

1099

TEMAS Y VARIACIONES DE LITERATURA

COORDINADOR: ANTONIO MARQUET

MARGARITA VILLASEÑOR ■ ANTONIO MARQUET ■ IVONNE
CANSIGNO ■ MARC CHEYMOL ■ VLADIMIRO RIVAS I.
VIDA VALERO ■ OSCAR MATA ■ SERGIO MONSALVO ■ JORGE
LÓPEZ MEDEL ■ ARTURO TREJO VILLAFUERTE ■ CARLOS
GÓMEZ B. ■ JOSÉ CEBALLOS MALDONADO ■ LETICIA
ALGABA ■ JOSÉ FCO. CONDE ORTEGA ■ ELÍAS TRABULSE
ALEJANDRA HERRERA ■ JOAQUINA RODRÍGUEZ PLAZA



Escuela abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD AZCAPOTZALCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

**TEMAS Y VARIACIONES
DE LITERATURA**

TEMAS Y VARIACIONES DE LITERATURA

COORDINADOR: ANTONIO MARQUET

MARGARITA VILLASEÑOR ■ ANTONIO MARQUET ■ IVONNE
CANSIGNO ■ MARC CHEYMOL ■ VLADIMIRO RIVAS I.
VIDA VALERO ■ OSCAR MATA ■ SERGIO MONSALVO ■ JORGE
LÓPEZ MEDEL ■ ARTURO TREJO VILLAFUERTE ■ CARLOS
GÓMEZ B. ■ JOSÉ CEBALLOS MALDONADO ■ LETICIA
ALGABA ■ JOSÉ FCO. CONDE ORTEGA ■ ELÍAS TRABULSE
ALEJANDRA HERRERA ■ JOAQUINA RODRÍGUEZ PLAZA



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD AZCAPOTZALCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

Rector General
Dr. Gustavo A. Chapela Castañares

Secretario General
Dr. Enrique Fernández Fassnacht

Rectora de la Unidad Azcapotzalco
Dra. Sylvia Ortega Salazar

Secretario de la Unidad
Ing. Enrique Tenorio Guillén

Director de la División de Ciencias
Sociales y Humanidades
Lic. Jorge Fernández Souza

Jefe del Departamento de Derecho
Lic. Jaime Escamilla

Coordinador de Publicaciones
de la División
José Francisco Conde

Asesores
Arturo Córdova y Federico Yáñez Roldán

Primera edición, 1991

© Universidad Autónoma Metropolitana
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Av. San Pablo 180
México, 02200, D.F.

ISBN 970-620-025-8

Diseño:
ORIGAMI

Impreso en México
Printed in Mexico

ÍNDICE

TEATRO

El teatro en México en la década de 1950 Margarita Villaseñor	7
---	---

HOMENAJES

La palabra perdida Antonio Marquez	27
La palabra de Beckett Ivonne Cansigno	35
Samuel Beckett, novelista del fin de milenio Marc Cheymol	39
Graham Greene: del poder y la gloria al poder y la burla Vladimiro Rivas Iturralde	59
Greene: <i>Forever british</i> Vida Valero	63
Greene y Lowry: dos obras maestras concebidas en México Oscar Mata	67

LITERATURA SUBTERRÁNEA

De la impureza Antonio Marquet	75
--	----

Luis Moncada Ivar: <i>Perros noctívagos</i>	
Sergio Monsalvo	101
Ven a mi corazón (cuento)	
Jorge López Medel	107
La vida secreta en <i>Después de todo</i> :	
de José Ceballos Maldonado	
Arturo Trejo Villafuerte	111
Crónica de un eterno retorno	
Carlos Gómez Beltrán	115
Imágenes del fugitivo (fragmento de novela)	
José Ceballos Maldonado	123

LITERATURA MEXICANA

Correspondencia de Riva Palacio con Ricardo Palma	
Leticia Algaba	173
Rafael F. Muñoz y la retórica del poder	
José Francisco Conde Ortega	189
La rosa de Alejandría: ¿una querrela secreta de sor Juana?	
Elías Trbulse	197

TÓPICOS DE LITERATURA

Max Aub o el compromiso social del escritor	
Alejandra Herrera	205
La gallina de Sender y las de Cervantes	
Joaquina Rodríguez Plaza	215

EL TEATRO EN MÉXICO EN LA DÉCADA DE 1950



Margarita Villaseñor

Poesía en Voz Alta fue un grupo de teatro de vanguardia que nació en la ciudad de México de 1956 a 1963. El grupo fue fundado por artistas, tales como el cuentista Juan José Arreola, el poeta Octavio Paz, y los pintores Juan Soriano y Leonora Carrington. Poesía en Voz Alta fue la primera compañía en México que comenzó a experimentar con los espacios ambientales. Poesía en Voz Alta propició el desarrollo de actores y de directores de escena y dramaturgos. Tuvo una influencia considerable en el teatro mexicano, a pesar de que no ha sido estudiada a fondo. Mi propósito es analizar diversos aspectos de este grupo. En especial a sus integrantes: un grupo de talentosos artistas e intelectuales que se reunieron y decidieron hacer teatro. No olvidemos que el teatro es uno de los medios de expresión y de comunicación que, junto con la poesía, son arterias vitales en la cultura de un país. El concepto de Poesía en Voz Alta se basa en la filosofía de que el teatro es una reflexión no sólo sobre la naturaleza, ideales, preparación y antecedentes de sus participantes, actores, directores, escenógrafos, autores, etcétera, y del público o audiencia, sino también de las influencias sociales y políticas. Siendo un movimiento teatral que se dio apenas hace treinta y cinco años, quedan vivos muchos testimonios y recuerdos. De hecho hay quienes conservan libretos, programas, boletos y aun bocetos o dibujos de vestuario o de escenografías. Recuerdo que en 1977, en la Galería de Juan Martín, Juan Soriano hizo exposición de algunos diseños que fueron puestos en venta. Algunos conservan fotos, como el propio

Soriano, José Luis Ibáñez y Juan José Gurrola, Nancy Cárdenas y Tara Parra. No existen fotos a color de las funciones de los primeros cinco programas del grupo. El fotógrafo oficial de la compañía fue Ricardo Salazar, quien trabajaba para la Universidad, y Rodrigo Moya filmó, además, algunos de estos programas en blanco y negro. Para hablar del juego cromático de las diversas puestas en escena de *Poesía en Voz Alta*, hay que apoyarse en la memoria de quienes asistieron a las funciones o acudir a los dibujos coloreados de Soriano.

Antes de iniciar el análisis de lo que fue *Poesía en Voz Alta* para nuestro teatro mexicano, intento reunir elementos básicos para trazar un panorama social, climático y teatral de la ciudad de México: qué tipo de teatro se hacía en los 50 y qué actividades dramáticas sirvieron de antecedente a *Poesía en Voz Alta*. No es mi intención hacer una exhaustiva investigación documental, es decir: recopilar documentos que pudieran reconstruir el proceso de *Poesía en Voz Alta*, ni reunir de manera sistemática, comentarios, testimonios y entrevistas de quienes vivieron dicho proceso.



En la década de los años 20 y 30, todavía con vestigios revolucionarios, en la ciudad de México florecía el arte y se representaban múltiples formas de teatro. Había compañías de repertorio y además los autores fundaban grupos para llevar a la escena sus obras. Ciertamente la producción era modesta y —salvo excepciones— las obras eran más bien de segunda calidad. Los grupos de teatro “a la antigua” eran más imitativos que imaginativos. El terreno del teatro era, según opinión de Octavio Paz, un árido desierto. Revitalizarlo era un desafío. Hay que decir que el teatro de otros países, entre ellos Estados Unidos, pasaba entonces por un ciclo similar. Una vez totalmente apagada la efervescencia de la Revolución armada, renació en México un periodo de acusada actividad cultural que va desde los tempranos años 20 a mediados de los 30, renovación particularmente orientada hacia la educación y las artes. En los 40, el poeta Jaime Torres Bodet, que anteriormente había sido director de la Organización Educativa, Científica y Cultural de las Naciones Unidas, fue nombrado

Secretario de Educación Pública y se empeñó en incrementar notablemente las facilidades educativas. La población estudiantil en la Universidad Autónoma de México se duplicó en número entre 1940 y 1954, y para la celebración del cuarto centenario de la magna casa de estudios, en 1953 se inauguraron las instalaciones en la Ciudad Universitaria. En 1947 el departamento gubernamental de las Artes se convirtió en el Instituto Nacional de Bellas Artes y se le destinó a la tarea de crear y desarrollar artistas. A mediados de los cincuenta, el INBA y la Universidad Nacional eran las máximas instituciones de cultura en México. Por aquel entonces, los primeros 50, se presentaron numerosas obras dentro del "realismo" o del "naturalismo", siguiendo de cerca lo que se representaba en Estados Unidos o en Inglaterra. Las modas norrealistas que incorporan el surrealismo, el simbolismo y el expresionismo, así como otras técnicas poéticas, fueron cobrando fuerza hacia mediados de la década. Autores de ambas tendencias como Héctor Mendoza y Juan José Arreola, se unen más tarde en Poesía en Voz Alta.

La primera obra de Mendoza, *Los ahogados*, sobre la vida miserable de los ferrocarrileros que habitan en vagones abandonados, ganó el primer premio de Las Fiestas de la Primavera en 1952, en un concurso organizado por el Departamento del Distrito Federal. Mendoza tenía entonces 20 años. Su siguiente obra, *Las cosas simples*, en tres actos, incluye un ensueño como intermedio y se sitúa en el ambiente estudiantil y trata problemas juveniles como los exámenes, el amor a las mascotas y otras cosas igualmente simples. Mendoza emplea aquí toda la jerga coloquial universitaria. Esta vez el joven dramaturgo obtuvo el premio Juan Ruiz de Alarcón de la agrupación de Críticos de Teatro en 1953. Juan José Arreola había estudiado actuación en Francia, en donde estudió con Luis Jouvet, Charles Dullin y Juan Luis Barrault. Después comenzó a escribir cuentos y fábulas y se hizo famoso como dramaturgo con su única obra teatral, *La hora de todos*, que fue premiada en 1955. Es un juguete cómico en un acto que el autor describe como un auto sacramental de repugnancia y muerte. Se sitúa en Nueva York y cuenta la historia de un magnate industrial llamado Harrison Fish. La obra se basa en un hecho verdadero y utiliza elementos expresionistas. Se advierte la influencia de Kafka.

Para cumplir las demandas de las actividades teatrales se tuvo que buscar espacios escénicos que no fueran salas de teatro. Esto fue alrededor de 1949. La tendencia era lo que se llamó después "teatro de bolsillo": salones más o menos pequeños o auditorios. Todo era bueno: cafés, galerías, vestíbulos, etcétera. Una excepción fue el teatro Insurgentes, excelente sala comercial abierta en 1953.

Por la misma época, la Secretaría de Educación Pública, dio a luz un proyecto: la construcción del Auditorio Nacional, con miles de butacas en el centro del Bosque de Chapultepec. Este proyecto se amplió con un importante complejo en torno de dicho auditorio: la Unidad Cultural del Bosque, originalmente compuesta por tres teatros pequeños: el teatro El Granero, a petición de Xavier Rojas, quien inició en México el teatro circular; el teatro de El Bosque y el Teatro Orientación, y, lo más significativo: una escuela de teatro del INBA. Una escuela de arte teatral, que antes estuvo en el Palacio de Bellas Artes y que fue inaugurada en 1955. El arte escenográfico se desarrolló en 1950. La primera muestra de este desarrollo tuvo que ver con el "realismo". El más prominente escenógrafo fue Julio Prieto, muy popular en la época. Lo mismo puede decirse de Antonio López Mancera. Más tarde el "realismo" se suplió por el libre diseño creativo, en el que el ambiente escénico podía volverse una realidad autónoma. Juan Soriano, influencia decisiva en el grupo Poesía en Voz Alta, fue parte de este grupo.

Fue durante el periodo del que hablamos, cuando el joven poeta Jaime García Terrés se hizo cargo del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Nacional en 1953, y más tarde, de la revista *Universidad de México* en 1955. Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo fundaron la *Revista Mexicana de Literatura*, con una explosiva crítica del poema "El cántaro roto", de Octavio Paz. Unos cinco años antes, Paz se había vuelto famoso con la publicación de su estudio *El laberinto de la soledad (Vida y pensamiento de México)*. Fue por esos mismos años cuando Fernando Benítez, Gastón García Cantú, Miguel Prieto y Vicente Rojo lanzaron otra revista: *México en la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Novedades*. Se prohibió la venta de la revista *Playboy* en México. Esa prohibición simbolizaba un periodo de *aproxima-*

ción al nudismo, sexo y todas esas cosas que parecían poco constructivas en el sentido doméstico y social. Juan Rulfo publicó su colección de cuentos *El llano en llamas*, seguido de su famosa novela *Pedro Páramo*. Y James Dean, Elvis Presley y el *rock'n roll* inundaron el país de la misma volcánica manera que Estados Unidos.

Hubo una floreciente prosperidad en el México de los cincuenta, que culmina a mediados de la década cuando nació Poesía en Voz Alta, y el teatro era un reflejo de esa bonanza. Un momento clave para el teatro fue el año de 1948, cuando el eminente director Seki Sano comenzó con su grupo Teatro Reforma. Los productores privados comenzaron a importar obras francesas y estadounidenses de autores como Jean Paul Sartre, Eugène O'Neill y Arthur Miller. Las dinastías de actores: las Blanch, los Padilla, los Soler, por ejemplo, quienes habían monopolizado los escenarios con melodramas, buscan nuevos caminos, y las comedias de *boulevard* de Alfonso Paso comienzan a perder preeminencia. Entonces, en 1949, Seki Sano introduce en México las técnicas de Stanislavsky y de Meyerhold, y pone en escena la pieza de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo*, que llevó a las salas de teatro al público de la clase media.

Fue a mediados de la década cuando los cambios se afianzaron, en especial debido a los esfuerzos institucionales del INBA y de la UNAM. Hasta ese momento se daba en la ciudad de México una gran diversidad de estilos de teatro tanto nacional como extranjero. Y esas formas convivían simultáneamente. En general las obras más exitosas eran realistas y las interpretaban actores de fama y nombre. En 1953 se representó una obra de Rodolfo Usigli: *Función de despedida*, que trataba de una actriz deseosa de crear una vida, una realidad fuera del escenario. El estelar estaba a cargo de la gran María Teresa Montoya y se presentaba en el Teatro Ideal, hoy Manolo Fábregas. *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, se estrenó el 15 de abril de ese mismo año en el Palacio de Bellas Artes, con Virginia Manzano y Alfredo Gómez de la Vega. Seki Sano reestrenó el *Tranvía llamado deseo*, el 30 de abril, en la Sala Chopin, con Wolf Rubinskis, María Douglas e Ignacio Retes en los papeles principales.

El INBA adoptó algunas medidas para apoyar el desarrollo de los dramaturgos nacionales. Se preocupó también de impulsar la formación de actores, directores, escenógrafos. Se organizó en 1950 una temporada de teatro internacional con obras representadas en el idioma del país en cuestión. México presentó varias obras. Entre ellas *Rosalba y los llaveros*, del autor Emilio Carballido, quien con esa obra se dio a conocer. En 1953 se hizo el concurso de Teatro Regional. En 1955 ganó dicho concurso el grupo de Puebla con *La hora de todos*, de Arreola. Se rentaban diversos locales para hacer teatro. Y se preparaba a los actores en la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes. El INBA contrataba directores mexicanos y extranjeros como André Morau, Fernando Wagner, Seki Sano, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, no sólo para hacer puestas en escena que iban desde Shakespeare y obras del Siglo de Oro español, hasta los dramas contemporáneos tanto mexicanos como estadounidenses, sino también para enseñar en la escuela. Los estudiantes adquirían experiencia actoral y conocimientos técnicos de tan excelentes maestros.

Los signos del Zodiaco, de Sergio Magaña —un estudio sobre seres torturados de un miserable sector social de México—, fue estrenada en Bellas Artes, en 1951, bajo la dirección de Salvador Novo. También *La culta dama*, del propio Novo, obra que hace una sátira de las mujeres de la alta sociedad. El INBA produjo otras obras contemporáneas mexicanas: de Usigli, Rafael Solana y Luisa Josefina Hernández. Ocasionalmente se invitaba a compañías extranjeras. En 1944 se presentó en Bellas Artes la compañía de Louis Jouvet, y en 1956, poco antes de la creación de Poesía en Voz Alta, vino la compañía de Madeleine Renaud y Jean Louis Barrault, la cual influyó considerablemente a Héctor Mendoza, el director de Poesía en Voz Alta.

Fue el INBA quien insufló un nuevo aire al teatro mexicano, trayendo obras del realismo estadounidense, y con ellas un nuevo concepto no sólo de la escenografía y vestuario, sino de la producción teatral en general, puesto que los telones de fondo, el escenario prácticamente vacío del estilo tradicional del teatro español resultaban inadecuados. Las más importantes puestas en escena de Broadway se montaron en México con actores de renombre, y la mayoría se hicieron en Bellas Artes, a donde asistían la clase

media alta y la alta sociedad. Hubo producciones impresionantes. De bombo casi excesivo que abrumaban y fascinaban al público y a los críticos.

En la UNAM la actividad teatral seguía el mismo molde de Bellas Artes, aunque más limitada porque no tenía los recursos económicos del INBA. La UNAM no era sostenida por el gobierno. Los proyectos culturales dependían del Departamento de Difusión Cultural, entonces a cargo de Horacio Labastida, y los fondos no eran muy abundantes. En 1952, el escritor Carlos Solórzano fundó el Teatro Universitario para producir obras clásicas y modernas. La Universidad no contaba con un *campus* específico para teatro y sus facilidades estaban saturadas. Como resultado, las producciones se hicieron fuera de la Universidad, en salas de teatro metropolitano. Los gastos operacionales se cubrían con el presupuesto de Difusión Cultural o con patronatos privados.

El teatro universitario tenía similitudes con el teatro profesional del INBA, ambos orientados a hacer montajes escénicos con un elenco fluido y no con una compañía permanente. Se variaba también de directores y escenógrafos, elegidos exprofeso para una obra determinada y de acuerdo con las necesidades de cada caso. Se rentaron locales para las producciones y los participantes eran profesionales, aunque no precisamente estrellas o luminarias. La idea inicial de Solórzano había sido mezclar actores profesionales con aficionados. Se daba preferencia a obras norrealistas, y en su mayoría extranjeras, por consecuencia. El primer año el Teatro Universitario puso *The Lady's Not for Burning*, de Christopher Fry, traducida por el reconocido poeta español republicano León Felipe. Se puso también *Doña Beatriz*, de Carlos Solórzano (una especie de auto sacramental). Después se presentó *No es cordero que es cordera*, una traducción de León Felipe de la obra de Shakespeare *Twelfth Night*. *Los justos*, de Camus; *La hebra de oro*, de Carballido; *Fin de partie*, de Beckett, y muchas, muchas otras durante diez años de vida. Los primeros dos años se hacían dos producciones, después se incrementó a tres y cuatro. El rector Nabor Carrillo y el secretario Efrén del Pozo dieron un gran impulso al teatro universitario.

Para los estudiantes interesados en seguir la carrera teatral, la Universidad estructuró una licenciatura en 1953. De hecho era un

suplemento del programa del INBA, pues incluía más estudios literarios y menos aplicaciones prácticas. Para el ejercicio de la actuación estaba el Teatro Estudiantil Universitario, creado también en el mismo año. Este teatro dependía de Difusión Cultural, en ese tiempo a cargo de García Terrés. El Teatro Estudiantil fue una creación conjunta de Carlos Solórzano y de Héctor Mendoza, ex alumno de Letras Españolas en la Facultad de Literatura y ex alumno de la Escuela de Arte Teatral del INBA. Mendoza había logrado ya entonces reconocimiento como dramaturgo con la presentación de su obra *Las cosas simples*, y fue nombrado coordinador del Teatro Estudiantil. Dentro del programa de estudios, esta organización contaba con talleres independientes, que estaban conectados con otras escuelas o facultades como Arquitectura, Leyes, Medicina y Humanidades. Los actores y los directores en formación trabajaban en sus propios talleres: José Luis Ibáñez, entonces incipiente director y más tarde miembro de Poesía en Voz Alta, dirigió en el taller de Humanidades el *Tartufo* de Molière, en 1953. En la escuela de teatro, Allan Lewis (estadunidense que daba clases aquí en México de historia del teatro) dirigió *El gran dios brown*, de O'Neill, y *Enterrar a los muertos*, de Irwin Shaw. Mendoza circulaba por todos los talleres y dirigió *Las costumbres de antaño o la pesadilla*, de Manuel Eduardo Gorostiza, para la escuela de Arquitectura.

Pero las actividades teatrales universitarias se veían opacadas por las producciones comerciales, especialmente de obras extranjeras que atraían sobremanera a las audiencias cultas. Y el teatro de México continuaba al mismo tiempo ofreciendo *vaudeville*, comedias y melodramas con las hermanas Blanch, y zarzuelas con compañías españolas o con Pepita Envil. El realismo no reemplazó las revistas populares y el teatro español como *Con la vida del otro*, producida en 1952. Las Blanch seguían agotando las taquillas con obras como *Mamá nos quita los novios*, de Adolfo Tortado. Teatro muy del gusto de la clase media alta. Teatro blanco, inocente y fino, en contraste con la picardía un tanto vulgar de la carpa, que encantaba al populacho. Carmen Montejo representó, en 1955, otra obra de este tipo: *Mujeres calumniadas*, y por supuesto seguía el teatro tradicional, las obras españolas románticas como *La malquerida* o el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla,

del que simultáneamente se ponían tres o más versiones, y que actualmente se sigue montando para el Día de Muertos. *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, estaba en cartelera al mismo tiempo que obras de dudosa calidad como *La mujer asesinadita* y *La familia Smith*. De la primera, el crítico Miguel Guardia escribió: “En pocas palabras, una comedia inconsistente, gracias a la cual los fanáticos del cine pueden ver a sus actores favoritos de cerca y a todo color. En una frase: mucho ruido y pocas nueces.” Un anuncio de *La familia Smith*, después de trescientas cincuenta representaciones, decía: “Papá, mamá, niños y preciosas criaditas... booom!”

En las producciones de Bellas Artes las escenografías y el vestuario eran considerados significativos. A otros productores no les importaba el vestuario. En el “Teatro en México”, *Panorama*, de *Novedades*, Nancy Cárdenas dice: “El teatro realista impuso el vestuario contemporáneo; el teatro español rentaba los trajes, era una institución tradicional. Todas las producciones se parecían.” Antes de *Poesía en Voz Alta*, comentaba Juan José Gurrola que todas las escenografías tenían una puerta y una pared y un cuarto de cierto tipo. Luisa Josefina Hernández asegura que las producciones de estilo español tenían escenarios más bien desnudos. Se ponían tres muros y se utilizaban los muebles de las casas de los productores. Se tenía la impresión de que siempre se veía el mismo sofá y las mismas sillas en todas las puestas en escena. Héctor Mendoza dice que en el teatro español los actores recitaban. La actuación era un cliché. Era falsa. Las escenografías eran poco imaginativas y básicamente realistas y siempre se usaba música grabada o discos. Cuando había músicos —y casi todos los teatros tenían foso para orquesta— que tocaban en vivo, se trataba de “revistas baratas” o de ópera. En general el teatro de México, al inicio de los 50, adoptó el sistema de estrellas; tenía escenografías sin imaginación, música enlatada, vestidos rentados, o prestados o comprados ya hechos, lo mismo para obras nacionales o extranjeras, y se producía principalmente teatro realista y melodramático. Entonces vino *Poesía en Voz Alta* a borrar la escena y dejar surgir la palabra. A dar juego a la inventiva con espacios y escenografías sencillos y con lujosas telas para un vestuario de diseño puro; a poner en escena obras no hechas o poco conocidas, y

a revolucionar la tradición realista, el sistema de estrellas y el concepto de musicalización, y, en general, las prácticas y usos teatrales del México contemporáneo.

Poesía en Voz Alta revoluciona el concepto de teatro. Revoluciona también casi todos los elementos teatrales. No sólo los elementos plásticos sino también la manera de decir las estructuras y los textos mismos. No todos los que integraron el grupo sabían con exactitud lo que querían, tampoco todos ellos eran los grandes conocedores del teatro, pero lo que sí tenían claro es que se trataba de un teatro nuevo, de vanguardia, muy lejano al teatro de carpa, a las compañías de repertorio y al realismo mexicano que estaba floreciendo en Bellas Artes. Lo cierto es que Poesía en Voz Alta propicia y alienta el teatro de los directores "subversivos" de los años 60, que es la base de nuestro teatro actual, que comienza con Héctor Mendoza poniendo *Don Gil de las Calzas Verdes*, en un frontón; Juan Ibáñez con *Divinas palabras*, de Valle Inclán; Gurrola con el *Bosque blanco*, *La piel de nuestros dientes* y *Él*, de Cummins; Héctor Azar con el Teatro en Coapa; Miguel Sabido en Tepozotlán, y que culmina precisamente en el 68 con *Cementerio de automóviles*, de Julio Castillo, en la Villaurrutia, y más tarde en el Jiménez Rueda. Pero volvamos atrás. Diez años antes, jacarandoso aún el teatro a la antigua, cuando se llenaban las salas con muy jugosos frutos en la taquilla. Si bien, no era el único teatro que se veía en México.

Al mismo tiempo, en la década de los 50, mientras esto pasaba en el teatro comercial, hay una efervescencia de otras manifestaciones teatrales, estimuladas y alentadas por el teatro del INBA y por el Teatro Universitario. Un teatro culto para minorías, para élites, un teatro de bolsillo que se presentaba tanto en cafés cantantes, salas de exposiciones, galerías y jardines de casas. Esto sirve de marco referencial a Poesía en Voz Alta, y en cierta forma de antecedente circunstancial. La búsqueda de un nuevo teatro mexicano experimental y de vanguardia, que también abre camino al teatro de directores creadores o subversivos que proliferó con esplendor en la década de los años 60. Muchos de los dichos directores se inician en la década anterior y algunos están directamente relacionados con Poesía en Voz Alta, que es el detonador para

el nuevo teatro del que hablamos: rebelde y enriquecedor en extremo.

Tendríamos que hablar aquí también del teatro que, casi paralelamente al universitario, se estaba haciendo en el Politécnico con el grupo POLIART, fundado y dirigido por Xavier Rojas. Teatro estudiantil experimental que incursionaba —con ciertas dubitaciones— en el terreno vanguardista europeo y las obras nacionales costumbristas. POLIART se transformó más tarde en TEA (Teatro Estudiantil Autónomo), también bajo la batuta de Rojas. Un grupo teatral independiente que funcionaba a base de donativos privados o de concesiones esporádicas de la oficialidad. Se presentaba aquí y allá, en un local y otro, con actores más bien diletantes. En este grupo comenzaron algunos que lograron acceder al mundo de la fama. Xavier Rojas inicia también una tendencia: la del teatro círculo que él conoció en Estados Unidos y que con entusiasmo trajo a México, haciendo sus pininos en la Casa del Arquitecto y en la Casa del Artista, para finalmente instalarse en uno de los teatros de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, construida por el INBA precisamente en los 50. El teatro El Granero, sala de escenario circular con butacas para 200 personas, fue el centro de acción del maestro Xavier Rojas, y el punto en donde ocurrieron con gloria sus puestas en escena durante un considerable número de años.

Ya dijimos que, al mismo tiempo, la inquietud universitaria por un teatro de búsqueda salía de las aulas y ámbitos universitario para derramarse en los cafés, galerías y jardines. Caso muy sonado fue la puesta en escena de la obra de Camus: *Calígula*, representada de manera inolvidable por ese actor inmenso que es Sergio Bustamante, y quien desde entonces ha tenido una trayectoria destacada. Los intentos de un teatro de esta naturaleza, llevado a lugares comerciales y un tanto *snobs*, no fueron muy abundantes en los primeros años 50, pero se fueron incrementando de manera muy especial con ejemplo y molde de Poesía en Voz Alta. Pero, ¿cómo surgió este proyecto?, ¿cuáles fueron sus metas y objetivos?

