canción de cuna deba poseer una línea melódica fácil y machacona; por otro lado, la parte del piano está trabajada como una interlocutora de la parte de la solista, de manera que parece escucharse un sugestivo diálogo entre ambos instrumentos:

Duérmete, niño, duerme.

Duerme, mi alma.

Duérmete, lucerito
de la mañana.

Nanita, nana,
nanita, nana.

Duérmete, lucerito
de la mañana.

El catalán Fernando J. Obradors, nacido en 1879 y muerto en 1945, fue un investigador, compositor y pianista que, entre 1921 y 1941, se pasó cerca de veinte años recogiendo y arreglando música y melodías populares españolas o de autores antiguos de la Península, labor que se reunió en una colección de cuatro volúmenes llamada *Canciones clásicas españolas*. Su trabajo de investigación y rescate me hace compararlo, salvadas las diferencias, con el emprendido por Vicente T. Mendoza para hacer algo semejante respecto al corrido mexicano. Me parece que Mendoza aventaja a Obradors en su colmillo literario: aunque éste revela en su colección de canciones que se trata de un musicólogo aventajado, lo que también muestra es un muy pobre gusto poético, pues los textos de las dos canciones incluidas en el programa no reportan el interés de un hombre interesado en rescatar la riqueza poética y popular de España, sino la musical.

Resignado en cuanto a la parte poética y entusiasmado por la musical, me dispongo a escuchar las dos canciones de Obradors, que comienza a recrear Josefina Rodríguez; no hay duda: responden a una búsqueda del “color local” español, no obstante la elegancia de “Del cabello más sutil...” o el andalucismo de “Coplas del Curro Dulce”. “Del cabello más sutil...” está compuesta con métrica popular de arte menor, es decir, con heptasilabos y octosilabos. La solución verbal no resulta estrujantemente novedosa, pero la melodía resuelve esas inquietudes (¿no será que, por tratarse de versos castellanos, mi reacción poética tiende a ser más intransigente?):

Del cabello más sutil
que tienes en tu trenzada,
he de hacer una cadena
para traerte a mi lado.

Una alcarraza¹⁵ en tu casa,
chiquilla, quisiera ser
para besarte en la boca,
cuando fueras a beber.

Dentro de la expresión minimalista, jocosa y un tanto absurda de ciertas canciones populares, las “Coplas de Curro Dulce” manifiestan la pequeñez de los protagonistas y de cuanto los rodea, excepto de su amor. Me sorprende cuánta insignificancia textual para una partitura tan interesante y bien resuelta; es posible que Obradors se haya percatado de eso, pues interrumpió el fluir vocal de la soprano al término de la primera estrofa para iniciar un solo pianístico, breve pero sugerente, antes de retomar la segunda:

Chiquitita la novia.
Chiquitito el novio.
Chiquitita la sala
y er dormitorio.

Por eso yo quiero,
por eso yo quiero
chiquitita la cama
y er mosquitero.

15 “*Vajilla de arcilla porosa y poco cocida que deja resudar una parte del líquido que contiene y cuya evaporación enfría el resto del líquido*”, en Ramón García-Pelayo y Gross. *Pequeño Larousse ilustrado*. Ediciones Larousse, México, 1979. p. 44.

GEORGE GERSHWIN. "SUMMERTIME..." (*Porgy and Bess*)

Era previsible el aplauso arrebatado por el "color local": entre el desconocimiento del público de ciertas arias y canciones, y la facilidad con que se entrega al reconocer algo familiar, las insignificantes pero bellas "Coplas de Curro Dulce" han propiciado la ovación más rápida y estruendosa de la noche. Eso no es malo para cerrar el recital, sobre todo si lo que sigue es Gershwin, tan conocido y divulgado por el jazz y otros medios que harán que la noche cierre cálidamente. Si Dowland sirvió para romper el turrón, de Falla y Obradors han estrechado un flujo de emociones que pasan de la soprano al público y del público a la soprano. Su voz ha discurrido con alegría y ligereza conforme el programa ha ido avanzando, de manera que este final, popular, folklórico y jazzeado, es la cúspide de un viaje apasionante por los países de la música. No deja de parecerme estimulante que un recital se pueble con tantas muestras de estilos, épocas y lugares, y que el público y la solista puedan hacer puerto, tanto en los territorios de la ópera o la canción "clásica", como en los populares y vernáculos. El desabrochamiento anímico, que comenzó con el piano y la voz, se ha ido generalizando y se ha comunicado a todos, de manera que vuelve a construirse esa emoción antigua por la que artista y público se vuelven parte de una liturgia, de una comunión en el sentido más religioso y estético de la palabra.

Ante el desenlace del programa, originado en los espirituales negros y el jazz, es decir, en un sentimiento religioso de la vida, cuesta un poco de trabajo imaginar a su autor, un músico contemporáneo metido en Hollywood y estrenando en Broadway, descendiente de judíos e intentando una síntesis de la música tradicional de los negros —especialmente el jazz y el blues—, con la llamada música "culta" o "clásica" (desde mi punto de vista,

ambos epítetos son igualmente inexactos); sin embargo, varias obras de Gershwin se hicieron película y tuvieron entre sus actores principales a Gene Kelly, Ginger Rogers o Fred Astaire, entre ellas, *Un americano en París*. De la comedia musical al repertorio sinfónico, del *spiritual* a la canción de cámara, Gershwin supo sintetizar, no sin polémicas ni tropiezos, varios caminos que se ofrecían a los compositores norteamericanos de la primera mitad del siglo xx, como Aaron Copland, y cuya repercusión llega hasta obras como *West Side story* (traducida, quién sabe por qué, como *Amor sin barreras*), con música compuesta por Leonard Bernstein, más famoso por su actividad como director que por la de compositor. Sin embargo, a pesar del éxito y de la fama de Gershwin, puede alegarse que su obra quedó truncada y que su muerte, también prematura, impidió que alcanzara la madurez que hubiera podido esperarse de él, a diferencia de Mozart y Schubert, también tempranamente muertos.

Porgy and Bess, ambientada en un pueblito de Carolina del Sur, es una ópera verista con libreto de DuBose Heyward y Ira Gershwin –hermano del compositor–, de la que procede el aria “*Summertime...*” (“Verano...”); fue estrenada en 1935 y representó, dentro de su éxito, un relativo fracaso para el compositor, pues tuvo que ser retirada del escenario poco después de las cien representaciones. Gershwin murió al poco tiempo, en 1937, a los treinta y nueve años de edad. Después de 1940, ya muertos el compositor y el libretista, cuando la Segunda Guerra Mundial obligó a revalorar en Estados Unidos las obras con el tema de la negritud para persuadir a los mismos negros de que debían alistarse en el ejército, la ópera de Gershwin comenzó a alcanzar una fama que rebasó las fronteras estadounidenses. La ópera cuenta con varias arias y momentos memorables, pero no cabe duda de que “*Summertime...*” ha alcanzado tanto éxito que casi se le ha considerado una obra independiente o una canción,

en lugar de un aria operística. Se me ocurren tres ejemplos, entre muchos otros, de la felicidad alcanzada por la fama posterior de "*Summertime...*" y de la libertad para trabajarla en varios formatos, de acuerdo a su propio concepto jazzado: uno está en esa libérrima y espléndida versión, entre rock y blues, que Janis Joplin creó para su disco *Ball and chain*, a finales de los sesenta; otro, en las muchas versiones, poderosas y sensuales, realizadas por Ella Fitzgerald (recuerdo, especialmente, la de su último concierto, en Berlín), menos arbitraria que la de Janis Joplin y más circunscrita a esa otra libertad provista por el jazz; el último, en esa versión de principios de los años sesenta, arreglada por Gil Evans, que se inicia a *capella* y va incorporando, suave y progresivamente, un acompañamiento con instrumentos de jazz, versión sostenida en la voz, cálida y fuerte, como de negra, de Helen Merrill.

"*Summertime...*" es la primera aria de la ópera: aparece en la primera escena del primer acto, después de una introducción en la que el coro y el personaje de Jasbo Brown ofrecen una imagen cotidiana de trabajo; a continuación, Clara, un personaje secundario, comienza un arrullo para su bebé (el verdadero argumento de la ópera todavía no comienza a desenvolverse en el momento en que ella canta). El texto del aria es muy sencillo y fue escrito como una imitación fonética del habla de los negros del Sur de Estados Unidos, lo cual muestra, exitosamente, los resultados del "trabajo de campo" realizado por sus tres autores durante la composición del libreto y la música de la ópera.

Poseída por la sensualidad de la música, como si "*Summertime...*" fuera estar en casa, o como si todo se hubiera trasladado a un bar donde se tocara jazz, Josefina Rodríguez se acerca lentamente al piano, se recarga suavemente sobre él, y comienza a cantar:

Verano y la vida e' fácil,
 lo' pece' brincan y el algodón 'ta pleno.
 Oh, tu papi e' rico y tu ma' e' bonita,
 así que, sosiégate, bebito, ya no llore'.
 Una de e'ta' mañana' te levantará' cantando,
 entonce', abrirá' tus ala' y tomará' el cielo.
 Pero, ha'ta esa mañana, no habrá nada que pueda dañarte
 con papi y mami a tu lado.¹⁶

El aplauso, el reconocimiento, fin del recital: la voz de la soprano tiene un timbre cálido, acariciante y, si bien es cierto su evidente desagrado por la teatralización de lo que canta —lo cual contrarrestó con suaves y elegantes movimientos de manos y brazos, así como con una coquetería tan graciosa que casi parece otro nombre de la elegancia, y con una expresividad del rostro que dejaba traslucir sus emociones—, su instrumento vocal, explorador de atmósferas puras y poco dada a hiperexpresividades dramáticas, permeó los sesenta minutos de música que acaban de transcurrir. Sí, es una misteriosa forma del tiempo, como ya lo dijo Borges, pues durante una hora fui despojado de virginidades y malicias intelectuales y sensibles, de tal manera que mis viajes adquirieron una suerte de novedad, como si nunca hubiera conocido a los autores seleccionados para esta noche; fui recuperando la virginidad y la malicia arrebatados al principio, de manera que me siento otro, diferente y el mismo, pero herido por las emociones propias del arte. Por oscuros

16 *Summertime and the livin' is easy, / fish are jumpin' and the cotton is high. / Oh your daddy's rich, and yo' ma is good lookin', / so hush, little baby, don' you cry. / One of these mornin's you're goin' to rise up singin', / then you'll spread yo' wings and you'll take the sky. / But till that mornin', there's a-nothin' can harm you / with Daddy and Mammy standin' by.*

caminos, vuelvo a presentir que el papel de la solista fue como el del personaje principal de *El libro*, de García Ponce, y que la pérdida y restauración de virginidades tuvo el mismo valor que el de las inmersiones de Afrodita en la mítica fuente de Pafos, donde, cada año, recuperaba las virginidades perdidas durante el año anterior. Me lo digo de otra manera: si los privilegios de una voz tienen la capacidad de romper los corazones, como lo haría Orfeo, también tienen la virtud de, simultáneamente, restaurarlos. Posiblemente, como el del amor y el erotismo, ése sea el milagro del arte: el de saber herir y sanar simultáneamente a una persona. Cuando Josefina Rodríguez y Mariano Santamaría se retiran del proscenio y la gente comienza a levantarse entre rumores y comentarios que apenas escucho, me dirijo, transfigurado, hacia la salida, hacia la calle, hacia la noche. Miro la luna, que apenas comienza a menguar entre el frío y las estrellas, y la veo como un prodigio erigido por la música, por una voz de soprano y por los diversos textos amorosos que ella cantó. Sigo caminando. El mundo vive en mí de otra manera. ←



a Joaquina Rodríguez Plaza

Todavía nadie ha podido darme una explicación satisfactoria de por qué el excremento de los gatos es tan repulsivo en cuanto a su olor, apariencia e inutilidad (no se puede usar como abono, por ejemplo) que hasta ellos mismos tienen que enterrarlo en el mismo acto de desecharlo. Bueno, pero esta duda sólo está en parte relacionada con lo que voy a contar.

Todo empezó como una puntada de borrachos en el Mesón La Mina, aunque la verdad es que esa vez estábamos tomando moderadamente. Para ser más exactos, era la noche del 23 de diciembre del año pasado. Y ya casi para irnos, salió de la bodega la pobre gata toda trasijada con su nueva camada de cinco ga-

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

titos recién nacidos. El dueño, que también es nuestro amigo, nos comentó que él no necesitaba tanto gato para su local, tres ya estaban apartados, tenían nuevo dueño, y que pensaba sacrificar dos si nadie se interesaba en ellos; los más feos: curiosamente uno negro y uno blanco. Fue cuando Isidro se paró con su cerveza en la mano y, haciendo que brindaba con los animalitos, dijo:

—Juguemos a ser Dios esta noche.

Hizo una larga pausa y después agregó:

—A ellos les vamos a quitar a su madre y a ella le vamos a quitar a sus hijos. Esta noche vamos a jugar a ser Dios. Y a ver qué pasa.

Y acto seguido le pidió al dueño que le pusiera todos los gatitos en una caja, que él se interesaba en ellos, que por primera vez en su vida iba a hacer un regalo de navidad único y totalmente inútil: a esas criaturas tan desprotegidas y tan jóvenes y ya condenadas a muerte, les iba a regalar la vida y el sustento, que se los iba a llevar a su casa. Jorge y yo tratamos de convencerlo de que se estaba echando a la espalda otra responsabilidad, que además era inconveniente juntarlos con sus pájaros. Pero ya borracho, uno es terco y no mide bien las consecuencias. Aunque, repito, no nos encontrábamos todavía borrachos, pues estábamos dejando espacio para poder aguantar más en la fiesta de navidad.

Juguemos a ser Dios, Isidro se la pasó diciendo el resto de la noche, pues no fuimos capaces de pararle y seguimos la parranda en su departamento, después de que el dueño nos despidió del local con las de la casa, un abrazo de feliz navidad y muchos otros buenos deseos, a nosotros sus clientes más fieles.

Isidro tenía un departamento muy bonito en el último piso de un edificio que estaba por el rumbo de la vieja cárcel estatal, arriba del exconvento de san Francisco. Era una verdadera tortura —tanto para los humanos como para los coches— llegar hasta

allá. Zigzageando se tenían que escalar esas calles angostas y bien empinadas. Y como si eso no fuera suficiente, después uno tenía que echarse cuatro pisos de escaleras sin pasamanos. Pero una vez traspasado el umbral todo era ganancia, pues Isidro era la persona más generosa que nadie hubiera conocido. Su enorme refrigerador siempre estaba lleno de comida, sobre los quemadores de la estufa siempre había cuando menos dos sabrosas cacerolas que él mismo había cocinado. Y su bar era una fuente inagotable de embriaguez y variedad. Pues ganaba muy bien, era muy trabajador y disciplinado. Todo el mundo en Zacatecas era su amigo y todo el mundo lo quería. Era soltero y juraba que jamás se haría cómplice para traer a otro ser humano a este mundo tan pinche. Eso sí, le encantaba coger, no dejaba pasar ni una semana sin sus dos palos, si no, decía que le daban unos dolores en la cabeza y el bajo vientre. Pero sólo cogía con putas, en la zona lo adoraban, y ellas le decían *El gallito*, porque sus eyaculaciones eran tan rápidas como las de las aves, a las cuales él tanto protegía. En suma, tenía un alma tan grande y hermosa como su guacamaya blanca, la reina de su casa, que se había encontrado herida en la huasteca potosina, cuando hacía su servicio social.

El departamento tenía una vista privilegiada de la ciudad. Abajo se veían los techos, las cúpulas de cantera rosa y los amplios jardines del exconvento; enfrente el cerro de la Bufa, casi se podía tocar con la mano su crestón de piedra, y el viejo observatorio se veía muy cerquitas. A la derecha, toda la cañada como si la ciudad escurriera en un torrente de luz y piedra. Sus fiestas eran famosas porque desde cualquier lugar de la amplia sala se veía el tenderete de luces de toda la ciudad. Daba la ilusión de que uno estaba en el corazón de los acontecimientos.

La sala, con amplios ventanales, como que flotaba sobre la ciudad en esas noches inolvidables; cargada a reventar de alegría, de juventud, de euforia, de música, de futuro, con la seguridad

que da la bendita ignorancia característica de esa edad: pensar que uno siempre va a estar joven, que el mundo no cambia y el tiempo no corre. Ese estado de beatitud que Dios nos da y luego, inmisericorde, nos quita. Nadie que sufriera de fobia a las alturas se atrevería a salir al balcón que le daba prácticamente toda la vuelta al departamento, pues éste era como un columpio sobre la ciudad, como ir sobre la canastilla del teleférico toda la noche sin parar. En ese entonces nadie se daba cuenta de que Isidro y sus fiestas se iban a convertir en una señal en el camino de nuestra generación.

En la sala solamente había sillones, muchos sillones de cuero de diferentes estilos y edades, seguramente desechos de oficinas en otro tiempo modernas, y una puerta vieja de hacienda, apollada, servía como mesa de centro, acomodada sobre las cuatro bocinas del modular que se manejaba desde su recámara. Sobre la mesa había ceniceros y gran cantidad de platos llenos de agua unos y, de semillas, otros. Esa sala era una auténtica selva, un invernadero: había plantas en macetas colgadas del techo y muchos árboles y enredaderas plantados en barriles y macetones por todo el departamento. La guacamaya blanca tenía su percha frente a la puerta corrediza del balcón y como veinte periquitos australianos, y otros tantos canarios y gorriones, vivían libres en la sala, algunos tenían sus nidos con todo y huevos en las ramas de los árboles, o vivían en jaulas abiertas. En los balcones tenía bebederos colgados con formas de flores llenos de agua azucarada para las chuparosas. Sobra decir que había mierdas de pájaro por dondequiera; y aunque Isidro tenía una señora que le limpiaba la casa dos veces por semana, las marcas estaban embarradas sobre los sillones, en el piso y en los quicios de los ventanales que permanecían siempre cerrados. Y para colmo, tenía un alicante y una vieja tortuga que había salvado de un atropellamiento, una vez que pasaba por la carretera a la orilla

de la presa de Víboras, los cuales de vez en cuando salían de sus escondites para horrorizar a los invitados. Cuando en las madrugadas los pájaros empezaban a cantar, sus invitados sabíamos que era el final de fiesta, la hora de partir y bajar a la ciudad, a la vida diaria; y uno agradecía su hospitalidad, la oportunidad que nos había brindado de escapar por algunas horas a un lugar diferente, mágico, en compañía de gente embellecida por la inteligencia.

La guacamaya había aprendido a sostener un cigarro de marihuana con los dedos de una de sus patas, se lo llevaba al pico y hacía como si fuera a fumárselo. Los periquitos y los canarios eran muy confianzudos, se posaban sobre los hombros, las cabezas y los brazos de los invitados. O de repente pasaba una parvada de gorriones sobre nuestras cabezas. Volaban de un rincón a otro.

Todos esos pájaros se los había encontrado enfermos o heridos o los había rescatado de algún lugar o de otro. Del mercado de Fresnillo, por decir algo, trajo cinco gorriones que un vendedor tenía apiñados en una pequeña jaula en un rincón oscuro. Y un periquito australiano, que él llamaba el pájaro de mil colores, lo correteó toda una tarde hasta que lo atrapó en los jardines del exconvento.