Los orígenes y los anhelos de Poesía en Voz Alta

Cómo surgió la idea de Poesía en Voz Alta es tema de discusión. Existen varias versiones y son también varias las personas que se atribuyen el crédito del concepto. Una de las historias es esta:

La idea de Poesía en Voz Alta nació una noche, durante una fiesta en la casa del doctor Efrén del Pozo, secretario general de la Universidad. Cada uno de los invitados —a manera de juego— comenzaron a representar escenas de farsas francesas o de obras españolas, con el único fin de divertirse. Lo hicieron tan bien, que el doctor Del Pozo comenzó a pensar y organizar el espectáculo. El resultado fue Poesía en Voz Alta, que algunos califican que es quizás el único teatro auténticamente experimental que ha habido en México.

Esta versión fue publicada en el periódico *Excelsior* en ocasión del segundo programa de Poesía en Voz Alta.

Una variante de estos relatos es que Jaime García Terrés, estando en una reunión, oyó a Juan José Arreola decir poesía acompañado por música a manera de melopeas, y que discutió con el propio Arreola la conveniencia y viabilidad de difundir la cultura de esa manera.

Lo cierto es que, ya a finales de la década, Juan José Arreola organizaba, con alumnos de Filosofía y Letras, incipientes escritores, actores y literatos, lecturas de poesía en el Bosque de Chapultepec.

En cuanto al surgimiento de la idea de Poesía en Voz Alta, diré que las dos versiones citadas son plausibles, ya que Del Pozo y Terrés eran, ambos, entusiastas mantenedores de la literatura y del teatro; el primero con la facultad y poder para sugerir programas para la Universidad, y el segundo con la potestad de realizarlos. Por otra parte, las reuniones y divertimentos de este tipo, eran comunes entre los intelectuales de la ciudad de México. Los sábados por la noche se hacían veladas para oír poesía o cantar canciones portuguesas y españolas del Renacimiento, en la casa —por ejemplo— de Margit Frenk y Antonio Alatorre, o para escuchar y discutir las últimas novedades de discos y compositores en la casa de Raúl Lavista los domingos. Veladas culteranas salpi-

cadadas de juegos de prendas como el de "la botella"; sesiones de telepatía, adivinanzas, lectura de textos, discusiones acaloradas en la casa de Francisco Zendejas. Reuniones matutinas con León Felipe, Emilio Prados y Pedro Garfías en el café de "Chufas" de López, o en el bar del Horreo para amenizar el aperitivo. Más tarde Galería Excelsior —de 1958 a 1968— se convirtió en un centro de reunión con exposiciones de pintura, teatro, conferencias y otras actividades de cultura, amén de la fundación y ceremonias de entrega del recién creado Premio Villaurrutia (1956).

Hay otras historias que se cuentan del nacimiento de Poesía en Voz Alta, todas ellas creíbles y avaladas por fuentes bien informadas. Pero, si las ponemos juntas, encontramos algunas contradicciones en especial en lo que concierne a las personalidades y personajes envueltos o involucrados en la anécdota. Por supuesto estas fuentes de información son testimonios orales y por lo mismo la verdadera historia del surgimiento de Poesía en Voz Alta tal vez nunca sea del todo trazada en forma definitiva. De cualquier manera es en las fases iniciales del proyecto en donde encontramos, o en donde radica, la fuerza o las debilidades potenciales de la compañía, igual que en las personalidades que guiaron el concepto y los talentos que lo desarrollaron.

Es indiscutiblemente Juan José Arreola quien inspiró la idea de desarrollar un proyecto, dependiente de la Universidad, de hacer recitales de poesía. Arreola era ya reconocido como un poeta conocedor, que se revelaba por medio de la palabra. Declamaba poesía de manera impecable y había promovido y realizado varios programas literarios y culturales: revistas, colecciones de libros, etcétera. Antonio Alatorre y Joaquín Gutiérrez Heras han contado infinidad de veces la habilidad de Arreola para inventar y amarrar proyectos culturales. Entre otros, nos referimos a cómo Juan José convirtió un cuarto de su casa en oficina de publicidad, repleta de impresos, carteles y demás, cuando hizo la *Revista del Unicornio*, que por cierto principió después de Poesía en Voz Alta, auspiciada por el doctor Del Pozo, y con la finalidad de dar oportunidad a autores entonces desconocidos. Arreola fundó, asimismo, la Casa del Lago en 1959, en pleno Chapultepec, y como centro cultural o de actividades culturales, dependiente de la Universidad.

Las lecturas de poesía, hechas por los propios autores, tuvieron una larga época en voga en la ciudad de México. Un poco antes de Poesía en Voz Alta, el INBA organizó los ciclos de los “viernes poéticos” en la sala Manuel M. Ponce. También se hacían lecturas en el teatro del “Generalito”, y en un salón de Filosofía y Letras. En dichas ocasiones leían sus poemas los poetas nacionales y extranjeros. Por aquella época el Departamento de Difusión Cultural estaba muy interesado en “la gente joven”, y en incorporar a sus proyectos culturales el toque de novedad y de frescura en materia de teatro o de literatura, ya sea mediante la teatralización del verso como lo proponía Benjamín Orozco —subdirector del Departamento—, o más cercano a los deseos de Arreola: un teatro de cámara. Recitales poéticos o piezas poéticas breves era un poco lo mismo, lo que se requería era algo que pudiera hacerse “rápido, fácil y económicamente”.

Como un atractivo adicional del proyecto hay que mencionar que no faltarían nunca materiales nuevos, sino que sería constantemente alimentado, ya que García Terrés podía acudir a sus compañeros poetas y escritores en demanda de ayuda. Paralelamente, o tal vez un poco más tarde, se llevó a cabo otro proyecto teatral con y para jóvenes: Teatro en Coapa, encabezado por Héctor Azar y en donde —en el cuarto programa— encontramos ya a Miguel Sabido.

La idea del proyecto de Poesía en Voz Alta, germinado ya sea por Del Pozo o por Terrés, o bien por otros a quienes se les atribuye, como a Benjamín Orozco y a Emmanuel Carballo, ambos colaboradores del Departamento de Difusión, cuajó en una realización cuya planeación y operaciones eran manejadas por García Terrés al mando e implementadas por Carballo y Orozco.

Así las cosas, Terrés convocó a un numeroso grupo de artistas y escritores para intercambiar ideas y talento. El lugar de la cita fue el Teatro Trianón, un teatro de bolsillo recientemente construido, situado en la calle de Génova en plena Zona Rosa. Más tarde se convirtió en cabaret y se llamó Café Can-Can. Ahí se pensaba hacer Poesía en Voz Alta, una función a la semana básicamente. Se estableció con claridad que los costos debían de mantenerse bajos mientras el Departamento de Difusión no hubiera demostrado su razón de ser y que, además, el proyecto no debería interferir ni

con el sistema de operaciones regular del teatro que se hacía seis días a la semana, ni con las personas que ahí estuvieran trabajando.

Sólo un puñado de intelectuales asistió a esa primera junta, pero eran suficientes para echar a andar el proyecto y cimentarlo. Arreola estuvo ahí, y también Juan Soriano y Héctor Mendoza con otros más. En ese encuentro fue cuando Arreola bautizó a la compañía con el nombre de Poesía en Voz Alta. Propuso emplear a actores profesionales, igual que se había hecho en el teatro universitario, para difundir y "gritar" la poesía española.

En las siguientes juntas, efectuadas en la oficina de García Terrés, se emplearon en afinar el proyecto. Sobre todo a fijarlo en amplios rasgos. Todavía no se hacía la selección de los materiales. Casi todos los aspectos del plan original fueron cambiados, desde la sala de teatro y los encargados del proyecto, hasta la naturaleza y número de los "programas", como dieron en llamarlos, que la Universidad iba a financiar.

El Teatro del Caballito, en la calle de Rosales, en donde se habían montado algunas producciones del Teatro Universitario, se escogió ahora para acoger el proyecto. Por razones desconocidas —escasez de espacios escénicos— la Universidad decidió rentar este teatro, que era propiedad de la actriz Marilú Elízaga para usarlo cuando la compañía de ésta no estaba dando funciones. En el plan original, Arreola había propuesto emplear actores y actrices de renombre para narrar los textos seleccionados. Sugirió entonces a Ignacio López Tarso y a María Douglas. Pero López Tarso declinó la invitación y María Douglas ni siquiera había sido contactada, por lo que se desechó la idea de llevar celebridades en el proyecto. Desde ese momento, Héctor Mendoza se hizo cargo del reparto y escogió estudiantes o profesionales principiantes, porque parecían más adecuados para soportar esta aventura mejor que las estrellas.

Se llamó a Juan José Gurrrola, un estudiante de arquitectura que había hecho su debut como actor en la producción de Mendoza: *Las costumbres de antaño o la pesadilla*. Llamó también a Enrique Stopen, un estudiante de Leyes a quien Mendoza había visto en una producción de Claude André Puget para el Teatro Universitario: *Los días felices*. Fue escogida, asimismo, Rosenda Monteros, primeramente contactada por Soriano, quien a su vez

había sido contratado por Terrés para hacerse cargo de los elementos escenográficos y el vestuario. La Monteros, graduada en el Instituto de Cine, Radio y Televisión de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), cuyo director era don Andrés Soler, había hecho dos o tres trabajos actorales de no grandes dimensiones: la producción de una obra de María Luisa Algarra, *Casandra o la llave sin puerta*, y participó también en la ambiciosa puesta en escena de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, dirigida por Álvaro Custodio y producida por el INBA. Finalmente, Mendoza eligió a Nancy Cárdenas, estudiante de teatro de la UNAM. Nancy había actuado en los montajes de *El gran dios brown*, de O'Neill, y *Enterrar a los muertos*, de Irwin Shaw, puestos por Allan Lewis. Había trabajado también con José Luis Ibáñez en el *Tartufo* de Molière y había sustituido a la Monteros en *Fuenteovejuna*. José Luis Ibáñez, a quien Mendoza había llamado como asistente de dirección, y que también estaba a cargo de la iluminación en *Poesía en Voz Alta*, puso a Nancy en contacto con Mendoza. Como narradores de los textos seleccionados, se llevó, en lugar de la Douglas y de López Tarso, a dos actores principiantes: Carlos Fernández y Tara Parra, ambos estudiantes de la escuela de teatro del INBA. Tara había trabajado en la citada obra de María Luisa Algarra, y bajo la dirección de Mendoza en *Las cosas simples*.

Los planes originales se hicieron para un solo programa, no para dos como algunos dicen. *Poesía en Voz Alta* iba a ser un experimento; el éxito de taquilla se consideraba irrelevante. El Departamento de Difusión disponía de fondos para proyectos culturales sin requisito de recuperación. De hecho si se hubiera presentado como un proyecto de esfuerzo sostenido, algunos de los artistas que participaron no hubieran formado parte del grupo. Como una aventura temporal, *Poesía en Voz Alta* no podía comprometerse con expectativas a largo plazo.

De acuerdo a los planes originales, Arreola, como director literario, iba a seleccionar y a coordinar los materiales para el programa; Soriano iba a proporcionar lo referente a diseño de escenografía y vestuario, y ambos asistirían a Mendoza en la elección del elenco. Con la entrada de Octavio Paz, evidentemente, se alteró el proyecto. Invitado por García Terrés a contribuir con poesía surrealista, una vez que el proyecto comenzó a tomar forma, Paz

asistió a las reuniones y juntas acompañado por la pintora surrealista Leonora Carrington. Desde un principio, Paz puso y expuso objeciones a la idea central del proyecto: recitales de poesía, pues los consideraba solemnes y aburridos. "Si los poetas no pueden leer sus poemas y si se va a emplear actores, entonces hagamos teatro imaginativo. El teatro no es sino la encarnación de la palabra en los cuerpos. Hagamos teatro no sólo de situaciones, no sólo de ideas, sino de lenguaje".

El lenguaje coloquial y cotidiano era la materia prima del teatro realista que tanto Paz como Arreola abominaban. El lenguaje imaginativo iba a ser la substancia de Poesía en Voz Alta. En ese punto no había desacuerdos. Pero mientras Arreola se inclinaba por dar cuerpo a ese lenguaje en la poesía clásica española (con una estructura teatral), Paz consideraba absurdo el eliminar las obras dramáticas y así imponer límites estrechos a un proyecto experimental. El teatro dadaísta era su proposición, pero no había traducciones disponibles de las obras y quedaba poco tiempo para hacerlas. Alguien sugirió que la compañía escribiera sus propias obras como lo habían hecho los grupos de teatro comercial y experimental en los años 20 y 30, y como lo habían hecho también los más recientes grupos de *amateurs*. Esto fue lo que convenció a Paz de escribir una obra para Poesía en Voz Alta. Y fue *La hija de Rappaccini*, basada en el cuento de Nathanael Hawthorne del mismo título. Es la primera y única obra de teatro de Paz.

Las juntas o reuniones para decidir el proyecto, generaron interés entre los escritores, como León Felipe y Diego de Mesa, y los entonces jóvenes todavía no afamados Carlos Fuentes y Juan García Ponce. Los puntos de vista de Paz y de Arreola sobre el contenido del programa eran irreconciliables. La solución, pues, fue hacer dos programas, uno por Arreola y otro por Paz. Cada uno programado a lo largo de un mes de temporada en el Teatro del Caballito.

Ahora bien, ¿para qué se hizo Poesía en Voz Alta?

No hay nada enigmático en los objetivos del Departamento de Difusión Cultural. Los miembros fundadores, con la excepción de Mendoza —quien quería hacer carrera en el teatro profesional—, eran artistas exitosos sin ambiciones teatrales, con muy escasa experiencia y muy escaso interés en el teatro. De hecho sabe-

mos que los intelectuales mexicanos poco o nunca van al teatro y que muestran una total indiferencia por el teatro vivo, pues prefieren leerlo al lado de la chimenea. Arreola había incursionado en la actuación y había estudiado teatro en México y en Francia, pero desde 1945 abandonó el teatro para seguir su carrera de escritor. Por entonces nada más había escrito una obra de teatro. (Años después escribió *Tercera llamada*). Su reputación y prestigio descansaban en sus novelas y cuentos. Paz no había escrito teatro. Juan Soriano era "el pintor que México esperaba", había comenzado a hacer sus pininos en Guadalajara cuando tenía doce años y ocasionalmente había hecho diseños escenográficos y de vestuarios para compañías de ballet y grupos de teatro no profesionales. Y Leonora Carrington era una pintora ya famosa, premiada en Inglaterra, que había vivido en Francia y que pertenecía, como Paz —quien ya había publicado en París *Mariposa de obsidiana* y se había integrado allá—, al grupo Breton. Cerca de las fechas de las dichas juntas para discutir las características de Poesía en Voz Alta, la Carrington había expuesto en la Galería de Arte mexicano. Sus cuadros fueron calificados de estupendos y considerados por la crítica como sorprendentes y extraordinarios. "Cuadros que revelan una inquietud sin límites y de una incomparable ejecución" (Guía de Exposiciones, INBA).

Los miembros fundadores de Poesía en Voz Alta no tenían grandes ligas o conexiones con el teatro, pero en cambio todos ellos estaban relacionados. Era un grupo de amigos. Tenían cosas en común: todos habían estado en Europa por más o menos tiempo y todos estaban al corriente de la pintura y la literatura en el mundo. Compartían también un olímpico desinterés por la zarzuela y por el realismo, el cual, según Paz, demuestra una deplorable falta de crítica y de discernimiento en relación a la sociedad mexicana. Para Arreola, Poesía en Voz Alta era una oportunidad para divertirse con el teatro, y todo lo que el teatro implica. Sólo eso. Para Paz era una manera de decir "no" a lo que estaba pasando en México con el mundo contemporáneo del arte, una manera de rebelarse contra la falta de imaginación y de participar en el espíritu de contradicción. Para la Carrington era un divertimento, y para Soriano una rebeldía inconsciente. Lo cierto es que

todos ellos tenían una inagotable necesidad de expresión artística y esa era la fuerza centrífuga que los empujó a la aventura. No hubieran podido dejar de hacerlo. Querían crear una forma a partir de una expresión espontánea del grupo. Nada más para ver qué pasaba y qué resultaba. Y era el momento correcto y oportuno para echar a andar el proyecto. Había una economía próspera, una explosión de energía y una infinidad de surcos abiertos para el desarrollo y el crecimiento físico, educacional y cultural. Nuevos caminos y nuevas oportunidades para la juventud. Era un grupo disidente o subversivo, de artistas, literatos, individuos capaces, adelantados a su tiempo, que rehusaban ajustarse al molde de la sociedad, terriblemente aburridos e impacientes. Además, algunos de los miembros del grupo ocupaban posiciones y puestos clave, con potestad de fundar una empresa de esta índole y de ofrecer su financiamiento a la expresión creativa de sus dinámicos y talentosos amigos.

No había necesidad, ni deseo de programar en avance Poesía en Voz Alta. El material y los textos se determinaron. Lo demás se dio por añadidura. El proyecto se desenvolvió solo, de manera natural. Querían acentuar la importancia del lenguaje y la poesía en el teatro. Pero los objetivos se hacían claros a medida y tiempo que el grupo iba avanzando.

Los miembros de la compañía se escogieron al azar. Eran amigos que llamaban amigos, invitándolos a tomar parte en la diversión. Arreola llamó a Joaquín Gutiérrez Heras, quien también había estudiado en París y cuyo *Divertimento para piano y orquesta* había sido interpretado por la Orquesta Sinfónica de México en 1947 (cuando él tenía sólo 20 años). También había compuesto la música para la obra de Arreola en 1955. Así que esta vez Juan José le pidió que escribiera la música para los programas de Poesía en Voz Alta, con la idea de que se llevaran músicos en vivo si así lo quería el autor. Arreola también urgió a Emmanuel Carballo a contactar a Margit Frenk y a Antonio Alatorre y los invitara a unirse al grupo. Margit y Antonio colaboraban en la *Revista Mexicana de Literatura*. Antonio era, además, el editor de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Los dos daban clases en El Colegio de México. Margit se especializaba en la poesía folklórica renacentista, y el área de Antonio era el humanismo español. Antonio,

con Margit, su hermano Enrique y su esposa y con Jazmín Reuter, formaron un grupo de músicos cantantes que interpretaban canciones antiguas.

Estos amigos estrechamente ligados entre sí querían simplemente gozar con el lenguaje, disfrutarlo en pleno. No querían cambiar nada. No habían decidido cambiar nada, ni tenían la actitud de querer hacerlo. Era un campo de recreo para adultos de muy alto nivel intelectual. Eso lo hizo posible. Así, la compañía comenzó sin otro crédito más que entusiasmo y talento.

LA PALABRA PERDIDA



Antonio Marquet

a la memoria de Jacques Boulanger

Si arrojamos un cristal al suelo se hace añicos, pero no caprichosamente, sino que se fragmenta siguiendo líneas de escisión cuyo deslinde, aunque invisible, estaba ya comandado por la estructura.

S. FREUD

En su último relato publicado, *Sobresaltos*,¹ aparecido en Éditions de Minuit, unas semanas antes de morir, en 1989, Samuel Beckett introduce al lector en un intrincado dédalo mental sin entregarle algún hilo de Ariadna. Un laberinto formado en primer lugar con palabras en las que están ausentes puntos de referencia como la puntuación y los signos de admiración, y el lector mismo debe intentar reconstruir una serie de elementos sintácticos sobrentendidos que son nada menos que verbos, considerados como el corazón de la frase.

Un, ¿se puede decir, despiadado?, narrador enfoca a su protagonista en su solitario extravío. El anónimo protagonista ha perdido toda noción de tiempo e incluso sus relaciones (aunque aplicar el plural resulta evidentemente un exceso en su caso). En su hori-

¹ Samuel Beckett, *Sobresaltos*. Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, México, 1990, 41 páginas.

zonte no hay futuro. Todo es un amorfo pasado remoto, expresado a través de un puñado de acciones en perfectivo: "se vio levantarse y partir", o "Darly murió y lo abandonó", por ejemplo. Pero en la mayoría de las frases aparecen verbos en modo iterativo, un iterativo monótono. Son acciones sin un principio delimitable, y que probablemente no tengan un fin próximo.

Encerrado en un cuarto, que bien podría ser la celda de una prisión, el pabellón de melancólicos en un hospital psiquiátrico, o su departamento, el protagonista, que ha sido despojado incluso de su nombre (no es seguro que él mismo sea capaz de pronunciarlo), se entrega a ejercicios de incertidumbre. Cada dato que el protagonista rumea; probablemente durante largas horas, es fragmentado en un dilema cuyas opciones sólo presentan la duda como semblante de respuesta: la duda queda siempre flotando, y quizá en sí misma sea irresoluble.

El protagonista es incapaz de marcar las mínimas fronteras espacio-temporales para orientarse en la "realidad", o en su enrarecido contexto. Me parece que el héroe de la narrativa occidental no ha mostrado una mayor debilidad, no se ha encontrado más carente de fuerzas que el protagonista de *Sobresaltos*, aunque el prefijo *prot* sea impropio para él, en cierto sentido; sería más conveniente llamarle *agonista*,² simplemente.

Este ser sin nombre, sin historia, aparece exhausto debido, en parte, a una vigilia interminable cuyo principio no se puede fijar. Una luz, que no podría ser artificial, permanente, ilumina ese extravío total, como si se tratara del torturante haz arrojado en un interrogatorio. Esa luz, claridad tan extraña, pareja, en la que no parece haber sombra, ni matiz, remite a la luz de la conciencia, centinela que permanentemente está al acecho, vigilando, atrincherada con toda la fuerza detrás de la censura.

Mas se recorre esa trayectoria sinuosa de incertidumbre; mas se estimula el deseo de saber, de establecer parámetros en el lector, y a cada recodo del camino de *Sobresaltos* encuentra el lector una nueva derrota, que en el fondo es siempre la misma desde la primera frase.

² Agonista para jugar con la resonancia en español. Evidentemente esto no tiene nada que ver con su etimología en griego: *agônizesthai*, significa combatir, competir.

¿Las acciones son reales o pertenecen al orden de la fantasía? Es la primera duda que asalta al lector. En el primer párrafo se afirma: "Se vio levantarse y partir", lo cual señala claramente que el escenario está en el terreno de lo mental. ¿Se trata acaso de alucinación, delirio, fantasía o ensoñación? Resolver esta interrogante no es intrascendente. Si se opta por las dos primeras, el agonista sería colocado como enfermo, y confinado, para tranquilidad de todos, al terreno de lo patológico. Si se decide por lo segundo, es decir, por fantasía o ensoñación, el relato adquiere una dimensión más aterradora si se piensa que la fantasía y la ensoñación se encuentran regidos por el principio de placer y procuran un alivio, una solución, aunque del orden de lo imaginario, al soñador. Si *Sobresaltos* constituye esa fantasía diurna, lo que procura "alivio", entonces ¿cuál es la naturaleza o la gravedad del mal? Esto no se conoce. Ni siquiera se menciona. Tan sólo vemos derivar los efectos, desligados de cualquier asomo de causa.

Asimismo esa frase inicial arriba citada señala el estatismo, el movimiento congelado de la escena, que será mantenido por el relato en su totalidad.

Los *Sobresaltos* se producen, por lo tanto, exclusivamente en el terreno de la experiencia psíquica, de la experiencia intrasubjetiva. Resulta aterrador que la única relación interpersonal de la que habla el protagonista sea con seres muertos, y que aluda justamente al momento de su fallecimiento. No hay nostalgia de ellos, ni del pasado, porque la nostalgia de alguna manera convocaría a "Darly", la traería como acompañante imaginaria. Se habla de su partida, de ella y de otros; del abandono, de ella y de otros, para insistir en un vacío illenable.

"Lo demás", lo que rodea al agonista es tan sólo el ruido: el de los toquidos y el de los gritos. Pero ¿por qué, qué son esos gritos? ¿Se trata del bullicio de la vida cotidiana que es percibido como ruido? Esos toquidos, por otra parte, parecerían campanas que no cesan de llamar a duelo.

Al mismo tiempo, ese girón sacado de la primera frase, habla de la división entre experiencia psíquica y la realidad que se ha efectuado en el protagonista. Incluso se debe destacar en este caso la oposición, entre "la ensoñación/delirio" y la realidad.

En la primera parte, donde se hace el catálogo, a más no poder exiguo, de los bienes que se hallan en ese cuarto-celda-refugio (el personaje tiene sombrero, abrigo, hay un banco, una mesa), se apunta la existencia de una ventana "alta, que no estaba hecha para abrirse": ante esa desactivación de la causa eficiente de la ventana se hace énfasis en tres imposibles: el agonista no se acerca a la ventana por una imposibilidad impuesta por el exterior, por el contexto, por el diseño mismo de la ventana; por otro lado, señala la imposibilidad personal, física: ¿cómo podría abrirse algo que no fue hecho para ello y asomarse al exterior?, y por último, sitúa la génesis de esa imposibilidad causada por la propia voluntad de quien no desea, ya no asomarse, sino ni siquiera desea abrir esa ventana. A través de esa ventana, paradójicamente, es de suponer que se establece el contacto con el exterior, con ese mundo ritmado por los toquidos, por los ruidos de la experiencia grupal. *Sobresaltos* se convierte así en una metáfora del hombre encerrado en sí mismo, en el más inexpugnable y empobrecedor de los solipsismos. Está herméticamente sitiado en sí mismo.

Si la dirección de la cura psicoanalítica es llevar al paciente del sentimiento o convicción de su impotencia al terreno de la comprensión de que esa falta es más bien del orden de la imposibilidad humana, Beckett camina en sentido contrario a este último paliativo, ilusorio a fin de cuentas. Al mencionar esas tres opciones que "explican" la inmovilidad del protagonista, el no asomarse a la ventana, la imposibilidad se vuelve paralizante. No se trata de un "no puedo, pero no importa porque en todo caso nadie puede". Sino de un "no sólo no puedo, sino que es imposible que pueda". *Sobresaltos* da así una vuelta más a la tuerca del autoencastamiento.

El verbo elidido se vuelve ominoso en el relato: "Hasta que él por fin a su vez" (p. 13). A su vez, ¿qué?, se apague la luz de su conciencia, se extinga su mermada fuerza, parta, fallezca... El verbo se omite, pero las posibilidades de sustitución se multiplican. Y la atmósfera de amenaza, de ansiedad se incrementan. Sin verbo, el malestar del lector se convierte llanamente en angustia.

Sigmund Freud interpreta la aparición de la palabra en el niño como medio de superar, de elaborar la angustia que el niño resiente de la separación de su madre. Freud habla de un bebé que

juega con un carrete y pronuncia *ooo* cuando lo aleja y *aaa* cuando lo acerca. Esto es traducido por *fort*: que nombra la ausencia de la madre y por *da*, con que imaginariamente el bebé la presentifica.

En *Sobresaltos*, la desaparición de la palabra, la falta de interés, o de capacidad de pronunciarla, la creación de un contexto en el que se debería producir la palabra y que, sin embargo, no se pronuncia, apunta, por un lado, hacia la imposibilidad de superar la experiencia traumática de la separación, y al mismo tiempo apunta hacia el carácter inefable de la experiencia humana. Pero también declara la vanidad de toda empresa, asume como único patrimonio humano la derrota total de la palabra, convertida en prisión o laberinto.

El dispositivo que se instaura con *Sobresaltos* es verdaderamente amenazador. El narrador describe impasiblemente su experiencia, que es la de alguien que observa a alguien que se observa. Esta es la misma situación del lector que inmóvil se aventura en estos vericuetos, y que está leyendo su propia historia, que es la de quien conoce el desfallecimiento de la palabra, su incapacidad de evocar su experiencia y que todo mundo ha tenido, si no fuera en otra cosa, en el intento de narrar un sueño...