Uno estaba como encapsulado en ese microcosmos. El resto del mundo se veía y se sentía diferente desde ese lugar. Isidro era un creador de atmósferas, un dador de dones. Mira que meter una selva dentro de una casa enclavada entre los peñascos, rodeada de páramos y esterilidad. Era como si él te prestara unos lentes de realidad virtual en los cuales todos cabíamos. Estar ahí era hacer un viaje que él dirigía y patrocinaba. A mí me había dado una llave de su departamento.

Después de sus fiestas, a uno le quedaba un ligero y agradable dolor en los músculos del estómago y otro en las mandíbulas de tanto reírse. Isidro tenía un sentido del humor insupera-

ble: todo lo que veía y oía lo transformaba en chiste. Como que la vida era un gran chiste que compartíamos con él. Un chiste inofensivo.

Por esa razón era muy común oír de la boca de sus amigos frases como éstas:

–Hay una fiesta en el Arca de Noé.

–¿Cuándo fue la última vez que estuviste en la huasteca zacatecana?

–Dejé olvidado un disco en el paraíso.

–No te vi este sábado en la isla de Robinson.

–Vamos a visitar al eremita Gregorio López.

–¿A ella? La conocí en un zafari.

–Me lo juró en el Edén.

–Fue una discusión, una madrugada en el zoológico.

–Del jardín de las delicias nos fuimos a un hotelucho de mala muerte.

Jorge, Isidro y yo nos habíamos conocido en las oficinas de la maquiladora. Los tres éramos egresados de la universidad pero ahí no nos conocíamos. Corrimos con la buena suerte de haber terminado la carrera justo en el momento en que empezaron a poner maquiladoras en el corredor industrial de Fresnillo–Caleira. Y así, de repente, de la noche a la mañana, como sin ningún esfuerzo, nos vimos con un buen carro de la compañía, muchas prestaciones y dinero de sobra, gracias a Dios. El mundo era nuestro. De una quincena a otra no nos alcanzábamos a gastar todo el sueldo.

Aunque los tres éramos buenos amigos, Jorge estaba en las antípodas de Isidro. Era la persona más tacaña que yo he conocido. Y su tacañería llegaba a extremos como éste: nunca aceptaba nada, por más insignificante que fuera, para no verse comprometido a tener que dar algo después él mismo. Fumaba como horno de ladrillero, pero si se le acababan los cigarros en

una fiesta, nunca aceptaba uno aunque se tuviera que pasar algunas horas sin fumar. Sin embargo, le gustaba la gente, quería mucho a Isidro; y disfrutaba de la conversación con quien fuera, como si eso no implicara dar y recibir. Isidro decía que era un cuate muy solidario, inteligente y servicial; y lo que eso quería decir sólo Isidro lo sabía. Jorge iba a sus fiestas, no fallaba ni a una, pero llegaba con las cervezas exactas o la botella o botellas de vino tinto que se pensaba tomar durante la velada; incluso llevaba sus propias botanas.

Isidro decía que le gustaba sólo la gente inteligente. Que no había espectáculo más disfrutable que el que una mente inteligente daba. En la madrugada, ya medio borracho y acariciando uno de sus gatos, gritaba que amaba a sus amigos por su pura inteligencia. Que la inteligencia era el único mundo posible. Que el hecho de que una mujer o un hombre tuviera en su cuerpo un espacio consagrado a la inteligencia justificaba cualquier villanía, o que el mundo estuviera como estaba. Que de ese espacio, de ese sagrario, escurría el mundo, tanto lo bueno como lo malo. Y no explicaba más.

* * *

Pero desde aquella noche de diciembre en el Mesón La Mina, los gatos se volvieron el centro de su atención, los adoraba. Ese año empezó colgando dos calendarios de gatos en su cocina y comprando libros sobre gatos. Con los meses, los descriados animalejos iban creciendo rápidamente, y eran ya los dueños de la sala, el baño y la cocina. Dormían a los pies de su cama. El departamento empezó a apestar.

No los disciplinó a tiempo y muchas veces escarbaban y se cagaban y meaban en los macetones, a pesar de que tenían sus charolas de arena en el baño y el balcón. Pudrieron la tierra, de la cual salía un olor que picaba en la nariz. Se colgaban de las enredaderas, de los árboles, de todas las plantas; hacían destrozo y medio. Y él, en vez de molestarse, todo lo que ellos hacían le parecía gracioso y el colmo de la elegancia. Isidro parecía imperturbable como un chac-moll. Decía:

—Los gatos eran sagrados para los egipcios. Eran dioses.

Y ahora, nos recibía sentado en un sillón acariciando el lomo de uno de sus gatos. Sus conversaciones se volvieron un poco aburridas y reiterativas, pues todo el tiempo hablaba de las costumbres, gracias, travesuras y nuevos descubrimientos y sorpresas de sus felinos. Decía:

—Es como tener un tigre y una pantera en la casa. Qué maravilla, además son muy buena y grata compañía.

En las reuniones, pues, sentado con su gato en el regazo, le dio por mojar el dedo índice con lo que estuviera tomando y untárselo al gato en el hociquito, éste hacía gestos y desplegab su enorme lengua para limpiarse el líquido. Decía: los voy a volver alcohólicos, para que toquen el fondo gatuno. Y sí, una madrugada, ya borracho, el blanco salió corriendo por el balcón y de un brinco se fue al vacío. Todos bajamos despavoridos a la calle, pero afortunadamente no le había pasado nada: vaya si son flexibles esos bichos.

—Hay un cuento de Kipling para niños —nos decía una noche— que narra la domesticación de los animales y cómo éstos se sometieron al hombre, menos el gato. Cuando le toca al gato negociar su relación con los humanos, es el único que hace un convenio, pacta: no se someterá, estará en la casa como un huésped con privilegios, y gozará además de entera libertad.

También vimos cómo paulatinamente iban acabando con todo. Él no percibía los cambios como es natural. El escenario se iba transformando. Lo lamentábamos con cierta nostalgia. Como que ya no era lo mismo estar ahí. Sentíamos que estábamos en otra casa. Incluso Isidro había cambiado un poco, y esto no lo podría explicar bien: seguía siendo muy generoso, pero algo alrededor de él se había modificado para mal.

—En el siglo diecisiete —nos contó Isidro otra noche, mientras miraba con ojos de enamorado a uno de sus felinos—, un obispo de Zacatecas excomulgó a su gato, porque éste se había vuelto tan curioso que un día que celebraba una misa, brincó al altar para mirar de cerca lo que estaba pasando.

Lo primero con lo que acabaron esos feroces animales fueron los reptiles. El alicante fue al primero que se echaron. Aunque se salvó un tiempo, porque cuando ya estaban, vamos a decir, adultos los gatos, al principio del verano, a Isidro le dio por hacerles unos regalos de vez en cuando: compraba ratones blancos en el mercado y se los soltaba en el departamento. Casi no les duraban nada. El alicante tuvo la suerte de engullirse entero uno, después se metió a los entresijos de uno de los sillones de cuero y salió tres meses después, cuando ya lo había digerido, a cumplir su destino mortal en las garras de los pequeños y hermosos diablos. Porque lo que sea de cada quien, estaban bien bonitos.

Una noche que llegué al departamento estaban todas las luces apagadas. Isidro, tirado en su cuarto medio dormido, en medio de un intenso olor a mota, no se había dado cuenta que sus gatos —no sin poco trabajo, a juzgar por el reguero de sangre que hicieron por toda la sala— habían logrado sacar a la pobre tortuga de su concha para comérsela. Pero mi espanto mayor estaba en la forma que después esos animales me miraban, en lo siniestro que había en el brillo de sus ojos, como si por sus ca-

bezas estuvieran pasando pensamientos terribles que quisieran comunicarme.

Isidro decía: es natural que así sea. Uno no puede ir contra la naturaleza, son cazadores, carnívoros. Depredadores. ¿Qué vamos a hacer si están en su derecho? ¿Quiénes somos nosotros para querer cambiar sus instintos, su naturaleza?

Los árboles y las enredaderas se fueron secando. Su tierra y sus raíces estaban muy esculcadas. Muchos de los pájaros se escaparon por la puerta corrediza que tenía que abrirse más seguido para que los gatos salieran al balcón, otros habían terminado en la panza de los mininos. Pero lo más desagradable era el olor que habían impregnado en los muros y los muebles. Del techo todavía se agarraban las guías secas de las enredaderas. De día, la luz de afuera hería como un cuchillo en los ojos.

La pobre guacamaya blanca, el mismo Isidro lo platicaba, se había muerto de los sustos y de la tristeza al ver que su mundo se iba deteriorando. Las chuparasas ya no se atrevían a acercarse al balcón, muchas de las que si se arriesgaban iban a parar en el hocico de alguno de los diestros gatos.

Isidro nunca los enseñó a salir del departamento. Creo que le tenían miedo al mundo, pues se acurrucaban en el balcón y miraban a la ciudad con ojos interrogantes hasta que se quedaban dormidos y, cuando despertaban, horas después, continuaban con el escrutinio de esos lugares que nunca habían pisado y que tal vez nunca pisarian.

Cada vez que estaba en su casa, yo empezaba a estornudar. Tan viciado estaba el nuevo ambiente, que me empezaba a volver alérgico a sus gatos y a sus nuevos ámbitos. Un día uno se me echó encima porque pasé cerca de la charola de su comida. Se creían los dueños del lugar.