La repetición de los adverbios parece un juego de acrobacia verbal, crea la impresión de girar sin posibilidad de salida en torno a las únicas palabras provistas de peso: *nuevamente*, *de nuevo*, sitúan el relato en las fronteras de la compulsión de la repetición. ¿*Sobresaltos* es como un ritual obsesivo con que el neurótico protege de su pulsión? ¿Es repetición que permite al melancólico asirse, aferrarse a algunos jirones de frases para no terminar de desplomarse?

Darly (nombre con resonancias afectivas, que es casi *darling*) "murió y lo abandonó": en un pasado indefinido. ¿Fue acaso éste el inicio de la profunda crisis? Este es, en todo caso, el único nombre que se repite. Este es el único acontecimiento certero que parece tener una consistencia en el exterior de las sinuosidades de la mente del protagonista.

El personaje aparece sin rostro. Sólo es capaz de representarse de espalda: "visto siempre por la espalda por dondequiera que fuera". Imagen abrumadora, se podría pensar que da la espalda como derrota, como huida, como abandono. Sólo se imagina el

agonista a sí mismo de espaldas, como si fuera incluso incapaz de ayudarse a sí mismo, de reconocerse a sí mismo, o de mirarse de frente. Pero el/la frente ya no existe de ninguna manera.

En la segunda parte, los sentidos se detienen, se anquilosan: él deja de escuchar, de ver, el protagonista no tiene "ningún fin a la vista". Evidentemente no fin como objetivo sino fin como término. Las manos, una sobre otra, sobre la mesa, ya no sirven para empuñar o asir nada, tan sólo son contempladas; los pies no sirven para desplazarse, quizá ni siquiera para mantener en pie; los oídos no oyen; la boca nada pronuncia; las piernas no sostienen al personaje. A pesar de que no se trata de un cuerpo lacerado por ninguna atrofia física, ese cuerpo aparece, sin embargo, desarticulado; se diría que cada uno de los miembros está despojado de su función, está sin vida, vacío, es un lastre.

En la tercera parte se produce la pérdida de la palabra, y al mismo tiempo, el agonista se preocupa por parecer razonable, en un momento en que el lector ya sólo puede conmoverse por ese vano y patético esfuerzo que a fin de cuentas alude a *la* empresa humana, de derrochar las potencias de la "razón" en la locura que constituye el (a)parecer (como) "razonable".

El olvido de una palabra de la cual no se sabe, por un lado, si es con sentido positivo o negativo. En última instancia, esto es irrelevante. Todo gira en torno a ello, y esto anuncia el final —del relato. Es esa palabra olvidada sobre la cual la represión ejerce toda su fuerza. Un olvido que se podría calificar de paralizante, si el punto de partida no hubiera sido la inmovilidad.

Este olvido tiene un antecedente: desde la primera parte, el verbo se fragmenta, se divide: aparece un *semi-desear*, un *semi-temer*. Deseo y miedo se han partido a la mitad. El agonista es incapaz, incluso, de definir qué sentimiento le habita. Incapaz de desearlo. De esta forma, personaje flota, suspendido en un lugar incierto. Su extravío procede de la ausencia de deseo, del estado de confusión absoluto. De pasmo. ¿Se trata de un esquizofrénico en estado catatónico? ¿Qué más da catalogarlo? El sujeto ya no tiene derecho, posibilidad (¿capacidad?), de deseo, de temor. Se encuentra en una especie de purga anímica en la que ya ningún afecto tendría asidero para aferrarse a las paredes de su alma.

Resulta increíble que este comentario se construya con frases llenas de signos de admiración implícitos, siendo unas notas para un texto que ha optado por no escribirlos. Y al hacerlo sólo multiplicó en el lector esos signos de pasmo.

En el *Seminario de la ética*, Lacan señala que el máximo dolor se expresa a través de la inmovilidad, y afirma que el arte que traduce mejor el dolor es la arquitectura. Creo que el laberinto construido por Beckett y que, irónicamente, por antífrasis se llama *sobresaltos*, encierra un dolor sin frontera, y esto lo hace sin mencionar una sola vez esta palabra.

Sobresaltos construye un espacio en el que habita el silencio, más que nunca corporizado. Con *Sobresaltos*, a la vez que anuncia Beckett su silencio final, instaura una poética del silencio.

Con *Sobresaltos*, Beckett elabora su crisis de la senectud. En este su último relato publicado hay muchos elementos que revelan la crisis del ocaso. El agotamiento, el deseo de muerte, la falta de perspectivas y una atmósfera sombría en que se rememoran una serie de duelos, que finalmente ponen en relieve el suyo propio. Todo en *Sobresaltos* apunta hacia el abatimiento y a un balance final en que todo es muerte, olvido, inmovilidad. Su nihilismo no es una convicción filosófica, ni una profesión de fe impúdica, sino una experiencia de vida, de enfrentamiento y de confrontación con la nada. *Sobresaltos* es un breve relato que con una rigurosa economía bordea el vacío con palabras que con un sorprendente vigor hablan del desfallecimiento de *la* palabra. En la última frase del relato, el agonista expresa su deseo de que todo termine. Beckett estaba (¿se puede decir que sin saberlo?) muy cerca de ello.

Beckett fue enterrado a fines de año y a fines de la década pasada. Sus restos reposan en el cementerio de Montparnasse: digno lugar para quien tan líricamente plasmó los males que aquejan a la sociedad contemporánea: la angustia, la ansiedad, la soledad y la melancolía ante el ocaso personal. La escritura, ese acto vital de creación, sirvió paradójicamente para manifestar la muerte social, y para expresar la conciencia de la muerte en vida.

LA PALABRA DE BECKETT



Yvonne Cansigno

Lenguaje y ficción caracterizan la obra de Samuel Beckett, escritor irlandés y figura representativa del nuevo teatro de los cincuenta.

Sus novelas, fábulas o piezas de teatro recrean ese universo donde la intriga y los personajes se reducen, se desintegran poco a poco (es el caso de *Murphy*, *Molloy*, *Malone muere*, *El in-nombrable*), donde los personajes se encuentran generalmente frente a la muerte; no se sabe nada de su vida pasada, nada pasa y, sin embargo, la cruda realidad y el vacío de la existencia humana están siempre presentes.

Podemos mencionar que este estilo peculiar se manifiesta también en otros escritores, tal es el caso de Antonin Artaud con su teatro de crueldad, y en el orden novelístico la narrativa de Joyce y Kafka.

Sobresaltos, en particular, es un relato breve que sugiere esa desintegración e incertidumbre que un ser experimenta en la soledad absoluta.

Ese desmoronamiento brutal donde espacio y realidad se consumen, perdiéndose la noción del tiempo.

Su personaje se va desmoronando a través de tres momentos significativos de la narración:

UNO: Sentado una noche a su mesa con la cabeza en las manos se vio levantarse y partir. Una noche o un día. Pues aunque apagada su luz no se quedaba a oscuras'(...)

Esta primera parte del libro encierra una serie de antagonismos —sentado se vio levantarse y partir—: una noche o un día —aunque apagada su luz no se quedaba a oscuras. Movimientos que son y a la vez se confunden en no serlo.

Un solo nombre aparece en esta primera sección: Darly, quien representa el ser amado (ella); asimismo simboliza la ausencia, el abandono, la muerte y la soledad para el protagonista del texto.

Luego todo como antes. Los toquidos y los gritos como antes y él como antes ya allí, ya ausente ya allí nuevamente ausente. Luego nuevamente como antes.

Desaparecer y reaparecer, en un encabalgamiento de enunciados repetitivos frecuentemente cuyo eco es una voz constante que nos envuelve preguntándonos cuál es el origen de esos toquidos y esos gritos que le angustian.

Con el párrafo final de esta parte:

Y paciencia esperando el único verdadero fin de las horas y de la pena tanto de sí como del otro es decir la suya.

Un desenlace donde la pérdida que acosa al personaje se llega a percibir como un desdoblamiento para verse a sí mismo sin verse.

La segunda parte se inicia de la siguiente manera:

Como alguien que posee toda su cabeza nuevamente fuera en fin sin saber cómo se había encontrado tan poco tiempo antes de preguntarse si poseía toda su cabeza (...) y no había vivido más de seis o siete horas del reloj antes de comenzar a preguntarse si poseía toda su cabeza (...)

La noción del tiempo aparece aquí; sin embargo el dilema de los espacios y lugares vividos por el personaje son reales y a la vez oníricos, encallados por su cuatro paredes, donde los recuerdos de su interior se conjugan con su pena.

La narración no permite ver claramente si sus desplazamientos a los prados o a las ruinas son efectivos o se perciben como espacios imaginarios en un espacio real, pero se siente la soledad y desesperación del protagonista.

La tercera y última parte del libro sitúa al personaje en el mismo lugar del inicio del libro:

(...) se encontraba inmóvil en el mismo sitio y doblado en dos y sin cesar en sus oídos desde lo más profundo de sí apenas un murmullo oh sería tal y así una y otra vez no se encontraba ya si se da crédito a sus ojos allí donde nunca antes? (...)

Es necesario señalar que el espacio onírico o imaginario comunica una situación subjetiva del mundo, vista y experimentada por la psiquis del protagonista y donde los espacios real e imaginario se encuentran, pues, asociados e integrados al personaje.

Esto es una figura que se desplaza en vigorosas cabalgatas hacia una *debacle*.

Se diría un ser que se va desmoronando en un proceso irreversible, donde las posibilidades de la comunicación van siendo corroídas, las fragmentan, las aniquilan hasta convertirlas en un monólogo cuyo significado se explica en enunciados que se repiten, que se tornan circulares y a la vez cerrados sobre sí mismos.

A partir de esto, Beckett se refiere a un inmovilismo y a una paulatina degradación de la condición humana.

Recordemos que de su personaje no se sabe nada, no tiene nombre, podría atribuírsele un nombre, un lugar o una historia. No sabemos a quién se dirige, sólo vierte sobre él mismo tres momentos de pesimismo donde su figura se va diluyendo, se va apagando.

Los héroes de Balzac son totalmente contrarios a los personajes de Beckett. Balzac los caracteriza con un ímpetu, una avidez y una convicción certeras; en cambio Beckett los inunda de placidez, saciedad y duda, como pretendiendo sacudirlos en una catarsis existencial o tal vez en una ensoñación impredecible.

Sobresaltos contempla con esta figura un desgarró total, una desdeñosa incertidumbre, la agonía que se va tocando apenas con el espíritu, donde el silencio está aprisionado en el interior de las palabras.

En todo caso, cabría preguntarse si se trata de la voz de un escritor que anuncia, inexorablemente, su propia muerte y la de su especie, que describe ese lento descenso hacia la nada, atravesando

por el sufrimiento, la caducidad y la desesperación. Me hace pensar en la *Metamorfosis*, de Kafka; en el *Extranjero*, de Camus; o en el héroe de la *Náusea*.

Un espacio donde la luz y la oscuridad, el día y la noche, la vida y la muerte, vagan en la densidad triste y melancólica que separa la existencia de la nada.

El personaje carece de la responsabilidad de sus actos, se sitúa fuera del tiempo y del espacio, flota en un espacio sin límites donde la luz no se modifica, pero su mirada, de algún modo, lúcida, percibe ese fin ignominioso que simboliza la muerte.

Para terminar, cabe señalar que esta historia ilustra también la crisis y la desintegración de un lenguaje desarticulado, breve, seco, como si Beckett quisiera alcanzar los límites extremos en un dilema trágico a través de sus frases sin objeto ni causa, proclamando el fin de un hombre al cual nada ni nadie —y menos aún el lenguaje— puede servirle de ayuda; y donde el personaje, al final del libro, evoca, en cierta forma, el pesimismo y el nihilismo del autor.

Samuel BECKETT, *Sobresaltos* (traducción de Antonio Marquet), México, UAM-Azcapotzalco, 1991.

SAMUEL BECKETT, NOVELISTA DEL FIN DE MILENO



Marc Cheymol

Entre otros escritores finiseculares, Samuel Beckett es, además, el novelista del fin de milenio, el novelista de un fin de la literatura. Así es como también lo ve Ítalo Calvino, cuando escribe en *Seis propuestas para el próximo milenio*:

Samuel Beckett ha obtenido los resultados más extraordinarios reduciendo al mínimo elementos visuales y de lenguaje, como en un mundo después del fin del mundo.¹

El milenarismo engendra angustia; la generó en la Edad Media; de la misma manera, el acercamiento al año 2000 invita ahora a considerar nuestra civilización como el final de una historia, hace temer que estemos viviendo el fin de un mundo. La obra de Beckett se articula, pues, entre la angustia del absurdo (en los años 40-50) y la angustia del milenarismo (en los años 80-90). Quisiera describir esa articulación y evocar por lo tanto el contexto en el que se dio la obra de Beckett.

No es fácil hablar de Samuel Beckett. Su obra, elaborada cuidadosa y conscientemente, es una de las más difíciles (en todos los sentidos de la palabra) de este siglo; es una de las más fuertes expresiones de la llamada "filosofía de lo absurdo" y, en comparación, carecen de fuerza los largos diálogos de Simone de Beau-

¹ Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. de Aurora Bernárdez, Madrid, Ediciones Siruela, 1989, p. 110.

voir en *Todos los hombres son mortales*, e incluso las argumentaciones de Albert Camus; pero la obra de Beckett es también una de las más misteriosas. Además de la dificultad que surge de un texto bastante arduo, Beckett es el hombre que, a través de su extraordinario manejo del lenguaje, enseña paradójicamente que sería preferible no hablar —aunque no podamos prescindir de ello. En una situación doblemente difícil, entonces, debo sin embargo cumplir; como el héroe beckettiano arrojado a la escena, como las momias a las que la luz del proyecto despierta;² tengo que hablar.

1. BECKETT EN LOS ALBORES DE LA MODERNIDAD

Para entender la literatura de este fin del siglo XX, es preciso recordar los dos grandes traumas de su historia: las dos guerras mundiales. La primera inaugura, en los años 14-18, la conciencia de que “nosotras, civilizaciones, [...] somos mortales”,³ contexto en el que surge el surrealismo. La segunda provoca, en 39-45, después de la despreocupada embriaguez de los “años locos”, las filosofías del existencialismo y del absurdo, así como lo que llamaré el nacimiento de la concepción moderna de la literatura. La literatura de los años 40 está totalmente marcada por ese conflicto, por la crisis moral que engendró, por la filosofía del absurdo y del existencialismo, sus manifestaciones literarias.

A partir de los años cincuenta, superado el traumatismo, lanzada la reconstrucción de Europa, la literatura pretende (salvo excepciones, como la reciente obra de Patrick Modiano) encontrar un nuevo camino y desprenderse del pasado, sin por lo tanto olvidar aquellos temas pesimistas; al contrario, asistimos a un verdadero “regreso del sentimiento trágico de la vida”, según la expresión de Jean-Marie Domenach.⁴

En 1947, Jean-Paul Sartre había publicado el libro más importante de la postguerra en cuanto a la concepción de la literatura:

² *Comédie*. Tienen la misma función de provocar el discurso las órdenes de Pozzo a Lucky (“Chante, porc! [...] Pense, charogne!”), así como los silbidos en *Acto sin palabras* y la música en *Palabras y música*.

³ Es la famosa fórmula de Paul Valéry en *Crisis del espíritu*.

⁴ Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, París, Le Seuil, 1967.

¿*Qué es la literatura?* Roland Barthes, por su parte, empezó a concebir su primer ensayo también en 1947, justamente: me interesa subrayar aquí el cambio de pregunta: “¿Qué es la literatura?” (Sartre, 1947) se convierte en “¿Qué es la escritura?”, título de un capítulo de *El grado cero de la escritura* (Barthes, 1953). Este desplazamiento es lo que inaugura, en los años 50, la evolución ulterior de la literatura francesa. A partir de este momento, la escritura jugará “un papel casi obsesivo” no sólo en la obra de Barthes (es su confesión en *El grano de la voz*) sino también en toda la crítica y la creación contemporáneas.

Otra publicación marca ese fin de la década de los cuarenta y expresa un nuevo giro de la literatura: la del *Breviario de podredumbre*, de E. M. Cioran (*Traité de décomposition*, 1949). Se trata de la putrefacción de esta civilización que años antes Valéry declaró agonizante; pero además de valores que ya no tienen densidad ni validez, se trata también de la descomposición del lenguaje, como lo veremos más adelante.

Samuel Beckett, según su propia confesión, compuso su obra en esos años y presintió las vías en las que iba a encaminarse la literatura de la modernidad:

En el momento de la Liberación (de París), pude conservar mi departamento, volví ahí y me puse de nuevo a escribir —en francés—, tenía ganas de hacerlo; [...] Escribí toda mi obra muy rápidamente, de 1946 a 1950. Desde aquel momento, ya no escribí nada que me pareciera tener algún valor. Mi obra en francés me llevó al punto donde sentía que después siempre estuviera repitiendo lo mismo. [...] ⁶

Al referirse a “toda su obra”, Beckett piensa sin duda en las grandes novelas compuestas en ese periodo, pero que publicaría

⁵ Roland Barthes, *El grano de la voz*, trad. de Nora Pasternac, México, Siglo XXI, 1983, p. 163.

⁶ “A la libération, je pus conserver mon appartement, j’y revins et me remis à écrire —en français— j’en avais envie; [...] J’écrivis toute mon oeuvre tres rapidement, de 1946 à 1950. Depuis, je n’ai plus rien écrit qui me semble valable. Mon oeuvre française m’amena au point où je sentais que je répétais toujours la même chose”, citado por Pierre Mélése, *Samuel Beckett*, París, Seghers, 1966, p. 136.

después, o mucho después: la gran trilogía *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*, así como *Watt* y *Mercier et Camier* (esta última, publicada hasta 1970). Es decir que lo esencial en la obra de Beckett es inmediatamente posterior a la segunda Guerra Mundial e inmediatamente anterior al *boom* de la nueva novela.

Sin embargo, todos los intentos de inventar nuevas escrituras, por representativos que sean de la modernidad, no deben hacer olvidar las innovaciones de la primera mitad del siglo XX, que prepararon estas vanguardias: los pretendidos descubrimientos recogen en realidad una vieja herencia. Beckett, por ejemplo, empezó a escribir en el París del surrealismo, cuando compartió cierta fiebre creativa con su amigo y compatriota James Joyce y con otros exiliados de habla inglesa (irlandeses, estadounidenses), amparados por Sylvia Beach en su famosa librería-editorial Shakespeare and Co., Beckett escribió así sus primeros ensayos en 1929 y 1931,⁷ su primer cuento en 1929,⁸ sus primeros poemas en 1930,⁹ su primera obra de teatro en 1931.¹⁰ Su primera gran novela, *Murphy*, es de 1938.

Situar a Beckett en la compañía de Joyce y André Breton,¹¹ permite imaginar ciertas filiaciones que explican varios aspectos de la escritura de *El innombrable*, glorificación del lenguaje y al mismo tiempo demostración de su vacuidad, expresión artística y a veces juguetona de lo gratuito y absurdo de nuestra condición humana.

El nuevo concepto de escritura reemplaza no sólo el de literatura (Barthes *versus* Sartre), sino también el de género literario: en el prólogo de su libro *La fiebre* (*La fièvre*, 1965), Jean-Marie Le Clézio afirma:

⁷ "Dante, Bruno, Vico... Joyce", París, Shakespeare and Co., 1929; *Proust*, Londres, Chatto and Windus, 1931.

⁸ "Assumption", París, *Transition*, núms. 16-17, junio de 1929.

⁹ "For future reference", París, *Transition*, núms. 19-20, junio de 1930; "Whoroscope", París, Hours Press, 1930.

¹⁰ *Le Kid*, obra paródica, inédita, presentada en Trinity College, Dublin, febrero de 1931.

¹¹ Samuel Beckett, nacido en 1906, tenía 10 años menos que André Breton, y Joyce le llevaba 24 años.

La poesía, la novela, el cuento, son extrañas antiguallas que ya no engañan a nadie —o a casi nadie. ¿Poemas? ¿Relatos? ¿Para qué? La escritura, ya no queda más que la escritura, la escritura sola, que tantea con sus palabras, que investiga y describe con profundidad y detalles, que se aferra, que trabaja la realidad sin complacencia.

Michel Butor escribe, por su parte, en *Ensayos sobre la novela*.¹²

Desde el día en que comencé mi primera novela, durante años no redacté ya un solo poema, porque tenía la impresión que la novela, en sus formas más elevadas, era capaz de recoger toda la herencia de la poesía antigua.

La obra de Beckett ilustra esa fusión de los géneros. La boga de su teatro¹³ esconde un escritor completo que ilustró todos los géneros —poesía, ensayo, crítica literaria, novela—, por lo menos al principio de su carrera. Desde un punto de vista estético, Beckett buscó la forma más exigente para fundir la herencia de siete siglos de filosofía occidental en el crisol del "grado cero de la escritura". Si bien es cierto que la obra de Samuel Beckett puede, fácil y aparentemente, dividirse en dos grandes géneros, teatro y narrativa, la escritura de Beckett inaugura una prosa que escapa a las reglas

¹² *Essais sur le roman*, París, Gallimard, collection "Idées", 1969 (retoma ensayos de *Répertoire I*, París, Éditions de Minuit, 1960 y *Répertoire II*, París, Éditions de Minuit, 1964).

¹³ Samuel Beckett transformó también el lenguaje del teatro dándole forma a ese teatro de la crueldad que había imaginado Artaud. Como Beckett, tanto los escritores de las "Éditions de Minuit" como los de *Tel Quel*, no se limitaron a los dos campos de la crítica literaria y la novela: sus obras dramáticas y poéticas son notables. Fue en el teatro donde Samuel Beckett dio a su expresión del absurdo contemporáneo una dimensión espectacular; es la que tuvo más resonancia en el público. Citemos *Esperando a Godot* (*En attendant Godot*, 1952), el extraordinario y conmovedor *Los felices días* (*Oh les beaux jours!*, 1963) y por fin *Catastrofe et autres dramatiques* (1982). La primera pieza fue, junto con *La cantante calva* (*La cantatrice chauve*), de Eugène Ionesco, la chispa que prendió la pólvora de la vanguardia en los años 50. Mientras Ionesco evolucionaba hacia un teatro más generoso, con una dimensión shakespeariana (*El rey muere*, *Le roi se meurt*, 1962), Beckett ahondaba cada vez más su pesimismo y su exigencia literaria, hasta llegar a un silencio desengañado.

de la narrativa tradicional, que reviste cualidades poéticas —ilustrando así la “forma más elevada” de la novela definida por Michel Butor— y que incluso se presenta a veces como un monólogo teatral: en realidad no hay solución de continuidad entre la escritura de sus obras de teatro y la de sus novelas. Ciertos críticos consideran que su narrativa tiene una dimensión teatral;¹⁴ otros, que su teatro no es más que puesta en escena de su narrativa.¹⁵

He aquí una primera característica de la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XX: la frontera entre los géneros tradicionales tiende a desaparecer.

Segunda característica: se pone en tela de juicio el prestigio del autor y su papel como instancia principal de la creación literaria, lo cual corresponde al cambio de estatuto del personaje —y del propio sujeto. Después de haber vivido durante siglos con el mito del Autor (mito del genio en la época romántica, por ejemplo, que fue la expresión de un individualismo radical, o mito del narrador omnisciente en la novela de los siglos XIX-XX), la literatura se concentra en el texto, y se olvida a aquel quien lo produjo. Del autor, la atención se desplaza hacia la escritura: en ella, se evidencian fuerzas que trabajan a espaldas del escritor (fuerzas inconscientes, socio-políticas, ideológicas o propiamente textuales). En *Raison de la critique pure*, Gérard Genette comenta:

Como ya se dijo muchas veces, el escritor es aquel que no sabe ni puede pensar fuera del silencio y del secreto de la escritura, aquel que sabe y siente en cada momento que, cuando escribe, no es él quien piensa su lenguaje; al contrario, sabe y siente que es su lenguaje quien lo piensa a él, y lo piensa fuera de él. De modo que nos parece

¹⁴ Ludovic Janvier.

¹⁵ Frederick R. Karl, en su “Esperando a Beckett: busca y rebusca”, *El in-nombrable*, Ed. Lumen, 1966, p. 7: “A pesar de que Samuel Beckett dramaturgo haya gozado de una decisiva preponderancia sobre Beckett novelista, es en sus seis novelas donde se hace patente su originalidad: sus obras de teatro no aportan más que una acotación marginal a lo que ya las novelas indican con espacio más dilatado y fuerza más intensa. Las obras teatrales en sí —*Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *La última cinta*, *Acto sin palabras*, por ejemplo— no son más que fragmentos de las novelas, episodios inmersos en un contexto más amplio”

evidente que el crítico sólo será plenamente crítico si entra también en lo que debemos llamar el vértigo, o, si se prefiere, el juego fascinante y mortal de la escritura.¹⁶

El autor ya no es más que un modesto escriba, cuya misión es sólo transcribir: es un simple instrumento. La desaparición del autor, la desaparición del sujeto —la puesta en tela de juicio de la primera persona, son un tema central en *El inabarcable*, donde se puede leer: “¡Basta de esta maldita primera persona! [...] Bah, poco importa el pronombre, con tal de que no se le engañe.”¹⁷

Beckett escribe la mayor parte de su obra en un contexto, de los años 40 a los 80, donde la literatura, al investigar e ilustrar las nuevas posibilidades recién descubiertas en el lenguaje, se revela ampliamente experimental. Después de la era de los “nuevos novelistas” (años 50), llegó la de los “nuevos críticos” (años 60),¹⁸ e incluso de los “nuevos filósofos” (años 70). A la “nueva novela” y al “nuevo teatro”, se les llamó también “anti-teatro” y “anti-novela”: Claude Mauriac habló así, jugando en las palabras, no

¹⁶ Citado por Jean Ricardou en *Pour une théorie du nouveau roman*, París, Le Seuil, 1971, p. 31.

¹⁷ *El inabarcable*, p. ... y 141. “Assez de cette putain de première personne, c’en est trop à la fin, il ne s’agit pas d’elle, je vais m’attirer des ennuis. [...] Bah, peu importe le pronom, pourvu qu’on n’en soit pas dupe.”

¹⁸ Por los años 60, se integraron a la nueva novela jóvenes escritores como Jean Ricardou, Jean Thibaudeau, Jean-Pierre Faye, Marcelin Pleynet y Philippe Sollers. Sollers, Ricardou y sus amigos eran a la vez críticos y escritores que se sumaban a los “nuevos críticos” Roland Barthes, Gérard Genette, Jean-Pierre Richard, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, etcétera. Representaban una familia intelectual: los llamados “estructuralistas”, cuya característica era abarcar todas las ciencias humanas, tanto el lenguaje (desde Saussure, Chomsky, etcétera) como el psicoanálisis (Jacques Lacan), la etnología (Claude Lévi-Strauss), la filosofía (Michel Foucault, Jacques Derrida, Louis Althusser). Su principal expresión en el campo editorial fueron las “Éditions du Seuil”, con la colección y la revista *Tel Quel*. Sus novelas recibieron a veces el nombre genérico de “novela estructuralista”; llevaban a su punto extremo los presupuestos del grupo de las “Éditions de Minuit”. Jean Ricardou ha estudiado la relación entre *Tel Quel* y la “nueva novela”, apuntando “la radicalización por parte de *Tel Quel* de la actividad de la nueva novela”: “en su conflicto común contra el dogma de la representación, la actividad de la nueva novela es repetida e incrementada por *Tel Quel*” (Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 265).

de la *literatura contemporánea*, sino de la *aliteratura contemporánea*¹⁹ —con el mismo prefijo que opone “anormal” a “normal”— como si ésta se caracterizara por cierta negación, o cierta destrucción de lo que hasta ahora se había considerado como “literatura”.