Y luego daba la impresión de que Isidro experimentara otro cambio en relación con sus gatos, o más bien él se puso a hacer

experimentos con ellos. Pero no se crea que experimentos crueles, no. Por ejemplo, los dejaba sin comer uno o dos días porque le gustaban los maullidos que daban para pedirle comida, decía que era una música de ruego, triste, conmovedora, tierna; que lo seguían por todo el departamento con esas hermosas rogativas. Que disfrutaba del silencio que él guardaba mientras los gatos se desgañitaban pidiéndole cosas y favores alrededor de él. O cuando los regañaba y se alejaban de él, producían otro tipo de maullidos, de arrepentimiento, de pena, de lo irreparable. Decía que ya podía distinguir muchos estados de ánimo en el lenguaje de los gatos. Y que le fascinaban los maullidos cuando hacían el amor. Que eran de locura, de sufrimiento, de terror, de olvido del mundo que los rodeaba, porque entonces él les hablaba, y ni los zapatazos los sacaban de ese ritual que los enajenaba. Esos maullidos de desesperación eran miel para sus oídos.

Lo que todos nos preguntábamos, y no podíamos dar con una respuesta satisfactoria, era por qué había decidido llenar su casa de animales tan innecesarios, hemosos sí, pero totalmente innecesarios. Incluso yo empecé a notar que él estaba adelgazando, se veía enfermizo.

—Ya deshazte de ellos —le dije un día, desesperado.

—¿Qué? Si mis gatos son mis niños —me contestó extrañado, como si no se imaginara cómo sería vivir sin ellos.

* * *

Pero esa noche, la última o más bien aquella madrugada, Isidro y Jorge se hallaban conversando en el balcón; miraban la

ciudad con sus botes de cerveza en la mano. A pesar de que hacía frío, ambos estaban en camiseta de algodón con manga larga, mostrando orgullosamente los músculos que habían desarrollado gratis en el gimnasio y con la comida de la compañía donde trabajábamos. Como era la noche de navidad, habíamos acordado cenar con nuestras familias y después reunimos con Isidro a partir de la una de la mañana para celebrar la verdadera navidad con los amigos.

Estaban tan embebidos en la plática que no escucharon cuando abrí la puerta corrediza y me paré detrás de ellos. Jorge era el que estaba hablando en ese momento. Le decía:

—Son como tus gatos. Toman y toman. Nada más saben tomar. Te quieren porque les das. Déjalas de dar y vas a ver qué no dicen de ti. Y qué te hacen. Si te procuran y te dicen cosas bonitas que tú te crees, quiere decir que no eres inteligente: les das para que te quieran, para que te acepten. Das para que digan que eres generoso. Se aprovechan de ti. Das para no estar solo. Porque no puedes aceptar la soledad.

Ambos ya tenían alcohol de más en sus sistemas. Estaban tomando desde la comida. Debido a que ellos no tenían familiares en la ciudad, y uno no quería hacer el viaje a Jerez y el otro a Valparaíso; por lo tanto, se la habían pasado tomando juntos hasta la una, que fue cuando había empezado esta fiesta. Con decir que a Isidro ni le dio tiempo de poner el árbol de navidad. Un pino, todavía sin desamarrar, estaba recargado a un lado de la puerta cuando llegamos. Dos de las muchachas —Rafaela y Paulina— se habían tomado la molestia de ponerse a decorarlo.

Lo que sucedió después fue muy confuso. Recuerdo que abrí nuevamente la puerta corrediza y me metí a la sala con la demás gente. Unos bailaban, otros tomaban y platicaban, y fue cuando el tiempo como que dio una brusca voltereta y todo devino en tragedia. El mundo fue diferente a partir de ese instante.

Así, de pronto, ya no estaban sus siluetas en el balcón. Ambos cuerpos se fueron al vacío. Se estrellaron contra el duro piso de la ciudad. Piso de piedra. Habían tocado el fondo gatuno, sólo que ellos no poseían la flexibilidad de los felinos.

Las averiguaciones fueron una pesadilla para todos los que asistíamos a sus fiestas. Los que estábamos esa noche ahí y los que no habían ido nos fuimos igualmente con ellos, nos jalaron, nos involucraron en su discusión, en sus problemas, en toda su mierda, en todo lo que se traían entre ellos. Y en realidad lo que habían estado discutiendo nos incumbía, sus revelaciones tenían que ser nuestras revelaciones. En unos cuantos días conocimos las profundidades a que puede llegar el infierno en una ciudad pequeña.

* * *

Una tarde, dos o tres días después, me animé a ir a ver el lugar en donde habían caído mis amigos. Llevaba una veladora y un manojo de flores para dejarlos como ofrenda. Unos vecinos me contaron que, después de caer, los cuerpos habían rodado unos cuantos metros calle abajo; y me hicieron notar un hilo de sangre coagulada que llegó una cuadra más abajo. Como si sus sangres mezcladas huyeran de sus cuerpos. O como si se la quisieran ofrecer a la ciudad. O como si se quisieran ir juntos a vagar por los lugares que tanto habían querido. Los mismos vecinos también me dijeron que ellos le habían pagado a un muchacho para que echara los gatos en un costal y lo fuera a tirar allá muy lejos, por el cerro de la Bufa. Cuando me contaban eso sentí un poco de odio, de coraje por esos gatos y recordé la noche en que Isidro había decidido adoptarlos. Dije para mis adentros:

se lo tenían merecido, pinches animales; muerto Dios, que se atengan a sus instintos, a sus recursos.

El año que siguió fue totalmente diferente. Una diáspora. Los sobrevivientes de aquella fiesta final –la fiesta de la juventud, la celebración de la vida que había durado todos aquellos años: la segunda mitad de nuestros veintes– nos dispersamos por los caminos de la vida; evitábamos a más no poder encontramos, y cuando esto sucedía, inmediatamente desviábamos la vista, avergonzados, con miedo por compartir una experiencia terrible, un secreto inconfesable, como si nuestras caras fueran un agujero desde el cual se mira un precipicio del infierno. Como si nuestras vidas también se hubieran desplomado de aquel balcón, aquella noche, para irse a estrellar en el duro piso de la realidad. Sin embargo, esa corriente sucia e impersonal que se llama vida sigue fluyendo a pesar de nosotros. Estar vivo es una tragedia, de cualquier manera.

Aquella navidad marcó el fin de nuestra juventud. ←→

Luis Toboat Soria*

Imagínelos recorriendo todo tu cuerpo, imagínelos/ así, felizmente imposibilitado para ver su rostro, sólo pudo escuchar lo que había dicho Silvia allá arriba, unos diez centímetros, un segundo por encima de la doble tibieza turgente que, sin asomar del todo fuera de la blusa, estaba dejándole en la lengua el único sabor que José Antonio era capaz de suponer para el maná. Imagínelos, una voz oscura, como dirigida a sí misma, que no le había oído jamás; la completa certeza de que una invitación así tenía que formularse con los ojos cerrados, porque solamente mirando hacia dentro era posible anticipar con la palabra lo que con las manos Silvia ya se afanaba en ejecutar. Él mismo dio a sus párpados la función de una cordial barrera entre las pupilas y la piel alrededor de los pezones: entre todas las formas de mirar, José Antonio prefería las habilidades de su boca para guardar en la memoria el diámetro y la exacta figura circular de las aureolas que no precisaban de luz para anunciarse rosadas y ceñidas, apenas protuberando la firme redondez de los pechos. Sí, claro que se imaginaba ese par de suaves odres con sus espadas de carne que lo flagelaban dulcemente, desde la nuca hasta los rincones más húmedos, donde

* Escritor, corrector, editor y publicista.

la virilidad se resolvía en un tumulto de sangre roja y blanca fundidas en un mismo río buscando cauce para verterse en el delta de Silvia.

Nunca se sintió tan lejano ni tan desasido de aquella mañana en la universidad —un recuerdo ya viejo pero pulido de tanto frotarlo contra su pecho—, cuando miró a Silvia y le dijo, lentamente y con la pesadumbre de un oráculo infalible:

—Hay algo que me da mucha tristeza.

—¿Qué cosa?

—Que tú y yo nunca vamos a hacer el amor.

—¿Por qué dices eso?

José Antonio respondió con un silencio terco, donde comenzó a ganar espacio un rencor que no necesitaba permiso para quedarse a vivir en su mirada.

—¿Por qué lo dices? —insistió Silvia, no tanto por enterarse como por traer a José Antonio de regreso, sacarlo del ensimismamiento que le había ensombrecido el rostro.

En lugar de formular de nuevo la pregunta, aventuró una mano medrosa sobre la nuca de José Antonio, mientras la memoria, inclemente de tan puntual, pasó registro a los pocos besos breves, los abrazos interrumpidos en lo más profundo de la espalda y las miradas, sobre todo las pupilas de José Antonio, casi siempre obligadas a dejar que la voz fungiera solitaria como heraldo del deseo. Por eso había pronunciado así la sentencia, oblicuamente, sin atreverse a girar hacia Silvia el rostro.

Ella, en cambio, no llevaba ya la cuenta de las ocasiones en que el nombre de Ángel se había colado en su conversación. “Haciéndole honor al nombre”, murmuraba José Antonio con un dolor que casi podía tocarse, para luego hallar refugio en un mutismo cargado de protestas nunca expresadas más que por el gesto rígido. Entonces había que guardar también las palabras, acercarse despacio y rozarle apenas la mejilla, el brazo, como si

estuviera extrayendo una flor seca de entre las hojas de un libro, como si se tratara de un pequeño animal herido por dentro y por fuera. Y sin embargo, nada garantizaba que sus delicados intentos por restañar una herida que no sabía en qué sitio preciso estaba, no hicieran que José Antonio la apartara de un manotazo que se deshilachaba en el aire hasta volverse un gesto indescifrable.