Valdría la pena hacer un estudio de los títulos de Beckett: expresan con la mayor densidad su visión del mundo y de la creación literaria. Dicen lacónicamente lo que es, lo que es la obra, lo que es el mundo —como negándose a decir más: *Obra* (*Play*, 1964, en francés *Comédie*), *Film* (1964), *Palabras y música* (*Words and music*, 1962; *Paroles et musique*, 1966), *Cómo es* (*Comment c'est*, 1961); otros títulos nos sitúan en un fin, en la muerte: *Malone muere* (*Malone meurt*, 1951), *Final de partida* (*Fin de partie*, 1957); otros expresan una negación, algo tachado, o que se debe suprimir: *Yo no* (*Not I*, 1973), *Sin* (*Sans*, 1969; *Lessness*, 1970), *Acto sin palabras* (*Acte sans paroles*, 1956; *Acte sans paroles II*, 1959), *El despoblador* (*Le dépeupleur*, 1969); otros títulos revelan la imposibilidad de callarse, así como la inutilidad de hablar y el carácter fallido de lo que escribe: *Textos para nada* (*Textes pour rien*, 1950), *Ya* (*Assez*, 1966), *Imaginación muerta, ¡imagina!* (*Imagination morte, imaginez!*, 1965), *Para terminar, Más y otros tropiezos* (*Pour en finir, Encore, et autres foirades*,²⁰ 1976).

2. BECKETT EN LA NUEVA NOVELA

A pesar de lo que se cree comúnmente, la narrativa de la escuela del *nouveau roman* no fue escrita a partir de preceptos: en el caso de la “nueva novela”, la teoría se constituyó al mismo tiempo, o después de la búsqueda práctica de nuevas formas novelísticas: el ensayo de Alain Robbe Grillet, el teórico del grupo, apareció hasta 1963: *Para una nueva novela* (*Pour un nouveau roman*). Otro texto teórico capital para la comprensión de este movimiento es

¹⁹ Claude Mauriac, *L'altérité contemporaine*, París, Gallimard.

²⁰ Se puede decir que la *foirade* (del verbo *foirer* que significa en el habla popular “fallar”), es un género beckettiano: *Foirade I*, 1950; *Foirades II et III*, 1974, *Foirades IV et V*, 1974, etcétera.

Problemas de la nueva novela (*Problèmes du nouveau roman*, 1967), seguido por *Para una teoría de la nueva novela* (*Pour une théorie du nouveau roman*, 1971), de Jean Ricardou, quien fue un escritor de la segunda generación de la nueva novela.

Alain Robbe Grillet comenta en el ensayo mencionado:

El término de "nueva novela" no designa una escuela, ni siquiera un grupo definido y constituido de escritores que trabajarían con el mismo enfoque; no es más que una palabra cómoda, que incluye a todos los que buscan nuevas formas novelísticas susceptibles de expresar (o de crear), nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, todos los que están decididos a inventar la novela, es decir, a inventar el hombre.

Ni siquiera se define el grupo por una generación: Samuel Beckett y Nathalie Sarraute habían empezado a publicar antes de la guerra (la famosa novela *Tropismos*, de esta última, apareció como *Murphy*, en 1938). Pero consideremos la nueva novela en un sentido amplio, para definir, a pesar de que se advierten más diferencias que semejanzas entre los integrantes de la nueva novela, las características comunes que dan unidad a esta producción literaria, y recalcar así algunas constantes de la obra de Beckett.

Un editor simboliza el grupo de los nuevos novelistas: Jérôme Lindon, director de las "Éditions de Minuit", que publicaron todas las obras de la "nueva novela" bajo la misma portada blanca con letras azules. La "nueva novela" se consolidó a partir de aquel año de 1953, en que aparecieron, junto con *Watt* y *El inabordable*, el ensayo de Roland Barthes: *El grado cero de la escritura*, así como *Las gomas* (*Les gommes*), de Alain Robbe-Grillet; *Martereau*, de Nathalie Sarraute, y *Los caballitos de Tarquinia* (*Les petits chevaux de Tarquinia*), de Marguerite Duras. Desde entonces, las "nuevas novelas" aparecen cada año, una tras otra.²¹ Vino

²¹ 1954: *Pasaje de Milán* (*Passage de Milan*), de Michel Butor; 1955: *El mirón* (*Le voyeur*), de Robbe Grillet; 1956: *El horario* (*L'emploi du temps*), de Michel Butor; 1957: *La celosía* (*La jalousie*), de Robbe Grillet; *La modificación* (*La modification*), de Michel Butor, y *El viento* (*Le vent*), de Claude Simon; 1958: *Moderato cantabile*, de Marguerite Duras, y *La hierba* (*L'herbe*), de Claude Simon. Fueron cinco años de una producción muy intensa de los amigos de Jérôme Lin-

después la era de los reconocimientos: en 1957, *La modificación* recibió el premio Renaudot. Beckett esperaría hasta 1961 el premio internacional de literatura (compartido ese año con Borges). La atribución del Premio Nobel a Samuel Beckett (1969) marcó el apogeo de la “nueva novela”, que duraría hasta el éxito internacional de la obra de Marguerite Duras a mediados de los 80 —en particular de *El amante*²²— y otro Nobel, otorgado a Claude Simon en 1985. Estos reconocimientos confirman la vigencia de una corriente que desde los años 50 no ha dejado de ser motivo de controversias.

Sin abordar detalladamente un tema tan amplio y complejo, quisiera tan sólo mostrar la nueva novela en su búsqueda de una nueva escritura. Básicamente, el punto común entre novelistas tan diversos es el rechazo de la concepción tradicional de la novela, que en la primera mitad del siglo había conocido brillantes ilustraciones (Mauriac, Bernanos, Giono, Malraux, etcétera).

Ya Paul Valéry, André Gide (en *Los falsos monederos*, 1924), y más recientemente Jean-Paul Sartre en *Situaciones* (1947), habían puesto en tela de juicio el relato tradicional; este último opuso a un Mauriac la práctica de los novelistas americanos, en particular la de John Dos Passos, mostrando así una revolución en el punto de vista del autor. La nueva novela, que recoge los frutos de esta innovación técnica, será conocida durante un tiempo como “escuela de la mirada”. Las reglas de la novela tradicional habían sido formuladas, con una claridad extrema, por Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*: uso del pronombre “él”, del famoso pretérito “*passé simple*”, que recrea en la novela personajes individualizados en un orden anclado en el pasado. Claude Mauriac, que se integraría también al grupo de los impugnadores de la novela, simbolizó, por su parte, la estructura novelística tradicional en su título *La marquesa salió a las cinco* (*La marquise sortit à cinq heures*, 1961) —oración que Paul Valéry había analizado como inicio típico de un relato, a partir del cual todo el problema del autor consiste en darle a su marquesa cierta identi-

don, que dieron el impulso a una verdadera corriente literaria, con la que la crítica tenía que contar

²² *L'amant*, 1984, Premio Goncourt.

dad, e inventar una serie de acciones atribuibles a dicha mar-quesa: ¿por qué y para qué salió a las cinco?²³

Esas ideas sencillas explican la fisonomía tan particular de la narrativa de Beckett:

a) *Desaparición del personaje* como tal, que empezó por la des-agregación del héroe en las obras de James Joyce y Robert Musil, por ejemplo. En la obra de Beckett, y fue lo que a Beckett le valió el éxito —un éxito de escándalo—, fueron sus personajes larvarios, reducidos en sus mejores momentos —como la esposa de Krapp— a “un montón de órganos en desuso”,²⁴ y que más parecen gusanos sumergidos en el lodo, en basureros y además encarcelados. Desde Watt, que sobre la banqueta se arrastra como una marioneta descompuesta, en su obra, aparece al lado del personaje-gusano, el personaje-máquina. Frente a la degradación de sus miembros, Molloy utiliza funciones postizas: la bicicleta, las muletas, etcétera.

Vale la pena detenerse un momento sobre el personaje beckettiano, el sujeto, es decir la imagen del hombre según Beckett. Tomaré algunos ejemplos, desde Molloy (¿o Mollose? —su identidad no es segura—), desposeído de todo y postrado en una actitud fetal, hasta el sujeto de *Cómo es*, que reptaba en el lodo y —por si fuera poco— en las tinieblas, forma más degradada todavía. El más representativo me parece ser el Innombrable, que se auto-describe como un ser sin miembros, cuya apartiencia se asemejaría a la de un huevo en equilibrio —inestable— sobre uno de sus polos. La degradación del personaje en la obra de Beckett llega no

²³ Butor, por ejemplo, rechaza el empleo del pronombre él usando este famoso “usted” que, desde la primera frase de *La modificación*, suena para el lector como un insulto, o una agresión; Butor generalizó a partir de *Grados* (*Degrés*, 1960), *Mobile* (1962), etcétera, una práctica de la discontinuidad en el relato. Las repeticiones de acciones en *En el laberinto*, de Robbe Grillet, pervierten también el orden del relato, y nos inducen en un laberinto del tiempo que es, en realidad, el laberinto de la escritura. Claude Ollier, por su parte, intituló una de sus piezas radiofónicas *La muerte del personaje* (*La mort du personnage*): este elemento esencial de la literatura es efectivamente el que desaparece en los experimentos de la nueva escritura.

²⁴ “Un monceau d’organes périmés” [*Eleuthéria*, obra inédita (1947) conservada en las Éditions de Minuit];

sólo a la puesta en escena de teporochos o lisiados privados de miembros y condenados a reptar en el lodo o la basura, sino también a una duda sobre la identidad misma del sujeto (¿quién es “yo” en *El innombrable*? ¿Murphy, Molloy, Malone o Samuel Beckett?). En *Molloy*, el sujeto cambia: Molloy, narrador de la primera parte, es reemplazado en la segunda por Moran, su guardia y vigilante. En determinado momento, no queda más que la boca (*Not I*), o la pura voz de *El innombrable* o *Cómo es*.

b) Desintegración progresiva del contexto espacial

Si bien es cierto que *Molloy* empezaba por una certidumbre sobre el lugar —“Estoy en el cuarto de mi madre”—, igualmente que en *El despoblador* todavía el narrador se complace en una descripción maniática del cilindro que encierra a los personajes, se puede observar una progresiva desintegración del espacio de la narración. Es notable la presencia creciente e invasora de las tinieblas, la incertidumbre espacial que lleva al propio narrador a dudar de la realidad en la que están sus personajes, desde *El innombrable* hasta la indefinición del lugar en *Sobresaltos* —la última obra publicada de Beckett—, pasando por la oscuridad indiscifable de *Cómo es*.

c) Desaparición de la secuencia ordenada de acciones que configuraban un relato y organizaban un mundo estructurado: contribuyeron también a la destrucción del relato la pervisión del tiempo, ya sensible en *Molloy*. En *Cómo es*, el tiempo se estira hacia el infinito; en *El despoblador*, el tiempo parece suspendido —“en caso de que esta noción se mantenga válida” como lo apunta obsesivamente Beckett. Así el relato beckettiano no tiene pies ni cabeza: su lógica está en otra parte.

d) Podredumbre del lenguaje

Esa literatura refleja un mundo descompuesto por la crisis de valores del siglo XX. Ya no hay fe en la literatura, ni en el personaje, ni en el lenguaje. Ya no existe la creencia en que el hombre domina el lenguaje; al contrario, existe la inquietud que es el lenguaje que domina al hombre, que lo atraviesa a pesar suyo. De

ahí la idea que el lenguaje participa de la podredumbre general de los valores. Maurice Roche es, a mi parecer, el que incursionó más en ese camino, hasta llevar incluso la literatura francesa a un callejón sin salida. La excelente definición de Jean-Louis Bourtes se puede aplicar tanto a *Codex* (1974), como a buena parte de la obra de Samuel Beckett:

La escritura se convierte en terreno contagioso que propaga sin resistencia alguna las infecciones del lenguaje.²⁵

En su afán de destruir el protocolo de la escritura, Maurice Roche designa el lenguaje como algo enfermizo, infeccioso; asimila por eso el rito de la literatura, cuyo objetivo es "curar" el lenguaje, al de la medicina. *Codex* (en español, *códice*) se puede leer *Code X (código equis)* —un código incógnito, o si se hace una equis más grande, un código (el lenguaje) tachado por la incógnita "X". El título nos remite también a los códices mayas, cuyas prescripciones médicas, junto con las de papiros egipcios, montadas en el texto, invaden el espacio de esta extraña novela. Es la podredumbre del lenguaje la que Denis Roche simboliza en *Loba baja*,²⁶ con la larga y alucinante podredumbre del cuerpo muerto del autor en el último capítulo de esa novela —que podríamos considerar como la etapa extrema del proceso ilustrado por el propio Beckett en *Malone muere*.

3. BECKETT EL INNOMBRABLE

Empezaré esta segunda parte con algunas anécdotas.

Tengo un amigo escritor, de esos escritores ávidos de la tranquilidad y la paz de las montañas. Vive en los Alpes y acostumbra pasearse solo en altitud, poniendo así su ser a prueba del alpinismo. Al descender de las cumbres, él, que ha pasado largo tiempo en la soledad y en el aire enrarecido de la sierra, experimenta sensaciones muy especiales al encontrarse de nuevo con la civilización.

²⁵ Jean-Louis Bourtes, reseña de *Codex*, en *La Quinzaine Littéraire*, París, enero, 1975.

²⁶ *Louve basse*, Le Seuil, 1976, subtítulo "Ce n'est pas le mot qui fait la guerre, c'est la mort".

Un día que bajaba del Monte Blanco al pueblo de Chamonix, mi amigo escritor descubrió, en una zona aún despoblada, una silueta solitaria sentada en la inmensidad. Con asombro, mi amigo creyó reconocer a Samuel Beckett y, valiéndose de esa complicidad que existe entre los aficionados de la montaña, preguntó —en francés, naturalmente— “*Vous êtes Samuel Beckett?*” (“¿Es usted Samuel Beckett?”). El hombre le clavó una mirada azul, transparente —fría como el ambiente— y contestó en un inglés perfecto “*May be*” (“Tal vez”). Samuel Beckett —sin duda era él— se hundió de pronto en un silencio impenetrable.

Veo en esa anécdota²⁷ un símbolo de la aventura de Samuel Beckett. Siempre se sintió un extraño, un extranjero en la tierra, condenado a una perpetua errancia, a una duda perpetua (duda sobre su lengua, ¿francés o inglés?,²⁸ duda sobre su rumbo, duda sobre su propia identidad: “*May be*”), todo aquello lo lleva a veces hasta una incomunicación voluntaria: contesta en otro idioma,²⁹ como si no supiera de qué país proviene, en qué país estar, ni adónde ir.

²⁷ Guy Croussy relata otra anécdota, mucho más antigua, en la que Beckett abre la puerta a una persona que él había citado en su casa y a la pregunta “¿Está aquí el señor Beckett?”, contesta: “No sé.” Y Beckett se va. (*Beckett*, París, Hachette, 1971, p. 16).

²⁸ Varios autores han intentado explicar las razones que pudieron conducir al irlandés Samuel Beckett a escribir la mayoría de su obra en un idioma que no era el suyo —el francés—: porque había vivido en Francia desde su juventud, llegando a un bilingüismo total por su perfecto dominio del francés; porque su esposa y sus amigos fueron franceses; más interesante es la confesión de Beckett en su ensayo sobre *Finnegan's wake*: la naturaleza del francés le parecía más adecuada a su escritura porque se puede “escribir sin estilo”, mientras “el inglés es abstracto hasta la muerte”: es decir, el francés permite acercarse más a ese “grado cero de la escritura” que deseaba Barthes. Algunos han interpretado esa renuncia de su idioma materno como un “activo desafío” de parte del irlandés que vivió el exilio —inevitable a esa nación— en la forma suprema, más extrema que Joyce por ejemplo (Guy Croussy, *Beckett*, París, Hachette, 1971, p. 42). Es curiosamente el caso de otros dos dramaturgos de lo absurdo, el rumano Eugenio Ionesco y el ruso Arturo Adamov. Tal vez el contexto literario tiene algo que ver, ya que fue en la Francia de los años cincuenta, donde esas obras fueron reconocidas.

²⁹ “La tentative de communiquer là où nulle communication n'est possible est une pure singerie, une vulgarité ou une abominable comédie, telle que la folie qui tiendrait conversation avec le mobilier” (*Proust*, 1931).

En París, Beckett vivía cerca de la casa de mis padres. Vivía justo frente a la cárcel *De la Santé* (es decir, "De la salud"), en un laugar bastante feo, pero altamente simbólico; se le solía encontrar en la calle, regresando del mandado con una bolsa que contenía apenas algunas zanahorias —digo zanahorias porque son, como los rábanos y los nabos,³⁰ una verdura beckettiana—, o los brazos colgantes,³¹ errando por las calles, siempre con pinta de vago; parecía un personaje escapado de alguna de sus obras, el típico *clochard* parisino, el teporocho al que se le daría una limosna. Pero su mirada azul parecía fijar lo infinito —o más bien el vacío ilimitado: era un teporocho metafísico.

Hablé de *duda*, quiero ahora acercar esa palabra a la que acabo de pronunciar, *metafísico*, para remitirnos, con la expresión "duda metafísica", a Descartes.

Tal vez una buena manera de hablar de Beckett sería convocar a las grandes figuras de la literatura y del arte que su obra evoca, o mejor dicho, invoca: Dante, Descartes, Pascal, Proust —en la pintura, el Bosco y Breughel, quienes dan el tono ya a las descripciones de *Murphy*.

Dante: desde el homenaje a Joyce,³² hasta *El despoblador*, Beckett multiplica las alusiones implícitas y explícitas a *La divina comedia*. En el cuento llamado "Dante y la langosta",³³ introduce a Belacqua, personaje dantesco que se vuelve prototipo del personaje beckettiano, tanto por su filosofía claudicante como por su aspecto y su posición: "sentado, con el rostro abatido entre sus dos rodillas que cogía con sus brazos".³⁴ *El despoblador* (1970) es un homenaje a Dante, implícito en la descripción del cilindro que recuerda los círculos del infierno, explícito cuando Beckett descri-

³⁰ *Esperando a Godot, Fin de partie*.

³¹ "Les bras se bornaient à baller dans une équipendance parfaite" (*Watt*, 1943).

³² Compuesto en 1929, en París, por 12 jóvenes admiradores del novelista irlandés: Samuel Beckett elige, como tema de su capítulo, "Dante, Vico, Bruno, Joyce". Esta primera obra revela ya los síntomas de toda la obra de Beckett.

³³ Recopilado en *More tricks than kicks* (1934), obra cuyo título, con evocaciones obscenas, se traduce púdicamente por *Más vale dar patadas que recibirlas*.

³⁴ "Assis, le visage abattu/Entre ses deux genoux qu'il tenait dans ses bras": Belacqua aparece así a Virgilio y Dante en su viaje (Canto IV del *Purgatorio*).

be, no sin alguna ironía, “aquellos que no buscan o no-buscadores sentados en su mayor parte contra el muro en la actitud que arrancó a Dante una de sus raras pálidas sonrisas”.³⁵ En nuestra época, donde se practica comúnmente la intertextualidad, *El despoblador* aparece como una re-escritura de *La divina comedia*. Pero Beckett, quien domina la cultura de siete siglos, tiene una conciencia aguda de que la cohesión del mundo cristiano del medioevo está irremediablemente perdida; al lado del amplio y generoso poema de Dante, ofrece una obra escasa, mínima; ofrece una imagen sórdida y totalmente desesperada de la condición del hombre sin Dios, sin Virgilio: el infierno no tiene salida al paraíso, ni siquiera al purgatorio. *El despoblador* termina en la evocación de esa Beatriz que es una mujer canosa y desahuciada que abraza silenciosamente a un niño.

Proust fue el título de un ensayo que publicó en Londres, después de su primera estancia en París, en los años treinta, donde significativamente se expresa la obsesión del tiempo, que dominará toda la obra ulterior de Beckett.

Descartes, Pascal. Hay un filósofo en Beckett. Invoca a Descartes por la duda metafísica (en sus textos abundan los “no sé”, “tal vez”) y la búsqueda de certidumbres con base en un recurso al método; en particular, la segunda parte de *Sobresaltos* es una perodia desesperada del *cogito* cartesiano, donde la búsqueda de la cabeza resulta ser el *a priori* necesario para fundar un pensamiento racional: *tengo una cabeza, luego pienso*. Beckett invoca a Pascal por su miseria del hombre sin Dios y su visión puritana del acto sexual. El propósito de toda su obra es obviamente describir la condición del hombre; sin embargo, no se conforma con la metafísica: incide también en la ética. Florecen, así, en sus obras, las máximas morales que sugieren reglas de vida.³⁶ Pero es un filósofo “innombrable” —en el sentido propio, es decir, que no se puede nombrar ni clasificar, y también en el sentido figurado, en

³⁵ *El despoblador*, trad. de Félix de Azúa, Barcelona, Tusquets, “Cuadernos marginales”, 1984, p. 25. “Ceux qui ne cherchent pas ou non-chercheurs assis pour la plupart contre le mur dans l’attitude qui arracha à Dante un de ses rares pâles sourires” (*Le dépeupleur*, p. 13).

³⁶ “Voilà l’homme tout entier, s’en prenant à sa chaussure alors que c’est son pied le coupable”, *En attendant Godot*, p. 14.

francés *innommable* es sumamente asqueroso. El principio de *Lo innombrable* plantea todo el problema del sujeto y de la escritura:

¿Ahora adónde? ¿Ahora cuándo? ¿Ahora quién? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Decir que son preguntas, hipótesis. Ir hacia adelante, decir que eso es ir, decir que eso es adelante...³⁷

Se ve que este “yo” es el narrador que hablaba a través de Murphy, Molloy y Malone —esos “algunos ríteres” que intentará “suprimir después”.

Beckett mismo era consciente de que ya no se podía ir más lejos; en la entrevista ya citada, prosigue así:

Al final de mi obra, ya no hay nada más que polvo: lo nombrable. En mi último libro, *El innombrable*, hay una completa desagregación. Ni yo, ni haber, ni ser, ni nominativo, ni acusativo, ni verbo. No hay manera de seguir adelante. [...] Trabajo con importancia, con ignorancia. No pienso que la impotencia haya sido explotada en el pasado. [...] Para mí, lo que intento explorar es aquella zona del ser que siempre ha sido descuidada por los artistas como algo inutilizable o por definición incompatible con el arte. Pienso que hoy cualquier persona que presta la más mínima atención a su propia experiencia se da cuenta que es la experiencia de alguien que no sabe nada, de alguien que no puede.³⁸

³⁷ “Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser, Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant...”, *L'innommable*, p. ?

³⁸ Entrevista citada por Pierre Mélése, *Samuel Beckett*, p. 137: “A la fin de mon oeuvre, il n’y a rien que poussière: le nommable. Dans le dernier livre, *L'innommable*, il y a complète désintégration. Pas de je, pas de avoir, pas de être, pas de nominatif, pas d'accusatif, pas de verbe. Il n’y a pas moyen de continuer. [...] Je travaille avec impuissance, avec ignorance. Je ne pense pas que l'impuissance ait été exploitée dans le passé. [...] Pour moi, ce que je m'efforce d'explorer, c'est toute cette zone de l'être qui a toujours été négligée par les artistes comme quelque chose d'inutilisable ou par définition d'incompatible avec l'art. Je pense qu'aujourd'hui toute personne qui prête la plus légère attention à sa propre expérience se rend compte que c'est l'expérience de quelqu'un qui ne sait pas, qui ne peut pas”

La derrelicción y la impotencia del ser humano han encontrado pocas veces una expresión tan radical. Beckett lleva la deshumanización a tal extremo que debemos sospechar que es profundamente humanista. Su pesimismo, de origen puritano, es la miseria del hombre sin Dios, ya descrita por Pascal. El pelele es la ilustración escénica del "hombre máquina" que había concebido Descartes. Pero Beckett concluye a la inversa. En lugar de recurrir a Dios, sugiere una solución más drástica: la supresión definitiva del género humano. "Para arreglarlo todo, [...] prohibiría la reproducción. Perfeccionaría el condón y generalizaría su uso", recomienda proféticamente el doctor Piouk en un texto de 1947.³⁹ En su aguda conciencia de lo absurdo y lo trágico de la situación del hombre en el mundo, su último, yo diría su único recurso en la vida es "el recurso del método": la lógica cartesiana. Molloy olvida su condición humana en el *divertissement* pascaliano que le provoca contar las piedritas, chuparlas y cambiarlas de bolsillo.

Ni siquiera en el lenguaje ve una posibilidad de redención, lo cual explica que a lo largo de su producción literaria, su escritura se vuelva más parca, que sus obras sean cada vez más cortas, depuradas y abstractas. Dedicado a revelar el sinsentido del mundo, su espíritu filosófico vivía diariamente la contradicción de escribir por no poder dejar de hablar cuando en realidad no hay nada que decir, como asimismo no podemos prescindir de la espera. La incontinencia verbal también es parte de la condición humana.⁴⁰

De ese gran naufragio del hombre, lo único que queda es el lenguaje: al principio y al final de las obras de Beckett "está el Verbo",⁴¹ un discurso que existe por sí solo y parece atravesar las individualidades.

³⁹ "Pour régler la situation [...] j'interdirais la reproduction. Je perfectionnerais le condom et autres dispositifs et en généraliserais l'emploi" (*Éleuthéria*).

⁴⁰ Por lo tanto, su escritura se encoge a lo largo de los años, hasta alcanzar la depuración de sus últimas obras. Su afición por el género radiofónico, con obras de algunos minutos (*Comédie dura* 2 minutos treinta segundos), demuestra un deseo de limitarse a lo más abstracto de la comunicación literaria, o a la metáfora esencial que es el texto admirable *El despoblador*.

⁴¹ Como en el *Génesis*, lo cual no sorprende de parte de un hombre tan empapado de cultura bíblica.

Los personajes "títeres" desaparecen, y así se teje una red de correspondencias entre las primeras y las últimas páginas de cada obra, y entre las primeras y últimas páginas de obras diferentes. Del lenguaje, que vehicula, en aparente desorden, palabras, imágenes, trozos de argumentaciones, como un río lleva después de una inundación los pedazos del universo que destruyó, subsiste el ritmo, "jaleo" o "jadeo"; es la gran lección literaria que Beckett retoma de James Joyce, como homenaje a su maestro y amigo. De la misma manera que la larguísima frase final de *Ulises* se constituye en un verdadero poema y encuentra su ritmo gracias a la reaparición de la palabra *yes*, el final de *El innombrable* rehila todos los temas beckettianos orquestándolos en una sinfonía obsesiva de las mismas palabras, y la tercera parte de *Sobresaltos* corona la obra de Beckett por la escansión del "oh" que desemboca sobre el último "Oh, terminar todo".

En comparación, los finales de *Molloy* (primera parte), de *Malone muere* y de *Cómo es*, proponen otras variaciones, en modo menor, sobre el mismo tema.

Beckett elevó, además, la audacia del pensamiento y de la escritura a la altura de un desafío a los valores establecidos, de modo que tal vez fue olvidado precisamente por su aguda conciencia del milenarismo.

A pesar de ese sentido trágico, Beckett valora dos cualidades que templan tanta austeridad: lo cómico y la nostalgia. No se pueden olvidar la ternura de la señora Rooney en *Los que caen* (*Toux ceux qui tombent*), o la Winnie, que da un precio tan grande a la nostalgia de *Los felices días* (*Oh! les beaux jours*).

GRAHAM GREENE: DEL PODER Y LA GLORIA AL PODER Y LA BURLA



Vladimiro Rivas Iturralde

En junio de 1991 escribió el novelista mexicano Francisco Prieto un emotivo artículo sobre el entonces recién fallecido Graham Greene. Refería allí una anécdota que había escuchado al también novelista Ignacio Solares, quien sin duda la escuchó a un tercer hombre.

La anécdota es la siguiente: en 1952 visitó a Greene un miembro de la Academia sueca para informarle que se había decidido otorgar ese año el Premio Nobel a un novelista católico, y para preguntarle si estaba dispuesto a hacer algo en su favor. La respuesta de Greene, reacio a todo palanqueo, fue categórica, inesperada: "Dénselo a Mauriac. Es muy buen novelista. Además, él sí cree".

Ignoro si la anécdota es apócrifa o no. El caso es que si no ocurrió, pudo haber ocurrido. Es más: debió de haber ocurrido. Son palabras que no desafían la verosimilitud. Ofrecen la imagen de un hombre desgarrado por las dudas de fe. Así fue Greene, y así son muchos de sus personajes. Por otra parte, el novelista delimitó sus dos credos, el religioso y el estético, con su ya célebre precisión: "No soy un novelista católico, sino un católico que escribe novelas". En virtud de esta delimitación, el tema de la Gracia aparece como fundamental en sus obras; la Gracia, ese don concedido gratuitamente a los hombres aunque no hayan hecho nada para merecerlo, es más, aunque hayan hecho todo para no merecerlo. En otras palabras, si el chorro de culpas del hombre cae fuera de la vista y del entendimiento, ¿en qué secreto lugar se

acumulan?, ¿qué oculto motor o laboratorio las transforma en dignas del perdón? ¿Cómo funciona la economía de la Redención?

Es evidente que un tema así exige una novelística poblada de pecadores y culpables, y el mundo concebido como una "cárcel atestada de lujuria, crimen y amor desgraciado, cuyo hedor llega hasta el cielo" (*El poder y la gloria*). Los pecadores son los truhanes, los farsantes, los adúlteros, alcohólicos y embusteros, cuyas debilidades son las del buen ladrón que en la hora última pide el paraíso, o bien las de seres que, como Charley Fortnum, el cónsul honorario, se sienten indignos de toda gracia y todo paraíso y que, por el oscuro camino de la piedad llegan a merecerlos.

El omnisciente novelista funge de pequeño dios que castiga y perdona y humildemente reclama del lector —el gran fiscal— su aprobación al ejercicio de su justicia. Así como Greene es indulgente con sus pecadores, se muestra despiadado con los culpables: los fariseos, los abusivos y crueles detentadores del poder, los traidores, los egoístas satisfechos del cuerpo y del espíritu, los guardianes del orden. Y entre pecadores y culpables, una tercera categoría de seres: los ingenuos, cuya candorosa buena fe es patética por su impermeabilidad a lo real: tienen los ojos vendados a la realidad, como los hermanos Lehr —los luteranos de *El poder y la gloria*— o el matrimonio Smith de *Los comediantes*, que llegan a la Haití de *Papá Doc* en representación de los "auténticos vegetarianos" de Estados Unidos, a proponer políticas alimenticias dietéticas y sanitarias en un país muerto de hambre. Son viajeros *boy-scouts* que visitan el infierno sin saber lo que están visitando.

Otro gran tema de Greene es el hombre acosado, ya no por la culpa, sino por el estado policiaco. El siglo XX ha desarrollado, como nunca antes en la Historia, los órganos de represión estatal: la burocracia, el ejército y la policía. Las criaturas de Greene, perseguidas y acosadas, buscan siempre traspasar la frontera, pero está prohibido atravesarla, a no ser, quizá, en breves momentos de respiro, como breves sueños en un mundo transfigurado por la Gracia. Greene, como todo gran moralista, no era un hombre virtuoso, sino él mismo un aventurero del mal, un gran pecador que nos enseña a inclinarnos cristianamente ante la miseria. Ahora

bien, la represión del estado policiaco contra la libertad individual es un tema que en Greene, conforme avanza el siglo, toma nuevas formas. La última de estas formas que asumió el estado policiaco fue la de las dictaduras latinoamericanas. En vez de situar a sus acosados una vez más en la Europa de la II Guerra Mundial, Greene los conviere en víctimas del terrorismo estatal latinoamericano. No me extraña esta elección: este es un continente predominantemente católico, y al novelista le interesa la proximidad entre vida y catolicismo —mundo religioso contaminado y no aséptico como el protestante, y mucho más vital y franco: a Greene la asepsia del protestantismo simplemente le aburre: sólo le sirve para retratar ingenuos.

En climas de represión, ¿cuánto vale el ser humano? ¿Cuánto vale un simple cónsul honorario borrachín secuestrado por error por guerrilleros paraguayos en una ciudad argentina? ¿Cuánto vale Jones, un negociante inglés que vive en la Haití de Duvalier mintiendo y engañando, pícaro del siglo XX, cuando no hay embajada ni consulado que lo proteja? ¿Cuánto vale un hombre cuando la institución política o diplomática que lo protegía como una armadura ha desaparecido?

Las instancias diplomáticas, en consecuencia, no son sino máscaras que encubren la radical desprotección del ser humano y a la vez la revelan. Implacable testigo de Latinoamérica, donde las muertes violentas son naturales, esto es, donde los hombres mueren víctimas de su medio ambiente, Greene no vaciló en tomar partido por quienes combatieron con las armas a las dictaduras y, sobre todo, a la dictadura de la pobreza. Podría discutirse mucho el "latinoamericanismo" de Greene. Esté donde esté, sitúe donde sitúe la acción de sus novelas, él es irremediablemente inglés. Sin embargo, no deja de impresionarme la atmósfera onettiana de *El cónsul honorario*, una de sus mejores novelas. El fracaso como unidad de medida del ser humano es una idea que vincula también, y estrechamente, a esta novela con las de Onetti. El mal es, en las últimas novelas de Greene, no algo metafísico, sino una presencia real y cotidiana: el viejo mal teológico se encarna en un mal político, cotidiano. Gran novelista siempre, recrea este mal en términos estrictamente humanos y en iguales términos responde, como en *Los comediantes*, donde un pícaro inglés, Jones, pre-

tende burlarse del poder de *Papá Doc* y sus *Tonton Macoutes*, o como en esa divertida novela picaresca que es *Nuestro hombre en La Habana*, donde un vendedor de aspiradoras, súbdito del imperio inglés, se burla de la Central Británica de Espionaje, esto es, del poder. Del poder y la gloria al poder y la burla: Greene, anarquista católico, odió el poder como pocos y tomó partido contra su prepotencia, por sus humildes víctimas, sus pícaros y buenos ladrones. Y en esta posibilidad de burla sí creía Graham Greene.

GREENE: FOREVER BRITISH



Vida Valero

Graham Greene, el gran y prolífico escritor inglés nacido en 1904, quizá ya encontró lo que él llamaba "el punto Omega de Teilhard de Chardin", o bien, quizá ya haya corroborado su convicción de no querer emplear la palabra Dios porque no le gustaba. La duda permanecerá en nosotros, sus lectores.

De cualquier manera, y sin que importe en qué situación disímbola se encuentra, Greene continuará asombrándonos con su conocimiento del ser humano. Sus obras nos permitirán rescatar de nuevo sentimientos, hacer introspecciones, recrear situaciones y algunos matices que antes no habíamos captado.

Greene fue un rebelde, y gracias a su trabajo de reportero en la revista *Times*, en el *Sunday Times* y en el *Paris Match*, conoció muchas partes del mundo: Liberia, México, Indochina, Malasia y América del Sur. Estos viajes le dejaron impresiones de las que sacó provecho para escribir la mayor parte de su obra.

Él mismo afirmaba: "Mis viajes y el acto de escribir fueron para mí los caminos de la evasión." Así, en sus cuentos y novelas recreó la miseria que llegó a rodearlo durante su estancia en los diferentes países que visitó. En alguna ocasión confesó que agradecía haber escapado de la depresión y que nunca tuvo el valor para suicidarse.

Siempre criticó a los norteamericanos y su *American way of life*. Aseguraba que no se podía confiar en ellos porque siempre se habían portado mal con Sudamérica, Cuba y Vietnam. Fue partidario de los sandinistas y lo confesaba con orgullo. A partir de los

años 60 militó abiertamente en la izquierda y tomó como causas propias las de las minorías perseguidas. En 1926 se había convertido al catolicismo romano. No obstante, estuvo en contra del dogma papal porque creía que la omnipotencia e infalibilidad que lo caracterizan son lamentables. Sin embargo, Greene hace presente en sus obras el elemento religioso manifestado de tal forma que llega a convertirse en rasgo decisivo. En muchos de sus cuentos y de sus novelas el tema de la fe y del pecado surge a través de diálogos o monólogos que inquietan profundamente al lector.

En su primera obra de teatro *The living room*, mal traducida al español como *El cuarto en que se vive*, Greene plantea el problema del amor humano cuando entra en conflicto con las leyes divinas; los dos amantes serían felices prescindiendo de Dios, pero la acción de un bien y un mal sobrenaturales acaba por imponérselos. Al final, sucumben a ese Dios en que no creen, y que manifiesta su presencia sin trastornar el orden establecido, convirtiendo unos amores adúlteros, algo triviales, en una relación cargada de ansiedad e insatisfacción destinada a un fin trágico. En la última escena la heroína recibe el don misterioso de la gracia —Dios se compadece de ella y queda en la mente del lector—; o bien, flotando en el escenario, la revelación de que nuestra salvación depende de nuestros pensamientos y no de nuestros actos.

Graham Greene desarrolló casi todos los géneros: novela, cuento, ensayo, crónicas de viaje, teatro y biografía. Hizo también adaptaciones de sus obras para el cine porque no le gustaba cómo resultaban las de otros. Decía que sus historias eran distorsionadas y siempre realizadas con una tendencia específica.

Sería temerario hablar de toda su obra, por lo que me detendré en tres que son de diferente género: una obra de teatro, *El amante complaciente*; un cuento, *El sótano*, y una biografía, *El mono de lord Rochester*.

Elegí la obra de teatro *El amante complaciente* porque, muchas veces, el ambiente exótico y el espíritu católico de buena parte de las novelas de Greene nos hace olvidar la naturaleza de este autor. Greene es un escritor inglés, típicamente inglés, su mentalidad y su talento están ligados estrechamente a su país y a una determinada clase social: la clase media inglesa. Esta característica se manifiesta tanto en *The living room* como en *El amante complacien-*

te, en la que no temió elegir un tema muy gastado: la superficial comedia de adulterio en la pequeña burguesía inglesa. Puede decirse que el marido engañado, la esposa aburrída, el amante celoso casi no nos sorprenden. Sin embargo, Greene transforma este asunto trillado en una tensa obra de teatro en la que dos hombres aborrecen su libertad; uno, el marido, quiere conservar sus cadenas; el otro, el amante, desea a toda costa encadenarse. Greene aborda el clásico conflicto entre el amor pasional y el conyugal de forma delicada y muy británica, resolviéndolo de manera transitoria, si se quiere, pero con una destreza que hace que el lector, sobre todo si es latino, se cuestione tan pacífico final.

El cuento *El sótano* se convirtió después en la película *El ídolo caído*, porque Carol Reed, un amigo de Greene, se lo sugirió. Greene creía que el tema no era filmable, así que entre él y Reed lo fueron cambiando hasta lograr el argumento de la película cuyo título no tiene nada que ver con el cuento original.

Este cuento, a pesar de que también retrata el *British way of life*, muestra una actitud totalmente diferente a la de la obra de teatro anterior. Aquí la esposa engañada saca toda su ira, lo que la lleva a luchar y a morir.

Greene describe, con gran sensibilidad, la forma de pensar de un niño. Philip, el niño de este cuento, se ve envuelto en el mundo de los adultos, que para él significaba la vida, la luz, sin darse cuenta de que la obscuridad iba a terminar por rodearlo.

Los pensamientos del niño que cree que todo es posible están tan bien descritos por Greene, que parece que es un niño el que los está escribiendo. Un ejemplo de esto sería cuando Philip quiere huir y realmente cree que no necesita de nadie, pero después se da cuenta de que no es posible, acaba por sentirse derrotado y tiene que rendirse al castigo o al perdón de los adultos.

Greene ocupa el lugar del niño, piensa como él, sin dejar de describir pensamientos que tienen una mezcla de madurez y de ingenuidad, y termina con la maestría del escritor que sabe cómo hacer que el lector entienda y simpatice con su personaje.

Para terminar, dedicaré unas líneas a la biografía de lord Rochester. Greene hizo un exhaustivo trabajo de investigación para poder escribir *El mono de lord Rochester*. De 1931 a 1934 Greene se dedicó a buscar en archivos y antiguos documentos

todo lo que le fuera útil para escribir una biografía sobre el segundo conde de Rochester, quien fue poeta en la época de la Restauración. A Greene le gustaba mucho su poesía y decidió hacer un libro sobre la vida de este personaje.

El segundo conde de Rochester fue el libertino más notable de todos los de la Restauración inglesa. Un noble disoluto en una Corte disoluta. Lord Rochester acompañaba a Carlos II en escapadas eróticas, bebía en demasía y provocó muchas peleas literarias; tales escándalos eran resultado de conflictos internos que se revelaban en su poesía.

Greene terminó su biografía en 1934, y no se publicó en ese año porque los editores temían ser demandados por la obscenidad de la obra. Hubo que esperar hasta 1974 para que por fin se la publicaran.

Además del trabajo de investigación, Greene estudia la poesía de lord Rochester, su vida, y también se ve inmerso en los temas de la depravación y de la salvación.

Con estos ejemplos que hemos visto de su obra podemos concluir que Graham Greene fue un autor que tomaba en cuenta tanto el mundo interior como el mundo real; fue un gran conocedor de la naturaleza humana, y recreó las virtudes y defectos en el mundo del cristianismo, de los dilemas morales, de las intrigas políticas, del espionaje, de las decepciones.

GREENE Y LOWRY: DOS OBRAS MAESTRAS CONCEBIDAS EN MÉXICO



Oscar Mata

En el inicio de su excelente estudio *Escritores norteamericanos y británicos en México*, D. Wayne Gunn dice:

México, como símbolo de múltiples facetas o como realidad concreta, ha conmovido las imaginaciones de los escritores americanos o británicos poco después de la conquista española. Desde 1569 hasta hoy (el libro fue editado en 1977), dichos escritores han publicado cerca de seiscientas crónicas de viajes, relatando sus visitas, que han aparecido, en su mayoría, a lo largo de los últimos ciento cincuenta años. Partiendo de 1805, más de cuatrocientos cincuenta novelas, obras de teatro y poemas narrativos —incluyendo novelas históricas acerca de México y el suroeste americano que perteneció a México—, más un número desconocido de cuentos, ensayos y poemas líricos diseminados en libros y revistas, han explorado materiales mexicanos... La mayoría (de estos autores), que comprende a algunos de los nombres más ilustres en las literaturas americana y británica, se basaron en su experiencia personal.

México les produjo con frecuencia una impresión notable, marcando el comienzo, el fin o un punto culminante en sus carreras.¹

Por supuesto que tal interés por nuestro país no es exclusivo de anglosajones —baste recordar la admiración que nuestro suelo y nuestras ciudades causaron en los conquistadores españoles y en

¹ D. Wayne Gunn, *Escritores norteamericanos y británicos en México*, México, SEP, 1987, p. 7.

viajeros provenientes de diversas naciones que llegaron a nuestras costas en otros siglos, como Humboldt y aquel que firmó sus cuentos y novelas con el nombre de Bruno Traven.

Este trabajo se ocupa de dos escritores ingleses para quienes México resultó crucial, al grado de que su experiencia mexicana dio pie para la creación de sus novelas más importantes. *Bajo el volcán* para Malcolm Lowry; *El poder y la gloria* para Graham Greene, recientemente fallecido. Ambas suceden en México, en la parte sur y en los mismos años, 1938 y 1939, cuando la situación política del país lo presentaba como una metáfora del mundo, un mundo en los umbrales de la segunda Guerra Mundial. En el México de aquel entonces, gobernado por Lázaro Cárdenas, los conflictos entre el capital y el trabajo, entre el liberalismo laico y la tradición eclesiástica, amén de la expropiación petrolera decretada por el gobierno mexicano en contra de las compañías inglesas, se disponía de un espléndido material para la escritura. Greene y Lowry se valieron de este rico paisaje, tanto natural como humano. En sus respectivas novelas, se expresaron bien de los mexicanos, algo nada común, por cierto, entre los extranjeros que han escrito acerca de nosotros. En *El poder y la gloria*, y en *Bajo el volcán*, los mexicanos son personajes tan respetables y dignos de elogio como los extranjeros; para los dos escritores ingleses, en lo mexicano perfectamente pueden manifestarse la sabiduría, la honradez, la fraternidad y la nobleza. Lowry califica al pueblo mexicano de "genial"; al inicio de su novela dos indígenas mexicanos "discutían con la profunda concentración de profesores universitarios deambulando en la Sorbona", aunque digan "perfectamente borracho"; las indígenas mexicanas son hermosísimas, como esa muchacha María a la que posee el cónsul, o la anciana que juega dominó en una cantina a las primeras horas de la mañana. Greene presenta a comunidades rurales que protegen a los sacerdotes, comparten con ellos hasta el último mendrugo de pan y, en caso necesario, no vacilan en morir antes de delatarlos a las autoridades. Los dos autores ingleses —fervorosos creyentes— resaltan la religiosidad del pueblo mexicano... Sin embargo, tan excelentes opiniones acerca de México y lo mexicano fueron matizadas, en otras obras (de menor calidad de las que nos ocupan), con acervas críticas hacia nuestro país, unas ciertas y otras falsas; se

trata de sajonos puros ante una realidad mitad indígena, mitad latina, algunas francamente mercenarias, como *The Outlaws Roads*, de Greene. El cambio se debe a que, para ambos escritores, a pesar de la importancia que México tuvo en su vida, y a que los dos regresaron a nuestro suelo, Greene en más de una ocasión, a fin de cuentas sus experiencias personales con el país resultaron negativas. En mayo de 1946, tras un kafkiano proceso, descrito en una carta al abogado Ronald Paulton, Malcolm Lowry fue deportado de México vía Nueva Laredo, la ciudad por la que Greene entró en 1938. Y éste, en sus subsecuentes visitas, invitado por mexicanos, no dejó de confiarle a sus anfitriones el malestar que lo invadía en México, la tierra que Lowry calificaba de "paradisiaca e indudablemente infernal". De cualquier manera, cuando se dio a conocer la noticia de la muerte de Graham Greene, la prensa mundial se refirió a él como el autor de *El poder y la gloria*, *El tercer hombre* y *Nuestro hombre en La Habana*; el resto de la producción de Lowry, dispareja e inacabada, se lee principalmente porque fue escrita por el autor de *Bajo el volcán*.

Veamos la forma en que los dos autores refieren su ingreso a México. El de Lowry tuvo lugar en Acapulco, a donde llegó procedente de Los Ángeles.

Noviembre de 1936. Sí, era el Día de Muertos. Lo recuerdo. Desembarcando en una lancha, como un loco echando espumarajos por la boca, poniendo a tiempo su reloj; los buitres incorpóreos en mitad del trueno de la tempestad. Y todo este horror sombrío yace calmadamente hacia tierra, lentamente retrocediendo hacia popa, una visión inocente como Southend-on-Sea. Entonces, fue también cuando empezó en consúl. La escena del primer mezcal también ha retrocedido hacia popa.²

Lo anterior fue escrito en 1947, once años después de que ocurrió, cuando Lowry estaba a bordo del carguero francés *Brest*. Las impresiones de Graham Greene de su arribo a México son mucho más inmediatas y provienen de su diario:

² Malcolm Lowry, *Por el canal de Panamá*, 2a. ed., México, Era, 1977, p. 29.

La frontera significa algo más que la aduana... Allá todo va a ser diferente; la vida no volverá a ser la misma una vez que nuestro pasaporte haya sido sellado... El hombre que busca paisajes imagina extraños bosques e inauditas montañas; los románticos creen que al otro lado de la frontera las mujeres serán más bellas y complacientes que en casa; el desgraciado imagina, al menos, un infierno diferente; el viajero suicida espera la muerte que nunca encuentra. La atmósfera de la frontera —es como empezar de nuevo otra vez...³

La distancia temporal entre la experiencia del arribo a México y la escritura refleja la que hay entre la estancia de los autores en México y la creación de sus novelas. Greene escribió *El poder y la gloria* en pocos meses —casi seguramente tres—, en tanto que Lowry debió hacer un cuento y cuatro versiones antes de que *Bajo el volcán* quedara terminada, tras ocho años de trabajo. Así, *El poder y la gloria* apareció en 1940, en tanto que *Bajo el volcán* en 1947. La primera es una obra de factura casi inmediata, la segunda fue largamente elaborada.

Si bien las obras que tanto admiramos fueron finalizadas por seres humanos de la misma edad, 35 años, las actividades en México de las personas que las escribieron (y que curiosamente coincidieron en nuestro país de febrero a julio de 1938, sin que llegaran a encontrarse ni conocerse) fueron muy diferentes. Greene vino en calidad de periodista, con el objetivo de escribir un libro (*Another Mexico*) y artículos sobre la situación religiosa del país, por lo cual entrevistó al general derechista y católico Saturnino Cedillo; después viajó al sureste del país. En Tabasco estaban prohibidos la religión (vicio de tantas almas) y el alcohol (religión de no pocos cuerpos). Ese estado y Chiapas, donde los sacerdotes vivían a salvo, sirven de escenario a *El poder y la gloria*. Lowry arribó a México después de un frustrado intento por convertirse en escritor de cine en Hollywood; en nuestro país pudo vivir y beber con los cien dólares que su padre le enviaba mensualmente. En los 20 meses que pasó aquí, además de conocer el mezcal y las cantinas, lo que le ocasionó la pérdida de su esposa, escribió un

³ Graham Greene, *Another Mexico*, p. 13. citado por D. Wayne Gunn, *op. cit.*, pp. 8-9.

cuento llamado *Bajo el volcán* y la primera versión, cuyo manuscrito se perdió, de la novela. De esta forma, el periodista Greene escribirá una novela claramente objetiva, en tanto que el peregrino Lowry tejerá una ficción en la cual domina la subjetividad.

Dos ingleses, con un bagaje educativo semejante, una vocación de trotamundos similar, casi los mismos años y la misma sensación de culpa a costas, aislados de colegas y compatriotas en un país que los consideraba extraños, cuando no enemigos, debieron escribir dos novelas muy parecidas. *El poder y la gloria*, y *Bajo el volcán*, ciertamente lo son, aunque también resultan muy diferentes. Greene y Lowry muestran maestría en sus descripciones del paisaje mexicano, esa naturaleza avasalladora de los estados de Morelos, Oaxaca, Tabasco y Chiapas. Sus respectivos protagonistas son sendos antihéroes, antiguos magistrados que han caído en desgracia. El cónsul ha perdido su empleo y debe abandonar el país, en tanto que el sacerdote es un perseguido político que lleva años ocultándose y huyendo. Finalmente ambos encontrarán la muerte, más por determinación propia que por acierto de sus verdugos. George Firmin enfrenta al malévolo Jefe de jardines como una salida que le permite librarse de sí mismo. El cura, a secas, sin nombre ni apellido, como el fuitivo que es, una vez que se encuentra a salvo, decide regresar al estado en donde ha sufrido múltiples persecuciones para brindarle auxilio espiritual a un gángster moribundo. El personaje de Lowry muere a manos de un fascista, a las puertas de la cantina "El Farolito", de manera fulminante, mientras echa en cara sus fechorías a sus verdugos; el personaje de Greene, quien ya preso es conducido a la capital del estado para su ejecución, pierde la vida por la tenacidad del reniente responsable de su captura. Este militar es un ateo con mucho de místico, convencido creyente de que el progreso y el bienestar de sus compatriotas empezarán cuando se liberen de las supersticiones religiosas.

Greene fue un católico converso; Lowry, un hombre profundamente religioso. Las dos novelas que escribieron a partir de su primera estancia en México abordan, en su parte íntima, las relaciones del hombre consigo mismo y con la divinidad. Una a través de la elección entre el poder y la gloria, otra como un "drama re-

rente a la lucha de un hombre entre las potencias de la oscuridad y la luz".⁴ La miseria humana se manifiesta a través del alcoholismo de los protagonistas. Al sacerdote lo vuelve despreciable y acaba con ese magnífico ser humano que alguna vez fue Geoffrey Firmin.

Esta similitud nos conduce a una diferencia enorme entre las dos novelas. Como se mencionó antes, la concepción de Greene es objetiva, en tanto que la de Lowry es subjetiva. El cura se la pasa huyendo y lamentando sus flaquezas, pero sus penalidades son un mero purgatorio comparadas con el infierno que Firmin lleva dentro. La fantasmagoría del cónsul, inspirada por el alcohol, principalmente por el mezcal, no tiene parangón. Aun los detractores de *Bajo el volcán* reconocen que se trata de algo único, impresionante. Según escribió Lowry al editor Jonathan Cape, en su obra: "... la agonía del ebrio encuentra su más exacta analogía poética en la agonía del místico que ha abusado de sus poderes".⁵ Lo que en *El poder y la gloria* son unos cuantos tragos, algunas botellas, se convierte en un continuo *delirium tremens* en *Bajo el volcán*.

Que no se tome lo anterior como una censura o una subestimación a Graham Greene. Hay dos clases de grandes escritores. Por un lado están los autores con una producción continuada y sostenida, en la que sobresalen una o dos obras en un conjunto más o menos parejo; en otro lado se encuentran los autores que producen una sola y gran obra en su vida y el resto de su producción tan sólo importa como preludeo o epígono de esa obra maestra. Greene pertenece al primer grupo y Lowry al segundo. Si se hace a un lado la gran novela de Lowry, quien escribió con la misma frecuencia e intensidad con la cual bebió, tan sólo son rescatables una novela, un par de noveletas, algunas cartas y ciertos poemas; en cambio, Graham Greene fue un autor versátil, que lo mismo escribió narrativa y teatro con buena fortuna y siempre fue un periodista de primer nivel. Sin embargo, y aquí estamos ante una de tantas paradojas artísticas, la situación política que se vivía en Mé-

⁴ Malcolm Lowry, *El volcán, el mezcal, los comisarios*, 2a. ed., Barcelona, Tusquets editores, 1980, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

xico y en el mundo durante 1938 y 1939 está mejor presentada en *Bajo el volcán* que en *El poder y la gloria*, no obstante que Greene le prestó especial atención y Lowry apenas la consideró un elemento incidental.

México resultó crucial para el desarrollo artístico de Graham Greene y de Malcolm Lowry; ambos, en sus obras maestras, rinden tributo a nuestro país y a sus moradores. Gracias a *El poder y la gloria* Greene se convirtió en un escritor plenamente reconocido, de sólido prestigio; *Bajo el volcán* hizo de Lowry una leyenda.

Abril de 1991

DE LA IMPUREZA



Antonio Marquet

Las víctimas no sólo están dotadas siempre de todas las bellezas, sino también de la gracia misma, que es su flor última.¹

No es posible soslayar la doble trascendencia de una obra como *Después de todo* (1966), novela que ha sido injustamente descuidada por la crítica. Por un lado, debe estudiarse desde un punto de vista literario: su estructura, la creación de personajes; la eficaz estrategia narrativa que mezcla la evocación de un pasado y un apremiante presente. Pero, por otra parte, sería vano hablar de la novela de José Ceballos Maldonado (Puruándiro, Mich., 1919) sin colocarla dentro de la literatura homosexual de México y del movimiento *gay* en general, para el cual esta novela goza del prestigio de pionera en México,² y de un sitio privilegiado por su indiscutible calidad.

Novela compleja tanto por la recreación del ambiente de la provincia mexicana de los años cuarenta y cincuenta, como por el profundo autorretrato de Javier Lavalle, y la agilidad de una narración que ignora el despilfarro, *Después de todo* tiene una acu-

¹ Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, 1959-1960, p. 313.