Por eso no supo qué hacer ni qué decir al verlo empantanarse en el silencio, y sólo acertó a suspender la caricia que había insinuado bajo el cabello que le ocultaba la mitad de una expresión llena de sombras. Habría querido asegurarle que estaba equivocado, que sí harían el amor, por qué no, por qué lo negaba con tanta convicción, pero no, ella no quería que se diera así, como consecuencia de algo que se rehusaba a etiquetar como chantaje; sobre todo no quería que la tristeza fuera la puerta que los introdujera a una horizontalidad de hotel a la salida de las clases, o cualquier sucedáneo de un amor que, entonces, tendría que cambiar de nombre y llamarse coito, cogida, acostón, todas las palabras que –José Antonio lo ignoraba– Silvia repasaba silenciosa cada tanto más seguido al estar con Ángel.

Sin pensar en lo que hacía, tomó despacio el mentón de José Antonio, lo hizo volverse hacia ella, aproximó los labios y se perdió en un beso al que encomendó dar todas las respuestas, todas las alianzas que José Antonio reclamaba desde la ausencia de palabras. Sólo así respondería de ahora en adelante, se prometió Silvia, sólo volviéndome más pródiga, volcándome sobre tu boca que no necesita del sonido para que yo le oiga decir cuánto me deseas, cuánto me has imaginado recorrida por tu lengua que me habla sin pasar por la aduana de mi entendimiento, directamente sobre el cuello y los hombros, humedeciéndome la piel entre los senos, este par de obsesiones que tus ojos han satelizado desde siempre; aquí los tienes, acércate, cede a la fuerza gentil de mis brazos y llénate el cuenco de las manos con

su carne, bésalos, imagínatelos recorriendo todo tu cuerpo, imagínatelos/

Aunque la ocultó lo más rápido que pudo entre los papeles que poblaban su escritorio, José Antonio no estuvo seguro de que su jefe no hubiera advertido la revista, por supuesto prohibida en horas de oficina, así tratara de algún tema relacionado con el trabajo. Antes de que la voz y el bulto del jefe traspusieran el umbral de su cubículo, José Antonio creyó, por fin, haber encontrado lo que buscaba y se disponía a transcribir el número telefónico a su agenda; no tenía importancia, de todos modos, esperar hasta la tarde, si llevaba tanto tiempo consumiéndose en fantasías que sólo prolongaban la espera. En casa ya tendría tiempo para hojear a solas la revista y, con calma, elegir la mejor opción, marcar el número, hacer el pedido, preguntar en cuánto tiempo y hacer un par de indagaciones no demasiado aprensivas sobre discreción, garantías y demás detalles transaccionales.

Al principio la idea le pareció tan absurda que pasaron dos o tres semanas sin que volviera a recordarla. Entretanto, los encuentros con Silvia iban conformando un cálido discurso de manos trémulas recorriendo el continente interno del muslo, de bocas abiertas al mínimo torrente de saliva que buscaba nuevo propietario. En la penumbra de una calle cercana a la casa donde vivía con Ángel, mal preservada contra los eventuales transeúntes que caminaban junto al coche, Silvia fue transformándose en un anheloso ejemplo de apertura: con las piernas separadas, cada botón de la blusa fuera de su ojal y la lengua asomando tibia y curiosa entre los dientes, exploraba el entusiasmo que a José Antonio le bullía bajo los *jeans*, apretando y soltándolo, haciendo que el ritmo de la respiración fuera uno solo, cada noche volviéndose más hábil para la manipulación a ciegas; maldiciendo en un susurro porque alguien se acercaba caminando y había que retirar la mano, dejar el zíper a media travesía y esperar

a que la espalda del involuntario intruso fuera devorada por el final de la calle. Para entonces, ni él ni ella sentían exultante una sola parte de sus cuerpos; el escarceo terminaba por abortar en una transpiración incómoda que les enfriaba el ánimo y los impelía a cerrar todo lo que estuviera abierto.

Alguna tarde, ya no sabía si de semanas o meses atrás, pasó a recoger a Silvia a su oficina y, después de cenar cualquier cosa en el restaurante de siempre, en vez de transitar lo más rápido posible hasta la calle cómplice, sobre Tlalpan aminó la marcha y tomó el carril derecho, de modo que su propósito fuera evidente: el rótulo "Garage Hotel" agrandándose, el portón que a todas horas devoraba parejas buscando ahuyentar la soledad que se instalaba en el asfalto y en las paredes, claro, *qué otra cosa se podía hacer con ese sucio tiempo*, evocó José Antonio antes de pasar por Silvia, citando de memoria y sin querer el feliz desconcierto con el que una pareja de papel había comenzado a amarse en los hoteles.

El recuerdo de una larguísima lectura juntos y olvidados del mundo le hizo creer que Silvia sentiría lo mismo, que iba a estar de acuerdo en que la naturalidad debía tomar por sinodales un colchón y unas sábanas anónimos, que sólo una vez tendrían sobre sí esos cuerpos para emitir su veredicto: si eran o no capaces de volverse uno, si estaban condenados a un insípido amor extramuros o si sabrían conquistar para ellos un espacio propio donde hacer completa la mutua donación de sus cuerpos.

No fue capaz de mirar a Silvia de frente y ella no dijo nada, pero aún así supo que no quería, que no iba a entrar. El "¿por qué?" se le atascó en la garganta y no pudo liberarlo sino pisando a fondo el acelerador para alejarse cuanto antes de ahí, sintiendo un nudo de impropiedades a punto de soltarse e ir a parar, bofetones resentidos, sobre las mejillas súbitamente pálidas de Silvia. El resto del camino se prefiguraba como un funeral para

sus encuentros, ella no esperaba ya más que una última mirada enrojecida antes de ver que el coche de José Antonio transitara por última vez la calle que poco a poco habían vuelto como de su propiedad. Pero él detuvo la marcha en el sitio consabido y, sin más, precipitó boca y manos sobre la piel sorprendida de Silvia, que lo dejó hacer, al mismo tiempo temerosa y expectante, dándose perfecta cuenta de que algo había cambiado para siempre porque José Antonio nunca antes le había prendido así el rostro entre los dedos, sin mirarla, como un ciego que quisiera grabarse sus facciones; nunca fue tan calurosamente impetuoso al principio y después tan leve para ceñirle los senos el vientre la cintura en un abrazo impregnado de urgencias que Silvia, confusa, presintió más allá de la carne, incluso más allá de sí misma, como si José Antonio estuviera abrazando y llevándose a los labios la espalda, la nuca, el ombligo de otra mujer, de cualquier mujer o de todas las mujeres.

Se dio cuenta de eso sin poder nombrarlo, sin saber que José Antonio la recorría a ella, a ninguna otra, porque había decidido hacerla realmente suya, sin eufemismos, como fuera; había determinado poseerla completa y hasta el día de su muerte, incluso contra la voluntad de Silvia pero —delirio de amante apuñalado— sin violentarla, sin verse obligado a sufrir de nuevo otro silencio denso de noes impronunciados. La idea se hizo fuerte y estaba ahí, empapando su saliva, soplando en su respiración, y nada que él hiciera por sumergirla en lo más oscuro del rencor le impediría ganar la superficie, poner su sello en los mordiscos minuciosos con los que la boca comenzó a tatuar en la memoria de José Antonio el cuello, los oídos, hombros, brazos, la piel de Silvia, la oquedad enrojecida debajo de la prenda diminuta que renovaba sin parar una pequeña mancha placentera, el pubis como un vigía sobornado por los dedos acezantes, por la palma de la mano encorvada para duplicar el perfil de la entrepierna.

De la misma forma como aquella tarde supo sin explicación posible que Silvia y él no harían nunca el amor, tuvo ahora la plenitud de conciencia para entender que, si ella iba a pertenecerle, no había más camino que apropiarse pacientemente de toda su figura, en una tarea para la que ya no le importó si usaría o no su simiente tantas noches agolpada y dispuesta y tantas veces obligada a retroceder. Con Silvia compartió la certeza de saberse fuera del paraíso, expulsado quién sabe si por la existencia misma de Ángel, quién sabe si por su propia impotencia para abrirse paso hasta el único lugar donde su apasionamiento podía encontrar la calma. Ahora no podía aventurar una explicación: Silvia era la causa y sería también el resultado, pero él no iba a decirle nada, sólo proseguiría los trayectos en la planicie de vellos levantiscos de ese torso que, a fuerza de palparlo, fue siendo capaz de evocar hasta en más nimio de los detalles: dónde la solidez del músculo, dónde el nacimiento de la grupa, el sitio del ínfimo lunar junto a los labios, la correspondencia entre su lengua tensa y el botón exasperado del clitoris.

No esperaba encontrar en la revista nada que se correspondiera con su fiel memoria; se limitó a mirar el plano y liso catálogo de rostros pechos caderas sexos de cuerpos sin nombre, fotografiados en todos los ángulos posibles y sin embargo incomprendibles porque no había manera de tocarlos. “No es mirando como se conoce a una mujer”, pronunció para sí mismo, sin saber y sin importarle si alguien lo escuchaba o se daba cuenta de qué revista tenía en las manos. “De cualquier forma, no la quiero para masturbarme, como todos”, se dijo ya en silencio, orgulloso de sí mismo, convencido de que sus propósitos al haber adquirido el ejemplar eran tan sutiles que difícilmente se haría comprender si lo explicaba.