² *Después de todo*, junto con *El diario de José Toledo* (ed. del autor, 1964), de Miguel Barbachano Ponce (1930), son consideradas como las primeras novelas homosexuales mexicanas.

sada estructura binaria que contraponen presente y pasado; yo y el otro; heterosexual y homosexual; víctima y verdugo; ley y transgresión; individuo y sociedad.

En esa constante oscilación entre presente y pasado en que se teje la novela se pasa de una evocación insostenible a un tema actual, también desagradable pero de otra naturaleza, y con otra perspectiva, experiencia y temple. De esta forma *Javi Lavalle* parecería que huye de su pasado cuando llega a puntos álgidos, que son una especie de muros —más allá de lo cual le es imposible agregar una palabra— para aterrizar en un presente no menos frustrante.

El siguiente fragmento, tomado al azar, y posterior a la escena en que el protagonista realiza la primera felación, concluye así:

¹ Tenía la sensación de que aún me quedaban huellas de veneno y quería eliminarlas.

² Aquí estoy, sentado, seguro de que Rolando no vendrá, p. 65.

El corte se produce ante la imposibilidad de elaborar más ese recuerdo particularmente desagradable. La escena se cierra en esa identificación del semen con veneno, muy característica en delirios paranoicos, y pasa abruptamente a un pasado más cercano al acto de escritura, justamente a una comida con la familia de Claudina, su rival con Rolando.

El siguiente corte⁴ está relacionado con el momento de la escritura que señala: "Dentro de una hora saldré a comer", p. 65. En una secuencia se encuentra la escena de felación, la comida desagradable en casa de Claudina y el momento actual de comer. La secuencia, compuesta de cuatro páneles, pone en contacto veneno, comida con rivales, y la comida en el presente en que señala: "ya me siento apaciguado, más bien —como siempre— voluptuosamente sometido". La secuencia pone en relieve el claroscuro del tramado temporal y la persistencia del posicionamiento del sujeto, abrumado por el "sometimiento" a la vejación y la persistente cesión de terreno, que sería el hilo que une los cuatro fragmentos.

EL DISCURSO DEL AMO

Una característica de la novela es la pregunta ontológica del protagonista. ¿Quién soy? vuelve una y otra vez al relato, y en la interrogante subyace un profundo extrañamiento ante sí. Es una pregunta trascendente ya que supone la definición de esa diferencia y, al mismo tiempo, un colocarse fuera de la norma y lo que significaría el apartamiento de la norma, que lo lleva al aislamiento y a la convicción de que "no es posible encontrar solidaridad en la gente" (p. 160), que se produce por no compartir con nadie valores, y con esto se abre una dimensión moral del conflicto, el cual el mismo *Javi Lavalle* llama su "caso".

Más que ningún otro, el problema de Javier Lavalle es el de la relación con el otro, y principalmente el de su inserción dentro de la sociedad. Por ello, es preciso interrogarse sobre sus lazos con sus objetos de Amor, con sus padres, amigos, colegas...

Parecería que lo más característico de su presentación como personaje es el doble aspecto, incluso contradictorio, que proyecta de sí: por un lado construye una minuciosa imagen de víctima. Y en efecto, *Javi Lavalle* es indudablemente una víctima de la sociedad; víctima de *partners* sexuales; víctima de figuras paternas. En *Después de todo* se describe este doble aspecto con gran precisión. Sin embargo, al principio *Javi Lavalle* se comporta con Rolando, por ejemplo, como el Amo; un Amo cruel que desea controlar todo; un Amo que reconoce en su esclavo "todas" las cualidades excepto el talento, atributo que se arroga. *Javi* es un Amo que dirige, interroga, irrumpe en todas las actividades de Rolando e invade incluso su intimidad. Los *partenaires* sexuales de *Javi* son subordinados suyos, u hombres que se encuentran en una situación ya sea social o cultural, por debajo de la suya: son alumnos,³ muchachos pobres,⁴ muchachos sin empleo. Tan

³ De Leonardo Septién afirma que "para mí resultaba esencial mantenerlo en *mi ámbito*, con una ocupación nominal que lo dejara en completa libertad para estar conmigo en todo momento" (p. 145). Fragmento en donde es significativo que la "libertad" del otro se defina en relación con el apresamiento durante "todo momento" del Otro en su "ámbito".

⁴ A título de ejemplo, *Javi Lavalle* menciona a "dos tipos que *no valían nada*; y tan astrosos..." (p. 141).

fuerte es esta tendencia a dominar, y tan repetidos son los fracasos que podría definirse esta novela como la crónica de la caída de *Javi*, en tanto que Amo. En *Después de todo* se describe este doble aspecto, de víctima y de Amo, de *Javi Lavalle* con gran precisión.

EL DESEO VUELTO VISIBLE⁵

Llama la atención el deseo del protagonista de investir cada escena que relata con el halo de lo inédito: refiere la *primera* penetración; la *primera* felación; la *primera* relación en el cine; la *primera* aventura en el bosque, en el parque; la *primera* detención. Todo ello revela un *coming out* difícil, pero también apunta a la gestación de lo monstruoso, es decir, de aquello que no se parece a nada, a lo *sui generis*, en el sentido más fuerte. Puestas en una perspectiva, estas peculiares hazañas se transforman en una especie de estaciones de una pasión irrepetible, de caídas en un calvario singular. *Javi* es un monstruo para el cual no existe ni atenuante, ni derecho alguno —¿cómo podría existir para alguien que se presenta como *lo* singular? Cuando se le exhibe públicamente, y la diferencia es develada, Javier Lavalle debe escapar de Guanajuato.

Dentro de esta proliferación de “primeras” experiencias no resulta gratuito destacar el persistente anhelo de *Javi Lavalle* que consiste en convertirse en “primero”: tanto en su calidad de estudiante como en la de profesor. En la distancia entre su meta de juventud y su recuento de hombre maduro, al margen de esta especie de *hit parade* en que sólo hay una sucesión de “primeras” transgresiones y apartamientos, aparece la verdad de su deseo, sólo que con colores opuestos.

Una a una se describen sus hazañas con su pugna constante entre el deseo y las tendencias morales que se oponen a esos deseos. Ansias, temores, conciencia de obrar mal, deseo de continuar y levantarse de la mesa en la que escribe y partir, ansiedad, angustia, imágenes de ser descubierto, fantasías de estar con sus

⁵ Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, 1959-1960, p. 321.

partenaires, y cuando está con ellos, deseo de partir. A este respecto, es interesante seguir el episodio de Renato (primer "amante" de *Javi*, cuando el protagonista tenía catorce años, pp. 54-62), y sobre todo rastrear las expresiones y adjetivos que utiliza el protagonista para describir su evolución interna: "protesta", "deseo de escapar", "un inconcebible enardecimiento se añadió a mi temor", "con todos mis huesos a punto de tronar", "repugnancia", "conciencia de obrar mal", "sentimiento de culpa", fantasías eróticas, obsesión constante; huida y "secreto alborozo" de permanecer, son los términos que marcan una trayectoria siempre en zig-zag.

Todo ello se traduce en una desarticulación de las fuerzas del protagonista, provocando una situación en la que la palabra estaría disociada del deseo por momentos, y el deseo y el placer de la voz de su conciencia moral. Una constante pugna y una especie de claudicación que parecería no tener fin. Un sentimiento de ser ridículo y, sobre todo, la completa soledad, la imposibilidad de comunicar todo ello a alguien. Es principalmente este conflicto entre deseo y norma lo que debilita al protagonista, y le crea el desencanto de sí. *Javi Lavalle* es un ser que ha salido victorioso (en tanto que se afirmó como homosexual) y, al mismo tiempo, totalmente derrotado (en cuanto que esa afirmación homosexual está globalmente reprobada por su conciencia moral). De esta forma se ha creado un ser dividido permanentemente.

Uno de los aciertos de la novela de Ceballos Maldonado es justamente la descripción de la génesis de esta grieta en *Javi Lavalle*, que se convierte al final en un abismo infranqueable, sin posibilidad de síntesis.

Esta paradoja esquizofrénica, es clara en muchos pasajes:

...comencé a vivir algo así como en dos esferas no sólo distintas, sino contrapuestas. Una de ellas estaba consagrada a la actividad cerebral; regía todo lo relativo a la escuela y tenía su asiento en la cabeza, la porción más alta, hermosa y atractiva de mi cuerpo. La otra gobernaba una serie de apetecibles sensaciones, estaba llena de encubrimientos y misterios y radicaba en el sexo, es decir, en un lugar oculto y desagrado del organismo (p. 56).

Es preciso comentar ciertas expresiones de este fragmento:

Un lugar oculto y desagradable: es una fórmula que se podría aplicar, asimismo, al sitio donde vive, a la situación laboral en la que se encuentra, y que define su lugar en la sociedad.

Todo lo relativo a la escuela: Javi nunca sale de esa esfera. Encuentra trabajo de maestro. Es profesor, que trabaja en química, "separando" fórmulas complejas en sus elementos simples; alguien que en el laboratorio "experimenta"; de la misma manera que su incursión en lo *sui generis* se muestra como un experimento fallido.

Comencé a vivir algo así como en dos esferas: parecería que en su perspectiva, notablemente empobrecida y en pugna, sólo hubiera estas dos actividades. Y que ambas no se tocaran.

Esas escenas inéditas en el pasado, se transforman en el presente de la narración en un acto repetido hasta la saciedad, e incluso desprovistas de sentido y despojadas de placer, y al final del relato desaparecen del todo. El de Javi es un presente que se vive sin perspectivas; el protagonista está desempleado; en la penuria económica, obligado a la renuncia total y a la resignación;⁶ está reducido al aislamiento y casi a la mendicidad, o como él mismo se autocalifica "cesante" (curioso participio activo que le mantiene suspendido en el vacío social y existencial, y describe en una palabra su situación): el protagonista debe cincuenta mil pesos, cifra considerable para la época, y que sin empleo nunca podrá pagar. Una deuda pecunaria impagable es paralela al sentimiento de culpa que no puede ser atenuado, él mismo se refiere a su "justo castigo" (p. 152): el presente del protagonista, desde el cual evoca y escribe, está bloqueado por esa deuda.

ESCRITURA GAY

El acto de escritura de Lavalle pretende hurgar en las causas de un presente tan insatisfactorio como humillante. Poco valen los argumentos puesto que el presente desde el que instala su punto de

⁶ Javi Lavalle describe su situación en los siguientes términos: "Me sentí el hombre más arruinado del mundo, pero sobre todo, el más indefenso" (p. 147), al iniciar la caída.

mira el protagonista es tan ajeno a cualquier tipo de gratificación, o éxito. En toda ocasión el protagonista pone de relieve, no sin arrogancia, su inteligencia, talento, el aplomo, la conciencia de superioridad, la gran cantidad de artimañas de que se valía para obtener sus objetivos, atributos que son más bien, desde la perspectiva de ese presente del narrador, una circunstancia agravante de un fracaso tan abrumador. El protagonista afirma que: "Considero que este relato —verdadera catarsis— me ha reconciliado con todo mundo" (p. 93).

Catarsis, porque a pesar de todo Lavallo logra, a través del relato autobiográfico, convertirse en un sujeto activo y conjurar a través de la narración una vida en la que fue siempre víctima. Como narrador ahora puede, por ejemplo, señalar que ante el rector de la Universidad de Guanajuato, debió argumentar y no renunciar tan rápidamente, puede expresar por lo menos su pasmo ante un ataque tan gratuito, y poner en evidencia los móviles económicos que subyacían en la actitud inquisitorial del periodista.

El mismo título, *Después de todo*, remite al terreno de la resignación. A un balance, recapitulación exhaustiva que se ha hecho y a una conformidad sobre los resultados. Y remite también a una aceptación en contra de la voluntad. Una especie de racionalización que pretende acallar la insatisfacción con argumentos. Haciendo uso exclusivamente de la razón —se explica—, algo que es del ámbito del afecto. Con ello se quiere acallar algo de diferente naturaleza, establecer una negociación entre dos esferas que parecerían incluso estar en una pugna cuidadosamente ocultada. Pero *eso* continúa hablando yo no diría *después de*, sino *a pesar de todo*.

En el mismo título se descubren los rastros de su derrota: Lavallo pretende hacer un recorrido exhaustivo "de todo"; y sin embargo lo fundamental, lo importante que es del orden del afecto y del deseo es desconocido, marginalizado, extirpado. Ese *todo* tan sólo hace alusión a los deseos totalizadores y megalómanos de *Javi*, y pone en evidencia nuevamente sus deseos de controlarlo *todo*.

¿Saben ustedes qué es lo peor? Claro que lo saben: que todo gire en torno al dinero.

¿Por qué en lugar de referir encuentros fallidos no me ocupo de tomar el hilo de la historia? Basta con desearlo para que desaparezca el mundo que me rodea y surja otro mundo (p. 129).

El relato evidentemente es una huida ante una realidad frustrante. El entramado de la escritura se teje exactamente cuando desaparece la posibilidad de obtener dinero. Dinero y escritura se encuentran en oposición. Con el dinero podía negociar, dar a los chicos que le buscaban lo que ellos querían. Sin él *tan sólo* hay lugar para una escritura en la que hay una evocación de épocas de bonanza y un recuento de sus aventuras como especie de trofeos.

De la misma manera se oponen, por otra parte, sexo y escritura. La escritura aparece en un momento de crisis aguda, ante el abismo. Es una forma de sobrellevar el vértigo, de aislarse en la satisfacción alucinatoria del deseo a través del relato.

No puede considerarse "derroche", sino un acto de simple correspondencia entregar algo, hacer el cambio, ¿no es cierto?, ¿pero debo seguir?, ¿sigo?, es igual que sean ricos o pobres, resulta inevitable dar inicialmente (cualquier objeto de utilidad es bueno, pero el dinero es mejor) para recibir más tarde, no se ha visto que sean invulnerables mucho tiempo, ceden en la acometida final... (p. 51).

Dar, en este contexto, es un sinónimo de comprar, de sobornar. Pero dentro de la transacción, la compra no es definitiva. *Javi* Lavallo paga para no tener deuda que se prolongue más allá de la satisfacción inmediata. Es un intercambio en que recibe sexo a cambio de dinero o de "cualquier objeto de utilidad". De esta forma la relación afectiva está negada, está marginalizada, expulsada. Al introducir objeto y utilidad, *Javi* pone la seducción dentro de una lógica de lo práctico. El objetivo es tan sólo explotado.

Acerquémonos a los términos que utiliza *Javi*:

No puede considerarse "derroche": dar es el primer elemento en la estrategia de la seducción. Dando se hace notar. Evidentemente al dar algo que no se espera, el pródigo se muestra bajo una luz muy favorable. Es desprendido, magnánimo, generoso. Crea una imagen de sí. En el otro se crea la expectativa de seguir

recibiendo. Se estimula ilusiones que atan. Si quiere más, tendrá que corresponder, pero en el terreno de lo que desea, quien dio primero. Para abrir el diálogo, se hace notar, se ilumina con tonos favorables, y luego obliga.

Resulta inevitable dar: ¿por qué? es simplemente por un deseo narcisista. *Javi Lavalle* construye una imagen magnífica de sí. Atrae la atención del otro.

Recibir: marca la efectividad de la estrategia en la que el otro ya está atado. No lo atrae, lo ata. Es parte del discurso de Amo de *Javi Lavalle*.

Invulnerable: se dirige a personas vulnerables, es decir, susceptibles de ser heridas, y en esto nuevamente aparecen matices sádicos de *Javi*.

En el pasaje está presente un lenguaje sadomasoquista: "*ceden en la acometida final*" el discurso de la agresión y el colocar al otro en posición de víctima.

"¿No es cierto?, ¿pero debo seguir?, ¿sigo?" ¿Qué revela esta falsa duda, el falso pudor de descubrir sus estrategias de seducción y de confesar de que se trata de una compra, con todo lo que puede violentar la moral de la época? Es un discurso provocativo pero que descubre, porque tras el aparente colocarse como un individuo abyecto, que corrompe a los jóvenes y que los compra, lo cual podría resultar muy escandaloso y osado en los años sesenta, época en que esta erótica utilitarista homosexual no era materia del discurso literario, *Javi Lavalle* disfruta el mostrarse como personaje que tiene siempre el poder y que posee un lenguaje de seducción. Habla con el conocimiento que le da la experiencia, habla desde un saber que domina, sabe más que el auditorio al que se dirige. Quien en realidad queda ahora reducido al papel de simple testigo de sus infalibles conocimientos, de su vasta experiencia, del innegable éxito de sus técnicas. *Javi Lavalle* habla con un sentimiento de plenitud, de satisfacción de sí.

El dinero es fundamental a *Javi Lavalle*: "...todavía era maestro del colegio América y tenía dinero, así que día tras día y noche tras noche podía tener buenos días y buenas noches" (p. 51).

En el pasado su poder se funda en él; con ello el protagonista se encuentra en la dimensión anal. De la misma manera que reivindica una relación escandalosa para un público lector de los años

sesenta, se coloca en una dimensión en que cada acto de su vida debe ser pagado de alguna manera:

Desde siempre, sabía que en cualquier momento habría de *pagarlo* ¡todo!, pero nunca pensé que el desenlace se presentara así ni tan pronto. Me inquietaba por una parte el temor a destruir para siempre mi posición de maestro joven y brillante de la universidad... (p. 154).

En el universo de *Después de todo* ¿qué significa ser homosexual? Javier Lavallo afirma, categóricamente, en la prisión de Guanajuato: "Me ha ocurrido lo peor" (p. 101), momento que tan sólo precede el verdadero "diluvio". Después de haber sido sorprendido en el cine, es llevado a la cárcel. No sabemos qué puede ser lo "peor", parámetro que tan sólo puede comprenderse dentro de lo que atenta contra el equilibrio del sujeto, y modifica su inscripción en la sociedad. El costo material, contabilizable en todo caso, es una multa de dos mil pesos. Cárcel y certeza de que su sexualidad es reprobada y la presentificación del castigo en términos de privación de la libertad, de una multa que tiene que pagar y que es una gran suma para la época, los años 50, en que se puede situar el episodio. También el oprobio, el señalamiento, el aparecer ante el juez, el comparecer ante la ley como criminal, sin una sola atenuante. Juzgado exclusivamente por su falta, por su sexualidad: poco importa que sea maestro.

El universo de *Después de todo*, está cubierto de cierta pátina de lo antiguo, de lo caduco, de temores que afortunadamente ya no son en la actualidad lo común, al menos como punto de llegada. Sin embargo, desde nuestro mundo moderno, supuestamente liberal y abierto en comparación con las puritanas ficciones morales de los 50, no sería justo hacer una comparación e interrogarse qué es peor: el tormento moral que describe la novela o el SIDA, amenaza actual, con todo el síndrome debilitante y excluyente, con la degradación física intelectual y la desarticulación de la vida grupal, laboral, familiar... Comparar ambos "inconvenientes" es tan sólo poner un coto, puntuar tan sólo un estilo de ser que siempre es problemático, de un padecer, que tan sólo cambia de

rostro pero sigue siendo particularmente efectivo como desestabilizador de todo intento por constituirse en una comunidad.

EN LA PERSPECTIVA GAY

Después de todo es un testimonio de toda una época. La época anterior al *coming out*. Una época en la que el homosexual tenía plena conciencia de que su tendencia sexual era condenable.

En *El vampiro de la colonia Roma*, la muerte de la madre y posteriormente del padre, aunque no son presentados claramente como explicación de la homosexualidad y de la prostitución del protagonista, se colocan en primer lugar, como si fueran los términos de una ecuación en la que a tal falta corresponde una consecuencia que es el derivar incesante del protagonista. Y la solución que ofrece en términos de fantasía es irse a la luna. No existe sitio en la tierra, en la sociedad mexicana para él.

En cambio, en *Después de todo* Lavalle se refiere a su padre, dueño de una tienda, a su madre y al deseo de ambos de ofrecer las mejores opciones a sus hijos, motivo por el cual abandonan el pueblo natal para llegar hasta Guanajuato, después de una estadía en Uruapan. A pesar de esa tendencia hacia lo mejor, de ofrecer una carrera profesional para reparar su carencia, ya que los ancestros no tuvieron esa oportunidad, la vida de Lavalle evoluciona hacia el desempleo, el aislamiento, la soledad. Lavalle no pretende explicar su presente por la ausencia de los padres o por penuria, no fue corrompido o violado. La responsabilidad es suya. Se presenta como una persona que tiene una gran penetración, inteligencia, cultura. Es el individuo que posee recursos materiales e intelectuales necesarios para obtener el éxito prescrito por la lógica de la clase media de mediados de siglo: sus hermanos lo obtuvieron, con menos inteligencia que él.

Después de todo es, sin lugar a dudas, un texto fundamental de nuestra cultura, ya que pone de manifiesto las taras de una sociedad autoritaria y represiva que no tolera la diferencia, sea ésta de carácter sexual, política, ideológica o cultural. Es imposible leer esta novela sin experimentar rabia e indignación por el atropello de las garantías individuales mínimas que se opera en la figura de Javier Lavalle. Quizá no resulte del todo impertinente

medir la calidad de esta novela por el monto de indignación que despierta, enfado como homosexual, evidentemente, pero no estoy seguro de que esta novela pueda ser leída con indiferencia.

EROS PERVERSO

Platón nos dice así que quienes tuvieron la iniciación de Zeus no reaccionan en el amor igual que quienes tuvieron la iniciación de Aries.⁷

Javier Lavallo convoca a una gran cantidad de personajes, todos ellos jóvenes que son descritos exclusivamente por sus atributos físicos que agradan o desagradan al narrador. Son, en última instancia, objetos de los cuales se retira o se puede retirar un beneficio a cambio de cierta suma.

Los retratos de los personajes están escindidos: *Javi* Lavallo se detiene en la enumeración de sus atributos físicos; su rostro especialmente y su cuerpo. Al mismo tiempo, a los personajes se les niega cualidades intelectuales: en general, son inseguros, ingenuos y carecen de talento. Esta oposición es muy marcada y Lavallo procede de manera repetitiva y tajante en sus descripciones. Al lector no se le deja la posibilidad de juzgar, intuir o de añadir algo. La descripción física es una especie de recubrimiento que sella su intimidad. Son retratos cerrados en los que el tono categórico en que se realizó no permite la duda ni lo nebuloso. Parecería que no hay más nada que adivinar de ellos.

Busco perseverantemente dos atributos esenciales: rostro bien parecido y cuerpo perfectamente conformado. Aunque no siempre van juntos los dos atributos. Lo cierto es que fallo con frecuencia a pesar de mis escrúpulos. Y si estando ya en la pieza advierto alguna imperfección, me desaliento al instante, me pongo frío, platico cualquier cosa, me excuso con una inocente mentirijilla, les doy algo y los desdido (p. 92).

⁷ Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 311.

Una elección de objeto fetichista hace *Javi Lavalle*: sus *partenaires* deben ser jóvenes, entre 15 y 23 años,⁸ él debe ser superior a ellos desde un punto de vista económico, social o cultural. Varios de sus *partenaires* se caracterizan por una marca en la cara: "Curioso: comienzo a fijarme en él [Jaime] porque tiene *un lunar en la mejilla derecha*" (p. 70).

De Leonardo, en cambio, dice:

Me gustaba desvestirlo poco a poco, besándolo a medida que lo descubría. En este ejercicio, que incluía todo el cuerpo, me encarnizaba particularmente en el rostro: *en el hoyuelo de la mejilla izquierda* y en sus largas pestañas (p. 133).

Resulta tan enigmática la marca, lunar u hoyuelo, en el rostro, como indispensable para el eros lavalliano. Por otro lado, en las fantasías de sus *partenaires* existe la feminización de *Javi Lavalle*:

"Me pareció que se hacía la ilusión de que besaba a una mujer" (p. 109), dice refiriéndose a Germán, sin que haya nada que sustente tal fantasía. El protagonista tan sólo se basa para hacer esa afirmación en el apasionamiento de Germán. Por otra parte, "para mí el hombre de pies largos es atractivo y fino, mientras que el de pies cortos resulta vulgar y decepcionante" (p. 81).

Antes había señalado *Javi* otro elemento que remite al mismo pie: "anoche limpió los zapatos de ante negro que nunca le permito usar para que no se maltraten" (p. 78).

En todos estos elementos que *Javi* elige, existe por un lado una especie de fragmentar el cuerpo del otro, de presentarlo por partes, quizá por incapacidad del mismo *Javi* de tener una visión total del otro, pero al mismo tiempo por reducir al otro a una imagen parcial, banal.

EL SÍNDROME DE LA CARTA ROBADA

"La carta siempre llega a su destinatario", señala Lacan. Y *Javi Lavalle* se complica la vida enviando cartas. "Le escribo cartas

⁸ *Javi Lavalle* puntualiza: "...elijo desde los quince años; si tienen diecisiete o dieciocho es mejor. Para mis fines, después de los veintitrés años no me interesan los hombres" (p. 100).

exaltadas y sin encubrimientos'' (p. 111), es el estilo de las dirigidas a Germán.

Con ellas se traduce un deseo en *Javi Lavalle* de construir pruebas irrefutables contra él. Lo mismo sucede con una ''apasionada'' carta dirigida a Leonardo Septién, que le será sustraída del bolsillo de su pantalón; primero es recibida en la oficina del rector en la Universidad, y luego publicada en el periódico local de Guanajuato. *Javi* se pregunta:

¿Por qué se guardan las cartas comprometedoras? Nos damos cuenta del daño que pueden causar, de que estamos desarmados del todo ante su información irrecusable; y no obstante se empeña uno en conservarlas, es decir, en correr el riesgo; como si nos hechizara la propia amenaza y quedáramos a merced de ella, sin plena conciencia de las cosas (p. 152).

Sus temores de ser descubierto se realizan con creces. Se llevan a cabo con el mayor ruido posible y sus preferencias sexuales se difunden. En su constante conflicto entre convertirse por un lado en el arquetipo de profesor universitario,⁹ y por el otro, en realizar su sexualidad que le coloca como algo menos que paría social, gana esta última.

Esa conciencia culpable y vergonzosa de su sexualidad clama por un castigo a la medida de la falta. Y a la satisfacción de este deseo mórbido es conducida la vida del protagonista. Hasta no quedar en la inmovilidad absoluta.

LA MUJER

El protagonista se interroga insistentemente por Claudina, un continente desconocido, en apariencia carente de algún atractivo desde su perspectiva. Sin embargo, existe una interrogación constan-

⁹ ''Mi pasión dominante era estudiar para obtener el primer lugar en el grupo'' (p. 54).

Es evidente que desde esta perspectiva su trayectoria es directa hacia el fracaso: desempleado, sin dinero y aislado. Simplemente parecería que no tiene lugar. Y todos los rasgos de su entorno revelan decrepitud, decadencia, declinación, ruina, declive, desplome.

te sobre la mujer que es casi obsesiva. Se pregunta sobre lo que de ellas cautiva a los hombres y él ignora, y se empeña en descalificarlas.

Lo que puede Claudina.
O mejor lo que pueden las mujeres.
Precisamente lo que yo no puedo (p. 113).

De esto resulta claro cómo en la definición sexual de *Javi* se encuentran fantasmas que lo comparan con una mujer.

El protagonista declara que se encuentra totalmente alejado de las mujeres y que carece de elementos para poder calificarlas. Sin embargo, le llama mucho la atención Claudina, al grado de que pensar en ella le quita el sueño, y de que la convierte en protagonista de fantasmas de gran violencia: "Ojalá pudiera matarla, hacerla trizas" (p. 62); "Si pudiera coger a Claudina por el cuello y oprimir hasta ahogarla..." (p. 113).

Fantasías que revelan la inquietud y la desestabilización que provoca la figura de la mujer a *Javi Lavalle*.

Podemos decir que a través de él [el fantasma] obtiene placer... es válido decir que el paciente encuentra en su fantasma un recurso contra su síntoma, un consuelo. El fantasma tiene una función de consolación (J-A. Miller, *op. cit.*, p. 18).

Javi Lavalle ha planteado sus relaciones en términos de intercambio, dentro de una relación comercial para crearse un sitio en el diálogo de la seducción y del discurso amoroso. Pero su obsesión continúa siendo el continente femenino que, aunque pretende *Javi* que es carente de todo atractivo, lo atrae firmemente:

Cuando estoy con Claudina la examino con mil ojos y no encuentro que sea dueña de nada apetecible. Y eso que la he visto demasiado en los últimos meses. Me interrogo una y otra vez: ¿qué tienes? ¿Dónde está lo que tienes, Claudina? (p. 114).

El cuerpo de Claudina es observado, evaluado, interrogado, escudriñado, sistemáticamente, lo cual es una constante que domina *Después de todo*.

Estoy de nuevo con la pluma en la mano, colérico, preguntándome qué puede tener Claudina para que influya de tal manera sobre Rolando. Si es una simple cosilla, pueden estar seguros. Un poco llena y sólida, pero nada más (p. 114).

Otra forma que reviste ese interés por la mujer es el horror que le produce el cuerpo femenino.

Hay una negación de la castración: evitarla es conservar de alguna forma la certidumbre de que la mujer definitivamente debe tener pene. Ello le permite olvidar la amenaza de castración, evidente en otro fragmento: "Que no se me pase mencionarlo: había algunas mujeres en mi grupo; pero yo las trataba *como si fueran hombres*" (p. 54).

En *Después de todo*, la imagen de la madre es discreta. Ceballos Maldonado no cede al cliché clásico que incorpora dentro de una ecuación: homosexual = aquel que no se ha desligado de la madre. La novela es más sutil.

Sólo en tres ocasiones se refiere indirectamente a la madre, pero esta forma de evocarla es muy elocuente. Ella está relacionada con una de las primeras veces en que *Javi* tuvo que pelearse por ser señalado como afeminado:

Los primeros días me presenté en la escuela de pantalón corto (bombacho) y medias negras de popotillo. Me cohibía, me avergonzaba de esta indumentaria; a menudo había deseado sustituirla; pero *mi madre se oponía*. (¡Ay las calcetas que usaba los domingos y días de fiesta!) (pp. 53-54).

El deseo de la madre era feminizarlo. Le obligaba a aparecer con un aspecto femenino y ridículo, lo mostraba socialmente como ser castrado.

Por otra parte, en su primer trabajo, como "cobrador" (por peregrina casualidad), en un autobús, es interesante señalar una observación que *Javi* Lavalle hace al pasar como si careciera de toda relevancia: "No soy manirroto y le entrego todo el dinero *a mi madre*" (p. 50).

-Lo fundamental para él, el dinero, a través de lo que se siente fuerte, uno de los elementos imprescindibles para que *Javi* Lavalle

se relacione, en donde reposa su estrategia de seducción, lo entrega todo a su madre. Se diría que detrás de este gesto que parece tan codificado y "normal" en la sociedad mexicana, él lo realiza con el fin de despojarse de toda fuerza, para estar inerte, aislado, por un lado, y, por el otro, esa "entrega de todo" es una especie de ritual propiciatorio, en el que a través de la ofrenda se trata de calmar la ira de ese ser terrorífico, la madre, que podría castigar con la castración.

Otro aspecto de la relación de *Javi Lavalle* con las mujeres aparece en el episodio de Gastón y Pilar:

Al estrecharla, inesperadamente siento que abrazo a Gastón. Y en la noche, mientras intento conciliar el sueño, me pregunto qué es lo que soy. Quiero a Pila, estoy seguro, pero no sé si es por ella o es por él (p. 86).

Una característica de *Javi Lavalle* es su tendencia a la triangulación de las relaciones, característica eminentemente histérica. Son indispensables tres personas para lograr la excitación. En el caso presente, el *partner* no importa por lo que es sino simplemente porque remite a un otro, un Otro femenino que sólo puede ser rosado a través de un intermediario. Por ello poco importa retenerlos y conservarlos. Quien importa es justamente ese Otro femenino que está presente como ausente. A esta actitud paradójica podría aplicarse lo que Sibony afirma respecto del sacrificio:

...no tocarlo demasiado pero hacer contacto; tocarlo pero no confundirse con ello; todo un trabajo de la distancia entre consciente e inconsciente; un espaciamiento de la diferencia con el Otro; un paso de la transmisión; una compartición; doble objetivo: crear el desequilibrio si el equilibrio es bastante riguroso; volver a crear el equilibrio si el caos es demasiado pesado; modular la diferencia según falte o mande.¹⁰

Javi no se atreve a entablar relaciones sexuales con Gastón, aunque tiene la oportunidad: la satisfacción parecería cuidadosamente postergada. No cede a la seducción, porque Gastón no preten-

¹⁰ Daniel Sibony, *Perversiones*, Siglo XXI Editores, México, 1990, p. 292.

de recibir un pago; y además porque a Gastón le gusta *Javi* Lavalle.

Para atraer firmemente a *Javi* Lavalle es preciso que se le condene, que exista un interés económico dirigido hacia él: "dicen que usted es distinto, que *no se le echa de ver nada*".

La descalificación más contundente se produce con el elogio; el entorno de *Javi* le dice: lo positivo de usted es que su cualidad definitoria no es aparente. Lo bueno es su ocultamiento. Lo mejor es que su personalidad no se vea.

Javi vive permanentemente a la sombra de un falo. Está fascinado particularmente por el falo del padre. Dominado por una imagen infantil que considera el pene del padre, como el gran falo, Javier Lavalle afirma refiriéndose a un amante: "La dimensión resulta de tal manera fuera de lo común que por un momento pierdo el sentido de la realidad" (p. 99).

La visión de ese pene produce una falta de dominio porque está teñido de culpabilidad: es ver el falo del padre.

NARCISISMO

Javi Lavalle se describe como un individuo excepcional: tiene cualidades fuera de lo común como psicólogo, posee una gran penetración, gran olfato, aunque los hechos que relata muchas veces contradicen su descripción que tiende hacia cierta megalomanía: "como estudiante era un *especimen* exclusivo" (p. 54).

Cuando *Javi* se considera como perteneciente a un grupo se entrega a la exaltación de él. Una de las causas que aduce para explicar la homosexualidad es la siguiente:

Es un esfínter supernumerario situado a cierta profundidad, con poder contráctil voluntario, excepcional desde luego, tanto que de cada cinco mil hombres sólo uno lo tiene (p. 112).

Construye una imagen de sí muy peculiar y además cree necesario crear ilusiones: "debo pasar por el gran maestro joven de la universidad" (p. 118).

HISTERIA

Jacques Allan Miller señala con un rasgo histérico, característico, una manera de engolosinamiento por la palabra y “esa cierta adhesividad que tienen con su propio discurso” (p. 16), lo cual es un gesto típico de *Javi Lavalle*.

El lenguaje de *Javi Lavalle* es el de un químico: preciso, objetivo, él procede sin titubeos y gusta de la exposición argumentada, maneja premisas, dosifica. Al principio el protagonista afirma que: “Observaba una actitud de corrección y de pureza en el lenguaje” (p. 54).

Gusta también de hacer catálogos de las posibilidades. Hay dos ejemplos muy ilustrativos de ello: “No es precisamente de mi gusto y lo había eliminado de mi índice” (p. 92).

Tal afirmación revela que sus *partners* están organizados en una agenda. Clasificados en una lista a la que entran exclusivamente quienes le satisfacen plenamente.

La manera en que inicia su relato es seleccionada a partir de varias opciones, aunque lo escogido naturalmente esté condenado a la insatisfacción, omnipresente en el protagonista: de las diversas opciones son descartadas: *a*) la “estricta secuencia cronológica” de los hechos; *b*) la autobiografía a través de las fotos que tiene: “Hubiera resultado un nuevo álbum de fotos, solamente que compuesto literalmente” (p. 7); *c*) iniciar con la historia de sus abuelos y de sus padres, proyecto descartado ya que “es llevar las cosas demasiado lejos” (p. 8). *Javi* opta por:

A veces tengo la impresión de que todo cuanto se me viene a la cabeza es importante, y lo consigno simplemente para someterlo en otra oportunidad a nuevo y detenido análisis (p. 148).¹¹

El protagonista crea la impresión de conocer perfectamente las secuencias, las motivaciones de sus diversos lances. Todo parecería transparente, y es precisamente en esa conexión tan consistente donde debe buscarse significaciones que, con la claridad de *Javi*

¹¹ Hay que destacar, en este fragmento, este afán de dominio, esa necesidad de “someterlo todo”, y esa compulsión obsesiva al análisis.

Lavalle, y su pretensión de entender todo perfectamente, tan sólo sirve como pantalla encubridora.

En las tres opciones descartadas hay que subrayar el rechazo a cualquier orden preestablecido, en la primera; en rebelarse a ser un simple comentador de la cristalización de la mirada del otro en la foto; y su negación a inscribirse en una continuidad con sus ancestros. En el relato de su vida procede con un movimiento pendular en apariencia caótico, pero ese vaivén construye un espacio que bien pudiera ser comparado, por su hermetismo y sinuosidad, con el laberinto que encierra al monstruo, pero es a fin de cuentas un espacio único: "soltar la mano para cubrir el papel con mi letra grande, alargada, izquierdilla, y la que únicamente yo soy capaz de descifrar" (p. 8).

Estamos, pues, frente a un relato autobiográfico. Una suerte de confesión en la que el escritor va a efectuar un desnudamiento de sí y "deshacerme de ciertos escrúpulos que todavía me rondan" (p. 8). Por lo tanto no sólo vamos a descubrir a *Javi Lavalle* de una manera que no conoce su casera, ni los "chamacos" que llegan a tocar la ventana, Rolando o Claudina, sus amigos, o todos ellos en conjunto. Asiste el lector a la emergencia de un personaje que se va fabricando en la medida en que avanza el relato, personaje inédito, nuevo incluso a los propios ojos de Lavalle. Al mismo tiempo, hay que subrayar el hecho de que de su escritura "únicamente yo soy capaz de descifrar": *Javi* inicia el descenso a su propio infierno armado con una letra muy caracterizada, diferente de la que se esperaba de un químico, que ha rehuido de la uniformidad de la escritura de los años cincuenta en México: es una letra *grande, alargada e izquierdilla*, que nadie entiende. Su autobiografía se presenta al crítico, al estudioso o al lector como algo cifrado, como desafío. No se trata de una novela de "entretención", se trata de un texto que reta y exige, explícitamente, el trabajo a nivel del código hermenéutico. Exige una interpretación a nivel del relato, pero también a nivel del personaje que se presenta como caso —caso ¿clínico?, ¿legal?, ¿de derechos humanos?—, de un personaje "real" y en, a fin de cuentas, la misma sociedad mexicana: *Javi Lavalle* es un arquetipo que, no por marginal, carece de relevancia para comprender la sociedad de los años 50.

EN LOS TERRENOS DEL OTRO

Escribe *Javi* para un público que es un juez. Lavalle se está exhibiendo para un Ustedes. Siente necesidad de ese público para producirse. De ninguna manera su acto de escritura es un acto atrapado en un círculo solipsista. De sí para sí mismo. Incluso en la soledad de su recámara, confrontado a la página en blanco, necesita un ser colectivo anónimo, el público al que coloca en el lugar de juez:

De manera que está dispuesto y no lo toco. Hay que saber reconocerlo y lo reconozco: es por miedo. Pues si es falsa su disposición, si yo me engaño, de seguro me ataca; o cuando menos se indigna, grita, escandaliza, vienen los alumnos, se presenta el conserje y después la secretaria. ¡Qué atrocidad! Los circundantes no hablan ni se mueven. Por eso se percibe con toda claridad la voz del mozo cuando anuncia: "Dice el director que se presente inmediatamente en la oficina" (p. 84).

Uno de los filones más ricos en *Después de todo* es, sin duda, el terreno de las fantasías, en la que predomina una fantasía masoquista en que el protagonista se ve exhibido, delatado, puesto en ridículo, inculcado y aparece la figura del padre perseguidor. El personaje se encuentra a punto de recibir un castigo. De esta manera, *Javi* Lavalle se encuentra en la dimensión de un padre agresivo, que le culpabiliza, lo condena; un padre cruel que castiga y ante quien no hay defensa o apelación posible.¹²

El resto de la mañana permanezco irritado contra mí mismo. Condeno mi conducta y al mismo tiempo me complace. Soy un desgraciado, un sinvergüenza que se porta terriblemente mal. Soy a la vez un hombre que se mortifica... (p. 84).

¹² "Con el fantasma se trata más bien, y sobre todo, de ir a ver lo que está por detrás. Cosa fácil porque, para decirlo rápidamente, detrás no hay nada.

No obstante, es una nada que puede asumir diversos rostros, y en la travesía del fantasma se trata de ir a dar una vuelta por el lado de esas nadas" (J.-A. Miller, p. 15).

A la sombra del temor de ser exhibido, el protagonista, además, realiza una completa condena de sí mismo, y tiene un sentimiento de vergüenza, autorreprobación. Dualidad desgastante. Despilfarro de la energía en "nada".

Aunque el lector conoce que el fin al que se encamina Javier Lavallo es negativo, el narrador logra crear una atmósfera de ansiedad: cada uno de los episodios tiene un final contraproducente, y viene acompañado de un anuncio y de la espera angustiante del protagonista. En el relato hay frases como la siguiente: "Muy a menudo, durante las horas más angustiosas que vinieron más tarde..." (p. 152).

El protagonista enumera exclusiva y meticulosamente los errores que comete. No trata de atenuarlos, sino que con la perspectiva *après coup* señala lo evidente de su mal proceder, su falta de sensatez, de carácter práctico.

Sin duda alguna, lo práctico y de buenos resultados hubiera sido... Pero ni siquiera se me ocurrió. La mayor parte de mi existencia está compuesta por imprevisiones así, o más exactamente de abandonos así (p. 150).

Un deseo casi de autodestrucción está en cada una de sus acciones. Se crea el peligro, se le atiza y parece después inmolarse en él. Una clara secuencia de ello es la siguiente: "Ahora, difícilmente lo admito yo mismo" (p. 151). "¿Se asombran ustedes? ¿Se ríen de mí?" (p. 151). "Comienza, pues, lo que todos ustedes se apresurarán a calificar como mi justo castigo" (p. 152).

Parecería que es imperativo que el lector constituido de esta manera como juez, no comparta el mismo código de valores. Es fundamental para el autor para comprobar su mostruosidad. Ni siquiera concibe como posibilidad que el lector pueda ser su cómplice. Lo cual revela una conciencia tan culpable que difícilmente es comparable con otros personajes de la literatura mexicana.

Por esa expectativa de condena y de asentimiento al castigo se puede colegir que el destinatario del relato es la dimensión paterna.

La única manera de acallar la conciencia de culpa, es el castigo. Y la culpa en este caso es de naturaleza sexual. Ser homosexual,

en la perspectiva de Javier Lavalle, es ser impuro, es haber fallado. Una tendencia sexual que le constituye, que es esencial para él, es considerada de esta manera. Por ello es imposible por lo menos paliar el sentimiento de culpa y que el protagonista busque otra cosa que no sea un castigo. El único castigo realmente efectivo desde su perspectiva sería el que fuera eliminado.

PUEBLO CHICO, INFIERNO GRANDE

Dos atmósferas totalmente diferentes describen la novela homosexual citadina y la novela homosexual de provincia. El sentimiento de persecución, de opresión por la moral dominante; la extorsión, el chantaje, el sentimiento de culpa aunado a la autoculpabilización, a la autocondena, predomina en la novela de provincia, en donde, sorprendentemente, se gestaron las dos primeras novelas homosexuales en la década de los sesenta.

Javi está siempre delatado y extorsionado: tiene que ceder la colección de las balas a Raúl; quinientos pesos o la delación; dos mil pesos de multa...

En una mente tan clara con una fuerte tendencia a organizar y a mantener el dominio sobre los acontecimientos, sorprende la frecuente pérdida de control sobre sí: "Todo lo veía borroso y confundía una cosa con otra" (p. 152).

Entre estos dos polos oscila la vida de Javier Lavalle: por un lado el espejismo de controlar la situación totalmente; por el otro la certeza del mareo, del eclipse de su equilibrio. Espejismo de lo que se ufana, certidumbre de lo que constituye la frontera de lo que para él atenta a su constitución: "Presentía... un golpe decisivo" (p. 152). Ese presentimiento revela con mayor claridad esa demanda inconsciente de castigo. "De pronto no consigo hablar; se me nubla la vista y me siento desfallecer. Recuerdo con claridad que extendiendo el brazo para apoyarme en el respaldo de la silla" (p. 80). "Afortunadamente me pidieron que ingresara al equipo de básquet, no para jugar, por supuesto, sino para controlar la parte administrativa" (p. 61).

Modelo de una descripción en la que se apunta de paso es la siguiente: "una palmada fuerte que sacude la madera carcomida y hace que se derrame la polifla..." (p. 7), señala *Javi Lavalle* para

describir ancilarmente su casa. ¿Hasta qué punto esa madera carcomida no lo representa a sí mismo? En un discurso que se ufana por su claridad y por exponer la verdad, pura y dura, se intuyen otras significaciones sinecdóticas: "Despreocuparme de los insupportables ruidos de la calle que pasan libremente a través del vidrio roto de la porción superior de la ventana" (p. 8).

Esta descripción fragmentaria que pone en evidencia uno de los malestares más persistentes de la vida cotidiana de *Javi* Lavalle, revela a su vez, tanto la confusión en la que se encuentra el protagonista, representada por el ruido y el vidrio roto, frágil barrera que le podría servir de parapeto. ¿La "porción superior" no apunta acaso a una dimensión superyóica del conflicto?

LOS DESFILADEROS DEL NOMBRE

El protagonista siempre aparece (auto)nombrado *Javi*, en diminutivo, como si no tuviera derecho al nombre "normal". Ese "diminutivo" hace referencia a su calidad de homosexual, un hombre disminuido, "diminutivo". Un hombre marcado, incluso en la nominación, por la incompletud y, al mismo tiempo, por el ridículo: *Javi* Lavalle es un adulto que no sale de la nominación propia del niño. En este desfasamiento hay también una carga conceptual: el homosexual sería un hombre que no ha alcanzado un grado de maduración, es una afirmación implícita en el diminutivo.

El único momento en que aparece su nombre completo es el siguiente:

Antes de dormirse (¡inaudito, *Javi!*) Renato comenzó a pasar la mano por mi cabello a modo de caricia, aunque tal vez únicamente se proponía despejarme la cara. Parecía decir: "Pobrecito, pobrecito". Después, en medio del silencio, la felicidad me inundó. La sentía en torno mío, cálida y densa. Y empecé a repetirme para mí mismo: "Soy *Javier Lavalle*; soy yo, *Javi*, y soy muy feliz" (p. 62).

Es "Javier Lavalle" cuando es reconocido por su *partner*, como algo más que objeto sexual. Cuando no es utilizado. Esta escena aparece justo después de haber sido penetrado por vez primera, y

después de haber superado la primera crisis en la que pugnaban sus deseos de que se reeditara la experiencia y su moral.

Por último, hay que puntuar que Javier se escribe con "J", inicial que lo marca, lo define, "aunque no se le note".

Por otro lado, el mismo nombre de Rolando es significativo literariamente. Es el nombre del héroe de *El cantar de Roldán* (o de Rolando). Es el héroe que muere en el campo de batalla después de que muere su amigo, Olivier. El nombre crea una serie de expectativas tendentes a un *happy ending* de la novela. El Rolando de *Después de todo* se comporta de una manera simétricamente opuesta. En realidad Rolando, en *Después de todo* anda justamente *rolando*, el que sólo rola para hacer honor a su nombre: "Pronto llegará Rolando. Él bloquea no sólo mis recuerdos, sino toda mi vida" (p. 8).

Claudina, por su parte evoca un cierto tono peyorativo en la disidencia -ina. Por otra parte, es un personaje mudo que tan sólo recibe las investidas de *Javi* Lavalle y es objeto de sus fantasías. Es un personaje que "claudica" ante ellas.

No es vano resaltar, en la novela, la profusión de r's en los nombres de los *partenaires* de *Javi* Lavalle: Rolando, Reynaldo, Dagoberto (rey).

No es difícil encontrar, por último, homofonías en el nombre del *partenaire* más importante para el protagonista: Leonardo: León-ardo, que es justamente quien lo pone en la hoguera.

BIBLIOGRAFÍA

- Ceballos Maldonado, José, *Después de todo*, Premià, México, 1986, 195 páginas.
- Fenichel, Otto, *Teoría psicoanalítica de las neurosis*, México, 1986.
- Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis, 1959-1960*, 387 páginas.
- Miller, Jacques-Alain, *Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1984.
- "Quelques questions sur l'homosexualité dans la direction de la cure". "L'homosexualité masculine dans les structures cliniques", "L'homosexualité dans la névrose". *Traits de perversion dans les structures cliniques*, Navarin Editeur, París, 1990.

LUIS MONCADA IVAR: *PERROS NOCTÍVAGOS*



Sergio Monsalvo C.

Luis Moncada Ivar nació el 27 de julio de 1925, en la ciudad de México, como el primogénito de una familia de ocho hermanos. Una familia pobre y con carencias de todo tipo. A la edad de 14 años queda huérfano de madre y a partir de ahí incrementa su actitud protectora hacia sus hermanos menores. Asimismo las relaciones con su padre se vuelven conflictivas, para luego romperse en forma definitiva. Estudia la preparatoria y luego ingresa a la Universidad Nacional como estudiante de Medicina y a la postre de Derecho, sin rebasar el primer curso.

Desde los 15 años, para ayudarse en los estudios, entró a trabajar como oficinista al Banco de México. Este fue su primer y único trabajo estable. En sus ratos libres leía a Kafka, Dostoievsky, Gorki, Pushkin, Chéjov, Hermann Hesse, Rilke, Flaubert, Faulkner, y a los mexicanos Juan Rulfo y José Revueltas, y se inicia en la escritura motivado por sus lecturas.

A los 19 años se le presenta la oportunidad de viajar a Guatemala, sin otra intención que la de conocer. Al poco tiempo se entera del Movimiento Sandinista, surgido en Nicaragua, y decide entrar en él. Se desplaza al país centroamericano con este fin, en 1944, y se une a sus fuerzas. Seis meses después retorna a Guatemala y de ahí a México. Ante la falta de perspectivas, opta por ir a Tijuana en busca de trabajo. Ahí encuentra acomodo con unos familiares y permanece en la ciudad fronteriza por espacio de dos años.

En 1948 llega de nueva cuenta a la capital y entra a trabajar como secretario del gerente de publicidad del periódico *Novedades*, puesto en el que se conserva, pese a todo, un par de años. Por azares de la vida consigue un lugar en un barco de Pemex que parte hacia Europa a mediados de 1951. Deambula por el continente, pero pasa la mayor parte de su estancia en París. Viviendo de cualquier manera y con trabajos eventuales, se relaciona con escritores, pintores y músicos del Barrio Latino. Un año después, conoce en aquel lugar a la francesa Josely Arisi, con la cual se casa y tiene un hijo, al que no conocerá sino años más tarde, puesto que en 1953 regresa solo a México tras romper con ella. En México se queda por breve tiempo antes de partir para Nueva York.

En la metrópoli por excelencia desempeña trabajos como lavaplatos, ayudante de mecánico de imprenta y otros que le permiten sobrevivir. Conoce en sus constantes andanzas a Esther, una mujer de ascendencia ítalo-puertorriqueña con quien contraerá segundas nupcias. En la "Gran Manzana" radica durante dos años y fracción. Se divorcia y vuelve a México a mediados de 1956. Dentro del territorio mexicano no permanece quieto y son frecuentes sus viajes a distintos lugares.

A partir de 1958 se asienta definitivamente en la ciudad de México. Realiza actividades periodísticas para algunas publicaciones como *Siempre* y *Revista de Revistas*. En 1966 se casa por tercera ocasión, esta vez con Carlota, una joven mexicano-catalana de la que se divorcia cuatro meses después. Vive por entonces en la flamante unidad Nonoalco-Tlatelolco. En el medio periodístico goza de buena reputación y mantiene amistad estrecha con gente del medio y algunos escritores como Lizandro Chávez Alfaro, Luis Monter, Manuel Mejido, Rubén Alcalá Negrete, Paco Ignacio Taibo, Víctor Rico Galán, Horacio Espinosa Altamirano, Raúl Renán y Emmanuel Carballo, entre otros.

El lunes 5 de marzo de 1967, Rubén Alcalá Negrete llamó repetidamente a la puerta del departamento 302 del edificio Nayarit donde vivía Moncada Ivar. Al asomarse por una ventana vio que éste se encontraba sobre un diván, en tal posición que desde luego supuso que algo andaba mal. Acudió entonces a la Tercera Delegación de policía y así se lo hizo saber a las autoridades

correspondientes. El día siete en la prensa aparecieron notas como la siguiente:

(Luego de la denuncia)... el agente del Ministerio Público y dos agentes de la Policía Judicial se presentaron en el departamento, encontrando el cadáver del escritor y periodista Luis Moncada Ivar sobre un diván, cerca de un escritorio, sobre el cual hay una máquina de escribir. En la mano derecha del occiso se encontró una pistola tipo revólver calibre .22, con un cartucho quemado y dos útiles.

Sobre el escritorio había dos hojas escritas de puño y letra de Moncada Ivar, que dicen: "Querido ingeniero (se refiere a su hermano Carlos Moncada Ivar): el departamento es tuyo, por supuesto. Desearía que Natacha tomara lo que le guste y que Carlangas sea huésped vitalicio. Un abrazo para ti y besos para los Ruíz. Este dinero (doscientos pesos que estaban junto a la carta) es para mi admirable hermana María Luisa. Uno de estos días te dejaré el diseño para sus ventanas. Me suicido porque es domingo, porque ayer asistí a mi velorio, porque hoy estoy ocioso y de excelente humor. Pero si hubiera que cargarle el muerto a alguien sería a Henríque González Casanova. Dejo la pistola a Sergio Lugo —no vale la pena empeñarla, maestro, es un arma barata—. Mi cuerpo a la Escuela de Medicina, y si hubiera sido posible mis ojos a Ray Charles".

Estas fueron las últimas palabras que escribiera el cuentista mexicano poco antes de dispararse un tiro en la cabeza. Alcalá Negrete declaró que hacía ocho años que era amigo de Luis y que por cosas del trabajo lo visitaba con alguna frecuencia. Dijo que Moncada Ivar era muy estimado por los amigos y que no sabía que tuviera problemas económicos o de otra índole. También sabía que hace tres meses se divorció de su esposa, de la que solamente sabe que se llama Carlota, pero que el divorcio no lo afectó para nada.

En la segunda edición de *Ovaciones* se explayaron un poco más:

Luis Moncada Ivar, autor del libro *Perros noctívagos*, sumaba 41 años de edad. Las diferencias con Henríque González Casanova habían surgido cuando éste fue jurado del certamen convocado por la revista *La Casa de las Américas* de Cuba. En el mencionado evento, el voto del citado individuo fue determinante para que Moncada Ivar con este libro no obtuviese el primer lugar, lo cual, amén de una cierta

amargura que matizaba con espléndida ironía, lo afectó en su carrera de escritor y literato. El texto que reproducimos anteriormente es el recado que se dignó escribir. Decimos se dignó, porque Moncada Ivar había acumulado un desencanto mayúsculo debido, en gran medida, a la indiferencia y a la manera en que su país lo había tratado. En el citado libro de cuentos, Luis Moncada Ivar incluyó un relato titulado "San Suicidio Mártir". Ahora, al llevar a efecto esta determinación, el escritor ha cerrado el círculo, sellando así la unidad entre la angustia y el desprecio de vivir —manifestado en sus escritos— y la acción. Tenga reposo el escritor que era presa de una inquietud y una sed de vivir inigualable.