De vuelta a casa cumplió apresuradamente con las pequeñas cotidianidades de recoger la ropa del día anterior, revisar las

alacenas para ver si le hacía falta algo, preparar el baño para sacarse de encima el polvo y el cansancio acumulados durante la jornada. La prisa por salir temprano al siguiente día para conseguir todas las cosas que le iban a hacer falta puso alas en sus manos y, mientras enlistaba mentalmente el vino, luces, música y sábanas apropiadas para lo inminente, hizo un rápido inventario de la esbelta figura desnuda de Silvia: a pesar de que sus manos la fueron conociendo fragmentada, hasta el simple aire podía servirle como material para reunirla en un todo que ya no tendría oportunidad de hurtarle el cuerpo.

Al despertar se entretuvo pensando en Silvia de pie, Silvia sentada, Silvia recostada en la cama. Eligió posturas, la ubicó en el sillón grande, sobre la alfombra, apoyada en la mesa de centro. A esa hora, ella debía estar inmersa en el ritual del desayuno con Ángel. Ya no importaba eso, ni el hecho de que los fines de semana fueran hasta entonces un territorio vedado; ya no más, porque de ahí en adelante ella sería suya, estaría con él y aguardaría todas las noches su regreso del trabajo. Pero antes debía comprar la lencería, los cosméticos, los pendientes; había que pasar a recoger las cajas y el pedido, cerciorarse de que viniera completo y de que se cumplieran sin tacha las virtudes por las que no tuvo reñato en pagar la cantidad que entregó con una gran sonrisa, sin hacer caso de la mirada entre cómplice y burlona del empleado que lo atendió.

Harto de esperas, apenas puso cerrojo a la puerta, José Antonio se olvidó de los preparativos y se volcó, trémulo, con palabras y dedos que hablaban plenos de elocuencia, diciendo ahora sí voy a conocerte, para cuando te vayas tendré a otra que no será sino tú misma, haré que te descubras igual y distinta, viviendo cuanto desees con Ángel pero emergiendo aquí, salida de mis manos que te inventan, escúchame, ya no te imaginan sino que te conceden un espacio en el mundo, aquí, conmigo, tu demiur-

go, el que te da la forma que has tenido siempre, la que no sabemos si te otorgué noche a noche o tú me fuiste revelando. Voy a mirarte hasta el final, no ahora que te hago, no en este momento en que de mis yemas va surgiendo tu exacta delgada pantorrilla, el muslo eterno y el misterio tibio de tu sexo. Es cierto que tu piel ya estaba, pero soy yo el que le pone la silueta, yo quien tonifica cada uno de tus miembros y forja sus pliegues y contornos dentro de las palmas memoriosas de mis manos. Sigue dócil, obediente a mis afanes que ya están concluyendo tu cintura, de donde antes que poner debo quitar; lo que reste apenas bastará para llenar tu pecho, el doble yugo donde ahora sí voy a perderme; ya está, exacto, altivo, hendiendo el aire con los pezones como clítoris expuestos a la inmediatez de mi afiebrado tacto. Falta poco, Silvia, nada más el cuello como el único obelisco que sabe la manera de alcanzar el cielo, ahora la cabeza que cubriré con el rostro que te he mandado hacer. Mira tu cabello, tan largo negro y ondulado como lo has tenido desde la primera vez que tuve la dicha de impregnarme con su aroma. Creo que no me resta nada más que la playa de tu espalda, donde haré lo mejor que pueda para curarte y ocultar la extensa herida que me vi obligado a dibujarte; no permitiré que por ahí se escape tu sustancia, voy a recostarte boca arriba en mi cama para que ni yo mismo pueda ver tu entraña gris, salida de las cajas que he apilado en la cocina y que me llevaré al trabajo para pensarte allá también, sabiendo que no te moverás del lugar donde te ponga, por una vez quieta ante mis ojos que no se cansarán jamás de admirar tu perfecta figura inanimada, mía desde ahora y hasta que mi muerte nos separe. ↵



Gaspar Aguilera Niaz*

Ángel de la guarda

déjame soñar con su breve cintura
que me azote el insomnio de sus pechos abiertos
y el laberinto húmedo me proteja del mal

que sus alas de escarnecido ángel
froten con su polvo el deseo
que no me desamparen de noche ni de día

que *el sueño y sus figuras*
iluminen mi miedo
que su aliento profundo y despiadado
me resguarde del innombrable del enemigo malo:
el adiós que ya llega

* Departamento de Literatura y Ediciones, Instituto Michoacano de Cultura.

1 Del libro inédito *Imperfección del mundo*.

Oración

todos venimos a este templo
a ofrecer nuestro incienso de piel y flores
a llorar por ese cuerpo que no está más aquí

llegamos en absoluto olor de santidad
después de besar y acariciar
sin reclamos ni arrepentimientos

concédenos la gracia oh señor
(maravilloso dios injusto)
de ver la gloria en cada poro
de sentir la eternidad en cada tocamiento

La caricia según el agua

Le moja, le acaricia la nuca, los cabellos.

La siente en su cuello sedoso y presiona los duros pezones, escurriendo de ahí como si fueran las lenguas de las gárgolas.

Intenta repartirla entre sus fuertes muslos separados. Algunas gotas se detienen en la carnosa cavidad de su ombligo profundo y en la hendidura ofrecida a ese animal disperso y líquido.

El beso intermitente y múltiple ha pasado, tembloroso, por sus corvas, sus rodillas, ha moldeado sus rosados talones.

Una espuma blanca cubre su vello ensortijado y oculta la brillantez jugosa de esa boca no parecida a nada.

El espejo según la piel

Le devuelve su piel lentamente.

Ha pasado sus manos por los hombros y el cuello; ha comprobado la dureza de sus pechos con sus botones vegetales a punto de atravesar la superficie bruñida; se ha rodeado de perfil las nalgas tensas sosteniendo su espalda y su cintura de alabastro.

Sin pausas, ha reiniciado la caricia en la punta de los dedos del pie derecho, bordeando con sus manos transparentes la pantorrilla, el muslo ancho y pesado, el hueco perfumado de su rodilla. Aún en flor de loto, roza con suavidad su triángulo castaño.

Su mirada jadeante continúa fija en el espejo. Su caricia es más rápida y profunda, desaparece una parte de su mano estremecida, ahora sólo unos milímetros la separan de la superficie vaporosa.

Antes de iniciar sus estertores de iluminada y virgen, el espejo es también parte de su cuerpo y pega su boca, y éste le devuelve la imagen de su lengua frenética y su saliva inocente.

Su cuerpo tiembla con más distancia y pausa, un leve río indiscreto llega al borde barroco de madera y la miel recogida se confunde de nuevo con su saliva, y otra vez, ese beso salvaje que no termina nunca... ↩

Poeróticos

*A veces uno toca un cuerpo
y lo despierta...*

Homero Aridjis

I

No hay noche más fría
ni espacio más vacío
que mi cuerpo deshabitado
por tu ausencia.

II

Sólo temo que mi piel se hunda
en el vicio indiscifrable del recuerdo.

* Editora, guionista, periodista y asesora en Comunicación Social, ISSSTE.

|||

Ojalá que el tiempo
se destruya
y deje de ser cordal inocuo
entre mi piel y la tuya.

|||

¿Cómo nombrar al delito insolente
de alejar de mí tu cuerpo?

||

¿El amor?
Canto de sirenas
que anula
el clamor de los cuerpos.

|||

No permitas
que tu boca rompa
el paraíso enhiesto
que tu sexo ofrece.

Anhelo fugaz

*No me importa cuál sea el paso en falso
que te haga caer sobre mi cuerpo.*

Marguerite Yourcenar

Hice de tu piel un lienzo
para cubrir mi cuerpo
y cabalgar, volar y sumergirme
en lo más profundo de tu sexo.

Tomé tus manos
—como ábaco sin retorno—
para ir marcando,
palmo a palmo,
las hojas blancas de mis senos,
hasta moldear en ellos
las rutas milagrosas de tus dedos.

Robé de tus labios el aliento
hasta hacerlo, sin recelos, mío,
fundiendo tu sabor, tu furia
y tus historias, con el simple,
abrupto y lacerante deseo de tus besos.

Osadía

Me pierdo en tus ojos
y existo en el laberinto suave de tu cuerpo;
me sumerjo en los pliegues de tu sexo,
ofrendando la osadía del placer;
ahogo los excesos de mis manos en tus besos
y me llena el torbellino de sentirte dentro,
de tenerte cierto.

Me encuentro de golpe, poro a poro,
volcando mis caricias en tu ser,
fundiendo mi comienzo con el límite de tu piel.

Páginas de Matisse

Tu nombre se pierde,
ondea, circunda
en la mixtura del color;
tras cada línea que el lienzo marca,
entornando una figura,
te encuentras tú.

Tus ojos modelan con profundidad
el verde oscuro de Matisse,
tus labios inspiran el rojo
en perfecta danza de virtud;
y el morado de tu cuerpo encarna
la tórrida lucha del paisaje
que vence a la odalisca de un tapiz azul.

Voces

Te digo, te grito a veces
que mi piel es la noche
que apacible y mustia
se esconde en un cristal de indiferencia
bajo tu voz.

Hitos

Hundida con el pelo a cuestras
en la sabana de tu vientre,
la mirada profunda alberga
la plenitud boscosa de tu sexo
y, al ritmo que el fuego canta,
recorren su espesura profanos dedos.

El contacto de mi piel lo sorprende
en su lejana soledad,
demandando un hálito de amor,
un vibrar cadencioso
ante el canto de la vida.

Y frente a ese llanto engendrador que ofreces,
preparo un refugio fértil,
un vacío que absorbe,
pues soy el claustro en que tus entrañas
han de nacer una y otra vez.

Rutas

Al sentirte inmerso en mis ojos,
mis labios, mis cabellos,
invento nuevas rutas
en las líneas de tu rostro,
por el sendero de tu piel,
hacia el borde de tu sexo.

Me pierdo en el sinuoso
camino de tu pecho,
aprendiendo tramo por tramo
los poros de tu cuerpo.

Soy vereda fértil a tu entrega,
respuesta natural a tu pasión.

Creación

*...mi valor lo determina el amor que me tengas
y existo para los demás
en la medida en que tú me quieras.*

Angelina Beloff

Es la sombra de tus ojos
donde se resguarda el canto,
el encanto ciego de mi pena y de mi miedo;
es ahí donde soy y donde nazco
cada vez que tu mirada cubre el mundo
y me inventa a diario.

Son tus labios al formar mi nombre
los que atan la fragilidad del deseo.

Y pertenezco al mundo porque así lo pide
y es tu vida donde agonizan mis secretos.

Soy tu voz, tus ojos y tu cuerpo,
porque es tu piel
la extensión de mi universo;
y te amo porque nací de tus besos
y en tus manos fluyen
mis días, mi amor y la poesía. ←→



CON LA POESÍA

EN LA PIEL

Beatriz Osuna*

Poeta

*Eres la compañía con quien hablo de pronto a solas.
Te forman las palabras que salen del silencio
y del tanque del sueño en que me ahogo libre
hasta despertar...*

Xavier Villaurrutia

Tu imagen emerge del fondo de mis pupilas, recorre persistente el universo que pienso. Penetras mis sentidos haciéndolos cautivos de las frases que esculpes con delicia.

Creas palabras que embelesan el aliento saciándolo de gozo, vocablos que me acarician hasta hacerlos míos.

Eres sortilegio que me invita a zarpar envuelta en el vapor del erotismo: es imposible dejar de responder a tu aroma, que seduce y aprisiona.

* Traductora, escultora, pasante de la licenciatura en Historia del Arte (CAM).

Ser de inspiración divina, de imaginación inagotable, condúceme a lo más íntimo de la locura para transformarnos: quiero nadar en lo profundo de tu mente, bañarme con tu voz y respirar tu imagen.

Manantial infinito de palabras que se mezclan, paridor de ideas que abrazan e involucran: deseo saber por qué me habitas, necesito entender por qué me dueles.

Deseo

*Déjame conquistarte lentamente,
a roces fugitivos de presencia
y a silenciosas pausas de deseo.*

Roberto Cabral del Hoyo

Deja que encuentre tu presencia sabia
y reviva al sentirme dentro de ella,
palpitar con tus frases que enajenan
para hacerme cada vez más tu cautiva.

Necesito internarme con gran fuerza
en tu mente, que pasa al infinito,
recorrerla sin freno hasta perderme
en el placer que da tu melodía.

Son mis labios que llaman a los tuyos
cuando hacen contacto las miradas
anhelando fundirse con tu boca.

Saborearte se hace algo muy intenso
pues subyuga lo dulce de tu fuerza:
mientras más tengo de ti, más te deseo.

Tu mirada

Puedo ver en tus ojos esas huellas
de la vida que fluye consistente
veo tu mente abrazando cada instante
dando a luz las imágenes más bellas.

Que todo el pensamiento permanezca
en el río que derrama tu mirada
para hundirme por siempre enamorada
en tu fuente, que invita a que renazca.

Contigo

*Recoge, pues, paisaje de mi diáfano encuentro,
silencioso y justo elegido,
mis dos ojos vacíos y lejanos
y condúcelos
por la maravillosa disciplina
de aprender a mirarte.*

Margarita Michelena

La mirada se disuelve en tu piel
y te acaricia el cuerpo
(contacto que revive mis sentidos
y se apodera de tu aroma,
tus temores, tus secretos).
Miro desde tu interior
y me descubro envuelta en tu inquietud;
me miro en ti
y recuerdo;
las imágenes toman forma,
despierto al tiempo
bañada de tu pensamiento,
regreso a mi envoltura
donde unos ojos incansables te dibujan
deseosos de perderse y encontrarse
siempre contigo, adentro, afuera.

Idilio

*Sobre tu piel los labios son más labios
y en el vientre, un encono de caricias.*

Enrique López Aguilar

Como pétalos que vibran por el viento
mis labios se remojan al pensarte
ansiendo recibir en su morada
al colibrí que beberá de sus secretos
Se abren y dan paso al regocijo
al roce que da origen a la flama
que corre y se desliza incontenible
formando una corriente abrasadora
que arrastra a los amantes al encuentro

Río de libertad

Río de libertad, fluido incesante,
ritual de agua que purifica y renueva
por el que nacen los mundos
y se confunden las formas:
empapa mis deseos cuando pases
y penetra esta sed que llevo dentro,
que tu caudal ingrese entre mis muslos
y, en un vaivén incontrolable de jadeos,
hagamos surgir el fuego nuevo,
restaurador de formas y contornos.

Frisson

*Se me está rompiendo el cuerpo por amarte
y tu piel me restituye si me toca...*

Enrique López Aguilar

Emborráchame con tu aliento
y hagamos alianza de presencias,
enlazando nuestras formas y sudores.

Busquemos los momentos, sin recato,
que transforman el silencio en simetría.

Acércate, regálame tu cuerpo,
quiero abrazarlo con mis pensamientos.

Toma mis labios húmedos,
ansío extraviarme en el fervor de tus caricias.

Entreguémonos sin tiento
a las delicias del placer desenfrenado.

Selva

Deja que mis dedos se escabullan
por la selva oscura que te cubre.

Deja que inclinada en ti –desnudo–
vierta mis cabellos por tu cuerpo.

Deja que te rocen suavemente
y yo renazca a través del tacto.

Deja que recorran tus deseos,
que su danza te unja de placer.

Deja que sean cómplices del fuego
que lamen, embriagados, por tu piel.

Folie à deux

Cierro los ojos
para volver a mirar tu cuerpo desnudo:
tiemblo, ahogándome en mi respiración,
el tiempo se detiene,
la razón se vuelve ajena,
mi sangre hierve y te busca:
me has tocado suavemente con las manos,
con tu cuerpo, tus besos...
Tu aliento me seduce,
tus labios encienden mis pezones,
los senos se yerguen para ti,
abro el camino que arde y se enjuga
para recibir tu calor,
te hundes en mí,
me das la intensidad
y llegamos enlazados a la cumbre. ↔

Gaspar Aguilera Díaz*

El ser más perfecto que podamos concebir será el que se apartará más de nuestras convicciones y las encontrará despreciables.

Marqués de Sade

Escribió Simone de Beauvoir en su biografía de Sade: “no logró el surgimiento de una evidencia, pero por lo menos discutió todas las respuestas demasiado fáciles [...] Nos obliga a volver a plantearnos el problema esencial, que bajo otras apariencias posee a nuestro tiempo: las verdaderas relaciones del hombre con el hombre”. Estas premisas que justifican y confieren autenticidad al pensamiento de Sade, nutren el sentido último de uno de sus continuadores más inquietantes y legítimos: Georges Bataille.

* Departamento de Literatura y Ediciones, Instituto Michoacano de Cultura.

¹ Francisco Javier Larios. *Bataille, un místico profano*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 1990. 272 pp.

Las razones que aproximaron a Francisco Javier Larios a profundizar en la obra de Bataille, son las mismas que comparten muchos de los lectores que se han acercado a lo escrito por este filósofo y autor francés: perplejidad, repugnancia, fascinación, malestar, admiración y complicidad, en una palabra, embriaguez por lo desconocido y, al mismo tiempo, por lo demasiado cercano.

A esa “fuerza oculta dentro del hombre, que no se deja castrar –venero oculto en la creación artística, antídoto contra la inmovilidad– [que] a lo largo de la historia ha recibido diferentes nombres [pues] algunos le han llamado el principio del deseo [y] Nietzsche y Bataille lo bautizaron como el Mal”, dedica Larios su mejor empeño, en un apasionado y brillante análisis de los elementos y coordenadas que descubren las pulsiones y mecanismos que desembocarán en la explicación del deseo y el erotismo como un poderoso e inevitable ritual cuya celebración nos conduce a sus dos únicas salidas: el orgasmo y la muerte.

La literatura y el Mal, Vivir y pensar el erotismo y Bataille ante la filosofía, constituyen los enfoques del acercamiento que el autor nos propone, en una aventura de la interpretación creativa que no descarta una cierta provocación ante su lectura para ir más al fondo de las cosas y las posturas de Bataille. Se reconoce, en principio, el rigor de las propuestas bataillianas como filósofo, sustentada en ese “proyecto reflexivo fundamentado inicialmente en una práctica de la libertad absoluta”, en esa *conciencia desgarrada* que se convierte en su propio espejo: “La revelación unida a mi experiencia es la de un hombre ante sus propios ojos. Supone una lubricidad, una maldad, que no contiene el freno moral; la amistad feliz por lo que es sencillamente malvado, lúbrico. El hombre es su propia ley, se desnuda ante sí mismo”, dice Bataille.

El filósofo francés escribió, nos dice el autor de este ensayo, para expresar la impotencia de la escritura, inmoldando su obra en esta imposibilidad. Al pregonar la imposibilidad del hombre para ir más allá de sus límites, su puesta en juego de la escritura lleva al fracaso de la literatura por medio del ejercicio implacable de la literatura. Por ello es que su “puesta en juego” se vuelve un juego mortal: porque es imposible. Igualmente se remarca lo inclasificable e inabarcable de su obra literaria (novelas eróticas, poesía, ensayos estéticos, históricos, económicos, etc.) si se intenta acudir a una sistematización metodológica convencional.

En el capítulo relativo a las influencias que marcaron a Bataille, se menciona a Nietzsche, Sade y Lautréamont, encontrándose aquí una aseveración discutible y polémica de Larios, cuando afirma que “[...] Sade no escribió para excitar. Pretende ser lógico, razona, es más, lo único que trata de hacer es razonar... A Sade hay que leerlo para encontrar en su discurso un tipo de razonamiento en el que la coherencia comprende la incoherencia pero sobre todo una razón que es excesiva”. Y se hace el recuento del primer grupo de surrealistas con quienes Bataille tuvo mayor cercanía: Michel Leiris, André Massón, Robert Cesnos, Roger Vitrac, Raymond Queneau, y sus homenajes permanentes a quienes “[...] pagaron –dice Bataille– con una perturbación permanente ese maravilloso minuto de lucidez [...]”: Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Apollinaire y Jacques Vaché”.

Conjuros contra la soledad es la reconstrucción poética más heterodoxa de este libro y por lo mismo, tal vez, la más confesional en el sentido en que el autor asume las múltiples lecturas de Bataille, desde la recreación de un yo agobiado y exaltado por los tormentos insoportables del deseo que lo hace exclamar:

Esta oscura pasión se atiene al azar; para llegar a ti, se cobija trémula bajo el horror y se sacrifica ardiente sobre la caliza y calcárea piedra de mis huesos. En esta combustión se pierde el mundo. En esta combustión yo recupero la memoria perdida de la especie.

[...] Violenta mis sentidos y llévatelos a los insoportables límites de lo imposible.

Finalmente, se puntualiza que Georges Bataille entiende al filosofar como una experiencia más entre tantas otras, es decir, como la suma de los conocimientos posibles, en una operación sintética, como supone que lo entendió el propio Hegel, y rescataando las tres transgresiones de un mismo gesto en la expresión batailliana, repitiendo a Henri Ronse: “[...] la vida es traspasada por el pensamiento, el pensamiento por la escritura, y la escritura por el texto”.

La relectura apasionada de este acercamiento hacia quienes nos enseñaron a descubrir y a convivir con los fantasmas inefables del deseo, se finca y explica en una de las frases que Francisco Javier Larios recrea a lo largo de este ensayo: *sólo por medio de la intensidad podemos lograr la expiación.* ☞

Silvia Aboytes (Ciudad de México, 1960) estudió la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, en la UNAM. Desde 1982 ha amalgamado su labor profesional en campos como la edición, el guionismo y el periodismo, tanto en instituciones privadas como públicas. Actualmente es asesora en comunicación social en el ISSSTE.

Gaspar Aguilera Díaz (Parral, Chihuahua, 1947) estudió el Bachillerato y la Licenciatura en Derecho y Ciencias Sociales en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ha sido profesor de Literatura Mexicana y Latinoamericana durante más de dieciséis años, ejerce el periodismo cultural desde 1978 en publicaciones del país y del extranjero, y actualmente colabora en el Departamento de Literatura y Ediciones del Instituto Michoacano de Cultura.

Ha publicado los siguientes libros de poemas: *Informe de labores* (1981), *Pirénico* (1982), *Los siete deseos capitales* (1983), *Zona de derrumbe* (1985), *Los ritos del obseso* (1987), *La ciudad y sus fantasmas* (1991), *Tu piel vuelve a mi boca* (1992) y *Diario de Praga* (1995). Ha preparado dos antologías: *Un grupo avanza silencioso (antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972)* [1990] y *Continuación del canto. Muestra de poesía michoacana (poetas na-*

Antonio Marquet (Ciudad de México, 1955) es profesor, investigador y traductor adscrito al Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco. Obtuvo el DEA en Estudios Románicos en el Instituto de Estudios Ibéricos de la Universidad de París-IV-Sorbona, y el DEA en Literatura Comparada y Semiología en la Universidad de París VII. Ha sido miembro de los consejos editoriales de las revistas *Plural* y *Fuentes Humanísticas*, y fundador de *Tema y Variaciones de Literatura*. Fue uno de los organizadores de la "1ª. Conferencia Internacional UAM, 1995. Medio siglo de Literatura Latinoamericana 1945-1995 (Universidad Autónoma Metropolitana)", que se realizó en octubre de 1995.

Ha publicado *Ojerosa y pintada* (1989). Ha traducido, entre otros: de Michel Foucault, *El Poder. Cuatro conferencias* (1989); de Michel Butor, *Retrato hablado de Arthur Rimbaud*; de Didier Anzieu, *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el proceso creador*. Actualmente prepara *Archipiélago dorado: análisis psicoanalítico de la obra de Agustín Yáñez*.

Beatriz Osuna (Ciudad de México, 1963) es pasante de la Licenciatura en Historia del Arte por el Centro de Arte Mexicano y tiene el Diploma en Lengua Francesa que otorga la Alianza Francesa. Fue integrante de uno de los talleres literarios de Enrique López Aguilar. Es traductora y escultora.

Homero Quezada (Ciudad de México, 1967) cursó la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado cuentos y relatos en las revistas *Punto de Partida*, *Litoral*, *Alfil*, *Cabañuelas* y *Conciencias Políticas*. Actualmente se desempeña como académico en la Coordinación de Humanidades y en el Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM.

Josefina Rodríguez Marxuach (San Juan de Puerto Rico, 1955) obtuvo el grado de Licenciada en Humanidades en la Universidad de Puerto Rico, y realizó los estudios de la Maestría en Estética, en la Universidad Iberoamericana; tomó cursos de fotografía en el Club Fotográfico de México, en la misma Universidad Iberoamericana y en la Escuela Activa de Fotografía. Actualmente realiza diversos trabajos para el medio publicitario, además de los que elabora como parte de su obra personal de creación, y sus fotografías se han empleado para ilustrar varios catálogos, así como revistas, portadas de libros y discos, y exposiciones en museos.

Produjo las ilustraciones para el libro *La cerámica en la Ciudad de México (1325–1917)* [1997]; y el texto visual para *La espada entre los labios*, libro de poemas y fotografías; fue incluida en la antología *Los grandes de la fotografía en México* (1997); y ha realizado siete exposiciones individuales: *No es como usted cree* (1992), *Zozobra* (1993); *Viaje redondo*, *Los vigilantes* [Fotoseptiembre] y *Mujeres en las ciudades* (1994); *Paladios* (1996) y *Estratigrafías* (1997). Obtuvo el primer lugar en el Salón Mensual del Club Fotográfico de México (1977); el segundo, en el Encuentro Universitario de Fotografía, organizado por la UAM–Azcapotzalco (1994); una de las dos menciones honoríficas para fotografía del Premio “Quórum” (1995) y el Premio de Fotografía Profesional de “Expodiseño 1997” (1997).

Joaquina Rodríguez Plaza estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. Actualmente forma parte del Área de Literatura del Departamento de Humanidades de la UAM–Azcapotzalco. Sus penúltimos trabajos publicados versan sobre la narrativa del exilio español en México. Colabora en

distintas revistas con trabajos de creación, artículos de crítica literaria y ensayos literarios.

Severino Salazar (Tepetongo, Zacatecas, 1947) obtuvo el título de Licenciado en Letras Inglesas en la UNAM, donde realizó estudios de la Maestría en Literatura Comparada; también hizo estudios en la Swansea del País de Gales. Es ensayista y narrador. Tiene publicados: *Donde deben estar las catedrales* (1984, premio "Juan Rulfo" para primera novela), *Las aguas derramadas* (cuentos, 1986), *Llorar frente al espejo* (novela corta, 1989), *El mundo es un lugar extraño* (novela, 1989), *Desiertos intactos* (novela, 1990), *La arquera loca* (novela, 1992) y *Cielo cruel, tierra colorada* (antología de autores zacatecanos, 1994). Es profesor titular de la UAM—Azcapotzalco.

Luis Tovar Soria (Ciudad de México, 1967) estudió la Licenciatura en Letras Hispánicas en la UNAM y ha sido integrante de los talleres literarios de Salvador Castaneda, Orlando Ortiz y Enrique López Aguilar. Escribió una novela, inédita, titulada *La casa azul*; ha participado, sin consecuencias reseñables, en concursos de cuento de carácter local y nacional, y ha colaborado en revistas de diversa índole, desde *Caminos* (de Taesa) hasta *Apertura* (revista de publicidad).

Con una obra literaria que ha compartido el mismo espacio con sus labores de corrector, editor y, recientemente, de publicista, actualmente tiene una antología de su producción cuentística, que forma parte del volumen colectivo *Ocho puertas* (1997).

Raúl Torres (Ciudad de México, 1958) es miembro de la Sociedad Goethe de Frankfurt desde 1981 y se licenció en Letras Clásicas, en la UNAM, con una tesis sobre lo sagrado y lo profano en la obra de Píndaro, en la que incluyó la primera versión

literal de las *Odas ístmicas*. Fue secretario académico del Departamento de Letras Clásicas de la UNAM (1983–1985). Como becario del Servicio Alemán de Intercambio Académico, hizo estudios de posgrado en la Universidad de Heidelberg (1985–1988), especializándose como paleógrafo de textos latinos medievales. Concluyó un *magister artium* en filología griega, latina y española en la Universidad Católica de Eichstätt (1992–1996). Pertenece al Colegio de Letras Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM.

Ha colaborado en varias revistas y suplementos, en las que ha hecho pequeñas contribuciones sobre literatura griega y alemana. Fue editor y traductor de los textos latinos de las *Constituciones Diocesanas del Obispado de Chiapas*, de Francisco Núñez de la Vega (1988), y coeditor de un tomo colectivo sobre “Humanismo colonial en América”, que pronto aparecerá publicado por el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Eichstätt. Actualmente prepara, para su publicación, la primera edición crítica del epos latino *Alexandrias* (1776–1777), del jesuita veracruzano Francisco Javier Alegre.





División de Ciencias Sociales y Humanidades