Moncada Ivar escribió desde la adolescencia en diversos géneros cuyos ejemplos aún permanecen inéditos. Se sabe de una novela llamada *Lázaro*, la cual finalizó en 1949; también andan por ahí dos cuentos titulados "Los redentores" y "Los estadistas", pensados como homenaje a Franz Kafka; una pieza teatral dividida en tres actos, dos cuadros escritos en 1958 con el nombre de *¡Hasta entonces...!*, e innumerables poemas de la más variada índole.

El único material publicado por este autor fue *Perros noctívagos*, editado por Costa-Amic en 1965. Es una colección de once cuentos que tras su aparición mandó al concurso de narrativa de la revista *La Casa de las Américas*, con los resultados ya vistos. En la presentación que hizo Horacio Espinosa Altamirano del libro en aquellos años, destacó que Moncada Ivar

parte desde un monólogo interior hacia el exterior y va colocando intermitentes señales que nos muestran su tiempo de angustia y miseria. Trae un prodigioso equipaje de sabiduría y vagabundeo, un refinamiento que le permite mirar la realidad sin apresuramiento, con cierto fatalismo. En este autor hay una violenta protesta por el agobio y el sistemático golpeo a que ha sido sometida toda una generación que empieza a manifestar su creciente rebeldía; una generación que creció bajo el signo de la desesperanza y el nihilismo y está empezando a devolver los golpes recibidos.

Hoy, a poco más de 25 años de su publicación, en el ámbito de la realidad mostrada por Moncada Ivar en este volumen, la palabra continúa fuerte en su carga de significados. La densa incli-

nación al tema de la muerte se extiende sobre los textos como un presagio incontrolado que, al expandirse, crea imágenes y deja claves aún codificables, como las de la postura del solitario existencial en donde la miseria es la única dimensión genérica del hombre que desemboca en una literatura desolada, la cual se apuntala con un supremo escepticismo. Fascinado por la idea del suicidio, los textos reunidos aquí hacen referencia constante a ella. Los relatos de *Perros noctívagos* son casi todos de estilo autobiográfico, en los que se intuye al suicida diferido como en "San Suicidio Mártir", "La Mentirosa" o "El Bar 'L'Scala'".

Por otro lado, el carácter narrativo de este autor imprimió al libro una desnudez estilística muy poco frecuentada por los escritores mexicanos de la época y que habla de sincronía con la modernidad extrafronteras. Rescata, asimismo, el uso del lenguaje coloquial, con todo lo duro y crudo que puede resultar lo popular, y se libera con una rabiosa ironía de cualquier sacralismo temático, incluyendo el de naturaleza religiosa como en la trilogía "Una rata de iglesia", "Aleluya" y "El camaleón".

Por todo ello es consecuente suponer que la vida en este libro haya quemado las manos de críticos fosilizados en su aparición, condenándolo a la marginalidad. El realismo de esta escritura no es de amables fábulas que la falsearan piadosamente, ni ocultamientos pudorosos de lo escatológico. En la literatura de Moncada Ivar no hay un nacimiento pacífico de la segunda mitad del siglo XX; hay un cataclismo que va creciendo como hongo mortal; hay personajes que se comportan como verdaderos seres humanos, como víctimas sociales, con sus complejidades, sus absurdos y violencia, como es la vida misma, esa que nos compete a todos. Este escritor no exaltó la fealdad; la reconoció, la rescató y con talento le dio categoría estética. Los *Perros noctívagos* tienen algo de inquietante, una atmósfera de drama al husmear los olores que circulan en su ámbito como miedos derramados, olores de sentimientos excavados de la carne. Personajes que hoy como ayer siguen siendo marginales como el propio realismo.

VEN A MI CORAZÓN



Jorge López Medel

Para José Ceballos Maldonado

— ¡H ola! ¿Qué tal?, ¿siempre saliste anoche?
— ¡Ajá!

— ¿Y?

— Para que te cuento. En realidad no pasó nada. El bar estaba medio vacío, había unos cuantos cueros pero nadie con quien ligar; me tuve que conformar con verlos yo porque lo que es a mí, nadie; fui totalmente transparente. Ya sabes que entre semana eso está casi vacío después de las doce. Pero estuve a gusto, disfruté la música, me tomé como tres copas, me aburrí, me salí y me fui para la casa. Ha de haber sido como la una. ¡Ah! pero, ¿qué crees? Me pasó una cosa de lo más chistoso. Me iba yo a venir por Insurgentes y, al dar vuelta por Reforma, vi a un tipo parado en una esquina como esperando un lígüe; alto, delgado, tenía buen lejos. Me fui despacito para verlo bien, quité el seguro y bajé el cristal, “por si aca’ ”. Al pararme no me dio tiempo ni de decir “hola”, que se me trepa al coche y que me dice algo así como, “buenas noches, me llamo Jesús”. Entonces me di cuenta de que era un niño. Yo le echo entre unos 15 y 17, güerito, de ojo claro, con cara bonita. Pero tú sabes que a mí no me gustan niños ni tan bonitos. No se me hizo que fuera chichifo porque se veía decentito, como de buena familia. Yo creo que por eso me dio pena de-

cirle que se bajara enseguida y no quise estar ahí parado, así que me arranqué. Me dijo que qué onda, que qué andaba yo haciendo; y yo pues le dije que me acababa de tomar unas copas y que ya iba para mi casa porque me tenía que parar temprano. Le di a entender que nada de nada. Entonces me platicó que él había salido con unos amigos y que se le había acabado el dinero; y me pidió que si “por favor” no le daba un aventón a su casa. Le pregunté que hasta dónde y me dijo que por Azcapotzalco. ¡Imagínate, a esa hora! Me cayó bien pero no como para llevarlo hasta allá. Así es que le digo, “mira, yo con todo gusto lo haría pero hay muchas patrullas y andan gruesas, por nada, te despluman. Si nos detienen se me arma. Estás muy chico. ¿Traes alguna credencial o algo que te identifique?” Me dijo que no. “Ya ves —le dije—, sin ninguna identificación, yo cómo sé que tú me dices tu verdadero nombre. Me pueden agarrar hasta por corrupción de menores y pues no, no me arriesgo”. “Por favor —me suplicó—, llévame. Si nos detienen, decimos que eres mi papá”. ¿Tú crees?, me dio mi pastillita de “ubicatex”, yo que creía verme tan joven. Le dije, “deveras Jesús, yo lo haría con todo gusto si fuera de día o si tuvieras alguna credencial pero así, se me hace muy arriesgado”. Para esto, ya llevábamos como dos vueltas por la Zona Rosa; y entonces que me saca de un libro que llevaba en la mano un chorro de papeles enmicados. Me dijo que él no era malo y que me lo demostraba con eso; y ¿qué crees que eran? ...Puras oraciones, oraciones religiosas; unas en unas hojotas de este vuelo y otras, chiquitas así como estampitas. Se me hizo tan inusitado que le dije, “¿y ora, por qué traes eso?” Me dijo que él era muy cristiano, que rezaba mucho y que iba mucho a la iglesia, que si yo lo llevaba a su casa, Dios me lo iba a premiar. Bueno de un cotorro que para qué te cuento. No sé si porque me cayó bien o porque deveras me sentí como que si comería una buena acción, “Dios me lo iba a premiar”; el caso es que decidí llevarlo. Como hay muchas patrullas por Río Tiber, decidí irme hasta Insurgentes y atravesar el Circuito por San Cosme. Cuando íbamos por San Cosme, pasamos enfrente de una iglesia y el niño que se “persigna”; y cada vez que pasábamos enfrente de una iglesia, éste se persignaba. Yo jamás me había dado cuenta que hubiera tantas iglesias por toda la ciudad. Persígnese y persígnese, todo el cami-

no y cargado de oraciones. Deveras, todo tan raro como de película de Woody Allen. Yo al principio le había dicho que sólo lo iba a “acercar”, pero que no más allá del metro Tacuba y que de ahí, él se tenía que ir andando. Él lo había aceptado, pero una vez que llegamos al metro Tacuba, pensé que unos minutos más para llevarlo hasta su casa para mí no sería mucho, pero que si lo dejaba ahí, él tal vez tendría que caminar muchas cuabras. Así es que decidí acercarlo más. Platicamos de muchas cosas. Le dije que yo realmente le estaba haciendo ese favor porque me había caído bien, que porque yo era buena onda y que lo hacía sin ninguna otra intención; y me dice, “claro, yo lo sé, si quisieras otra cosa ya me vendrías metiendo mano”. Y seguimos en el coche, y seguimos platicando, y me decía, “métete por aquí, da vuelta para allá”, por unas callecitas muy oscuras. No sabía yo ni por dónde andaba. Para no hacerte el cuento largo, cuando me di cuenta ya íbamos llegando a Camarones. Pasamos por enfrente de la última iglesia y éste que se vuelve a persignar, pero ya al llegar a la esquina que me detengo y le digo, “bueno Jesús, ahora sí hasta aquí. No me había detenido antes porque no tenía yo idea ni por dónde andábamos, pero de aquí sí sé cómo regresarme para mi casa”. Me dijo que en realidad ahí era donde él tenía que bajarse porque su casa ya la habíamos pasado, que estaba una cuadra antes. Nos despedimos de mano, se bajó y, por la ventanilla, porque ni siquiera subió el cristal antes de bajarse, que me dice: “Ahora, derecho para su casa. Cuídese mucho y que Dios lo bendiga”. ¿Tú crees? Se me hizo tan extraño y al mismo tiempo tan gracioso... pero me hizo sentir bien. Me sentí totalmente santificado, bendito, cuando iba para mi casa.

—¿Sabes qué, Loca?

—¿Qué?

—...Estoy pensando ...¿Dices que te dijo que su casa estaba una cuadra antes?

—¿Ajá?

—Y, ¿no estaba ahí una iglesia?

—Mmm,... ¡sí! ...¿y entonces?

—...Pues todo concuerda. Me parece, Bonita, que le diste un aventón al *Niño Jesús* y que fue su manera de hablar contigo para

ver si así se te quita lo loca y reventada. Así que si te lo vuelves a encontrar, que si sigues como vas no lo dudo ni tantito, le puedes rezar:

Niño Jesús,
Que estás en el copón,
Echa un brinquito y
Ven a mi corazón.

LA VIDA SECRETA EN DESPUÉS DE TODO DE JOSÉ CEBALLOS MALDONADO



Arturo Trejo Villafuerte

En 1974, en una clase que nos daba Gustavo Sainz de Literatura mexicana, cuyo subtítulo lo dice todo: "Marginal", oímos por primera vez de la existencia de un escritor llamado José Ceballos Maldonado, cuya reclusión en la provincia, en Uruapan, Michoacán, lo mantenía alejado de los grupos culturales y, por lo mismo, de la amplia difusión de su obra que, para ese momento, consistía en *Blas Ojeda* (cuentos, Ed. Balsal, Morelia, Mich., 1964), *Bajo la piel* (novela, Ed. Balsal, Morelia, Mich., 1966), *Después de todo* (novela, Ed. Diógenes, México, 1969), *Del amor y otras intoxicaciones* (cuentos, Ed. Novaro, México, 1974), libros que bucean en el interior del ser, en las conductas humanas que, a fin de cuentas, son producto de la sociedad en las que se dan. La homosexualidad, la frigidez, la mente criminal, la dificultad de las relaciones heterosexuales, son algunos de los temas que Ceballos Maldonado trata en estos libros.

En 1985 aparece una nueva novela de Ceballos Maldonado: *El demonio apacible* (Premiá Editores, México), y para 1986 aparece una reedición de *Después de todo* (Premiá Editores, México), pero con la salvedad de que es una versión revisada y retrabajada. La impresión que nos causó la primera versión de *Después de todo* (1969), primera novela que leíamos con referencias claras a la homosexualidad masculina fue tremenda, apabullante. Posteriormente vendrían otras novelas a nuestras manos que tratan el mismo tema: *El diario de José Toledo*, de Miguel Barbachano Ponce, publicada en 1963, y acaso la primera en tratar el asunto de la homosexualidad

masculina; *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata (Ed. Grijalbo, México, 1979), y *Utopía gay*, de José Rafael Calva (Ed. Oasis, México, 1983); pero incluso por la forma en acercarse al tema y tratarlo, por la confesión inexcusable y clara que hace el personaje principal de su condición, la novela de Ceballos Maldonado sería nuestra consentida.

Si acaso se puede hablar de una constante en la narrativa de José Ceballos Maldonado sería la pasión que conlleva al tratar los "problemas" de la condición humana, las situaciones límite de hombres y mujeres que buscan satisfacción a cualquier precio, incluso violentando a los demás o prostituyéndolos. En todos los libros de Ceballos Maldonado hay un lenguaje directo pero emotivo, verosímil; en cada trazo de los personajes hay un modo de ser, una inquietud que los hace cuestionarse su existencia y su razón de ser; las conductas son delineadas con exactitud milimétrica pero sabemos que en el fondo no son individualidades las que nos presenta el escritor sino un sector de la sociedad, sujetos que para el común de la gente son considerados como enfermos o "anormales".

En el caso de *Después de todo*, el personaje, Javier Lavalle, es un sujeto singular de la narrativa homosexual, puesto que se asume como tal pero a diferencia de otros personajes del tema, no hace proselitismo barato de su condición, ni piensa que su modo sexual sea mejor que los otros, ni tampoco es un sufrido sujeto digno de conmiseración. Antes al contrario: sabiéndose marginado y marginal ve sin amarguras su situación, los extremos a los que lo orilla su modo de ser y las consecuencias que esto le atrae en su vida profesional y emotiva, sobre todo su enamoramiento con Rolando.

Javi Lavalle, conforme transcurre la novela, va descubriendo, azorado, el tenaz paso del tiempo y la caída de su juventud. La juventud asumida como el mito de que todo es mejor en esa etapa, como posibilidad del ser ante la decrepitud, testimonio de la incapacidad para lograr lo que uno se propone. Si en su más reciente novela publicada, *El demonio apacible* (1985), Rodrigo, el profesor maduro de la preparatoria se sumerge en el juego lúdico del sexo con sus alumnas y amigas, en *Después de todo*, *Javi Lavalle* ve de manera alarmante cómo se cierra su ciclo, su mundo y

comienza su decadencia; cómo el dinero se vuelve importante para "recoger incluso basura", los muchachitos callejeros que puede conseguir por unos cuantos billetes. Sin embargo, no hay amargura y al hacer el recuento de su vida, desde los momentos de su infancia, cuando comienza a tener uso de razón y el bandido de José Inés Chávez García hacía de las suyas en el Bajío, pasando por sus primeros escarceos sexuales y el descubrimiento de la sexualidad como parte del modo de ser.

Cuando *Javi Lavalle* comienza a escribir y habla de su presente, nos vamos enterando de las condiciones en que transcurrió su pasado y la forma en que va pasando su presente. El niño aplicado que busca el afecto del padre, que se pule por merecer el cariño del jefe de la familia y que, finalmente, sólo consigue transformarlo en odio por esa falta de atención del progenitor para con su presencia, con su trabajo. Y luego viene el presente, sin dinero, sin trabajo, escuchando los toquidos de los jóvenes que vienen por la aventura y por un poco de dinero, luego los telefonemas con las vanas esperanzas de un encuentro que no se concreta por la falta de billete para negociar. *Javi Lavalle*, ingeniero químico, maestro de física y matemáticas, el más aplicado de la primaria, el joven cobrador de los camiones Presa-Estación, el maestro brillante "a quien no se le echa de ver" lo que es. *Javi Lavalle* que ahora asume su decadencia sin amargura, porque siente que ha vivido de acuerdo con lo que cree, con lo que quiere, con lo que quiso ser, con lo que es, porque, después de todo, eso es lo que importa, según confiesa en la última página de la novela: "He vivido así y no me siento amargado a pesar de los numerosos reveses. Porque, después de todo, es lo que importa".

Con lo demás la narración fluye con nitidez, sencilla y clara, haciendo que el lector se involucre en la lectura y que, paso a paso, siga las incidencias de la vida de *Javi Lavalle*. Con la reedición de *Después de todo*, corregida, nuevamente trabajada, gana en precisión y en pulcritud. La novela se deja leer y podemos husmear en los senderos de la otra sexualidad, también humana porque, como dicen que afirmó Cicerón en alguna ocasión, "nada de lo humano me es ajeno", y de la misma manera podríamos catalogar nuestra inquietud, y la del propio autor, por conocer los

otros mundos, las otras sensibilidades para ampliar nuestro horizonte.

Después de todo es un excelente texto sobre el tema de la homosexualidad masculina y, me atrevo a decir, es la novela mejor escrita, de todas las que conozco y he leído hasta el momento.

CRÓNICA DE UN ETERNO RETORNO



Carlos Gómez Beltrán

El dolor es un momento prolongado que no es posible dividir en estaciones. Lo único que podemos hacer es registrar sus caprichos y escribir la crónica de su retorno.

Oscar Wilde, *De profundis*

Es bien cierto que la década de los 60 fue de un asomo de libertad sexual, ideológica y política; México trató de alcanzar los acontecimientos mundiales que, en mucho, lo rebasaron. No sucedió esto en la novela porque, de una manera incipiente, en los primeros años de la década el triunfo de la Revolución cubana y el Congreso de Intelectuales de Concepción (1962),¹ dieron la pauta para ver, a partir de ahí, el nacimiento del *boom* latinoamericano que entraría en Europa avasallante, deslumbrando e inquietando a los lectores.

En este momento no me interesa revisar los anales históricos de este movimiento, sino circunscribir dentro de este contexto general una novela: *Después de todo*,² de José Ceballos Maldonado.

Publicada en 1966, pasó inadvertida para la crítica de la época que ponía la vista alternadamente entre los autores del *boom* y el nacimiento de un movimiento literario local (pero que no por esto

¹ Cfr., José Donoso, *Historia personal del boom*.

² Ceballos Maldonado, José, *Después de todo*, Premiá, México, 1986 (La red de Jonás, literatura mexicana, 35), 195 páginas.

deja de ser importante para las letras mexicanas): la literatura de la *onda*; además de la preferencia por los temas, todavía, con vestigios regionalistas, Revolución mexicana o el también incipiente tema urbano: la ciudad como protagonista o escenario. (*Ojerosa y pintada, La región más transparente*).

El tema de la novela era aún demasiado "escabroso" (circunloquio literario con el cual califica la crítica moralista estos temas): el amor homosexual. La novela de Ceballos Maldonado vino a marcar un hito en la literatura mexicana, donde no se había tocado este tema de manera abierta. Si bien es cierto que novelistas como Rosario Castellanos ("Domingo") o Carlos Fuentes ("A la víbora de la mar", 1964), abordan el tema, lo hacen de manera tangencial o soslayadamente, y es en cuentos, no en novela.

Posteriormente escritores como Jorge Arturo Ojeda, Luis Zapata, Pérez Gay o José Joaquín Blanco retomarían el tema desde muy diversos ángulos.

UN DIÁLOGO IMPERFECTO

Después de todo, novela de gran fuerza narrativa, logra mantener en tensión al lector a lo largo de todas sus páginas; en ella se narran las desventuras amorosas del ingeniero químico Javier o *Javi* Lavalle, quien, página a página, se desgarrá amorosamente por alguien.

La novela se estructura, al parecer, "de manera simple" en un monólogo interno, en el cual el protagonista tiene la necesidad de contar sus quebrantos sentimentales. Decía de manera simple porque artificiosamente divide el relato en dos líneas narrativas: presente y pasado; interpolando esta última línea, la del pasado, dentro de la primera, el presente, sin aviso alguno. El narrador también se da el lujo de intercalar comentarios para sus posibles lectores: "Admitirán ustedes que mis relaciones con el profesor Marroquín pueden calificarse de estrambóticas" (p. 128). Lo que en un momento podíamos pensar como monólogo interior se da como otra cosa. No tiene la única función de narrar la línea de pensamiento o flujo de conciencia, sino también la de marcar la pauta a seguir del posible lector (lector en potencia de la obra).

Analicemos con más detalle la función de las dos líneas narrativas que corren paralelas alternándose en la novela. El relato se cuenta de manera cronológica en las dos líneas narrativas. La primera (el presente) narra cómo el personaje vive de manera precaria en un departamento de la colonia Juárez, en la ciudad de México, esperando inútilmente el regreso de su amante, Rolando, quien poco a poco se aleja de él. Esta espera se ve interrumpida por constantes golpes en la ventana (que da a la calle) del cuarto del profesor Lavalle, sonido que anuncia la llegada de los distintos muchachos: "Conozco al dedillo el modo peculiar con que se anuncia cada chamaco" (p. 7). Este nivel narrativo está marcado por un tono intimista donde el narrador trata de hacernos cómplices (a los lectores) dentro de una falsa autobiografía (relato alterno), planteándonos la posibilidad de ese otro relato, el que escribirá mientras espera a Rolando.

El relato alterno (el pasado) se escribe, al igual que la ordenación de su álbum de fotos, "obedeciendo a una estricta secuencia cronológica" (p. 7); lo novedoso es la forma de cambiar la historia, sin hacer un aparte; dentro del mismo párrafo puede reemplazar las secuencias o niveles narrativos.³ De esta manera la narración obtiene una gran fuerza gracias al acertado manejo de las dosis en que se suministra cada una de las partes del relato. El autor narra un episodio y, de repente, dejándolo trunco, sin transición cambia de nivel y deja en suspenso la historia, creando de esta manera una gran tensión narrativa.

El primer nivel narrativo es un monólogo, en el que se inserta el segundo de manera casi imperceptible, transminándose uno en el otro; el segundo es la falsa autobiografía narrada por el personaje a sus posibles lectores. Aquí es donde el relato no podría calificarse de autobiográfico, puesto que el narrador sostiene un juego, el diálogo imperfecto con sus lectores. Lo anterior se logra con las constantes inserciones de comentarios como: "Proseguiré" (p. 53), "No protesté. ¿Lo creen?" (p. 55), "... es la misma historia que les pasó a ustedes, no podrán negarlo" (p. 116), "Traten de comprender mi caso. No es preciso que estén iniciados" (p. 118).

³ No olvidemos que este tipo de estructura ya lo utilizó Rulfo en su novela *Pedro Páramo*; influencia directa de las estructuras novelescas de W. Faulkner.

A quién se dirigen los comentarios (ese inquietante “ustedes”) sino al único posible interlocutor: el lector. De esta manera, imperceptible, sostiene en este nivel un diálogo, como decía imperfecto, puesto que no hay respuesta inmediata, pero se espera la contestación en el momento en que el lector tome el libro y empiece a leer.

LAS ESTACIONES SENTIMENTALES

La novela de Ceballos Maldonado no es la vida del personaje; es, sobre todo, una crónica sentimental donde narra los distintos estadios de sus amores.

El protagonista hace una crónica de sus amores, el recuento de sus distintas parejas amorosas, los momentos de dicha y sus reverses. Una a una nombra todas sus experiencias o refiere, como él dice, los “... episodios significativos de mi vida” (p. 9). Son estos recuerdos obsesivos los que paulatinamente inundarán la novela desde el primer contacto con el sexo: “—¿Todavía no se hacen la puñeta?” (p. 25), le pregunta Marcos Lule a *Javi* y a *Jaime*, para después iniciarlos en este rito secreto que marcará al protagonista: “Desde entonces Marcos Lule me provocó un contradictorio sentimiento de atracción y rechazo” (p. 26); el primer amor plátonico: *Lucio*, el chofer; *Renato*, la primera vez:

“—¿No te gusto? —dijo.

—Me dolió mucho.

—Así es la primera vez” (p. 60).

El protagonista continúa su recuento de experiencias: “... *Martín* me obligó... Me cogió de la cabeza... Me subía una náusea tras otra y tenía un repugnante sabor en la boca... Tenía la sensación de que aún me quedaban huellas de veneno” (pp. 64-65).

Es posible aquí empezar a notar las continuas contradicciones que se dan en sus relaciones, “la atracción y el rechazo”, dualidad inseparable; él lo sabe, “obra mal”, pero no por eso deja de hacerlo; así es con *Renato*, con quien una vez tras otra se recrimina a sí mismo por dejarse llevar, pero regresa con él. Todo esto seguirá hasta la toma de conciencia: “Lo importante es que ahora me entiendo con mi cuerpo... atiendo separadamente las de-

mandas del cuerpo y del espíritu'' (p. 80), y de aquí en adelante se da una escisión entre el amor y el deseo, planteándose así una bipolaridad que sólo en contadas ocasiones se toca. El protagonista se plantea entonces que puede tener relaciones por deseo y placer: ''...Silvestre a pesar de que no lo quiero ni me gusta'' (p. 80), ''A tipos como Silvestre los llevo a la bodega del laboratorio'' (p. 80). También, en ocasiones, podrá conjuntar el amor con sus deseos: Gastón, Ramiro, Santos, Germán.

Paralelo al anterior descubrimiento se dará un nuevo elemento en sus encuentros, que también los marcará en lo sucesivo: el descubrimiento de pagar por lo que quiere, como le sucede con Raúl para que el otro calle, aunado al temor de ser descubierto. Este temor siempre está presente en todas sus relaciones. Así empezará a obsequiar regalos; a Germán, calcetines, corbatas; o a dar dinero abiertamente, como en el caso de Leonardo: ''...entregué a Leonardo un billete de mil pesos...'' (p. 135). Esto marcará al profesor Lavalle, a quien en México, ya sin tapujos, lo buscarán las legiones de muchachos. Pero el protagonista narrador está consciente de ello y así lo dice: ''¿Saben ustedes qué es lo peor? Claro que lo saben: que todo gire en torno al dinero'' (p. 129).

La novela no será nada más la crónica de este sinnúmero de aventuras amorosas; es, sobre todo, el enfrentamiento de las dos líneas narrativas, de las dos dualidades, presente-pasado, atracción y rechazo, remordimiento y dicha; y además la comparación entre dos amores que eclipsan a los demás: Leonardo y Rolando. El primero es el pasado, el segundo, el presente.

EL ETERNO RETORNO

El profesor Lavalle, lejos de la temperancia, no sabe medir las consecuencias de sus actos, se deja arrastrar por ellos sin hacer nada por evitarlo. Y una y otra vez cae en lo que no debería hacer, amor tras amor, o pareja tras pareja. Esta novela marcará sobre todo el constante regreso, casi podríamos decir obsesivo, si no patológico, que llevará al protagonista a su irremisible caída.

En la literatura siempre se trata el tema del amor homosexual como un amor culpable que debe ser castigado. Es excepcional el

caso de la glorificación de este amor.⁴ Generalmente predomina la culpa, que irremisiblemente debe llevar el castigo como expiación. Sócrates será sentenciado por sus ideas políticas y por su preferencia por los muchachos; la transgresión a la moral pública que él desafiaba lo condena; se le acusa de pervertir a la juventud. Otro caso será el de Wilde (a quien el autor parece rendir un homenaje), quien lleva su amor y obstinación (de manera parecida a como actuó Javier Lavallo en el caso de Leonardo) hasta la necesidad de expiar su culpa con la cárcel y posteriormente el exilio.

El protagonista de la novela, al igual que el binomio Sócrates/Wilde, cree que debe asumir un castigo. Los constantes paralelos entre la historia de Javier Lavallo y la vida de Wilde son patentes, sobre todo en la parte correspondiente al episodio de Leonardo.

Wilde es un hombre que se entrega a la pasión por los muchachos de clase baja, a los cuales paga, o da regalos; también tiene un amigo/cómplice quien le facilita su departamento y solapa este tipo de vida; sin embargo, la verdadera causa de su caída es su amor por lord Alfred Douglas, que irremisiblemente lo arrastra. Esta vida contrasta con su vida familiar y pública, donde es un hombre brillante y respetado. Pero comete una serie de "indiscreciones" fatales.

El profesor Lavallo sigue, paralelamente, con su debida distancia, la pasión por los muchachos, el amigo/cómplice (Félix), la vida familiar (padres), la pública (su puesto académico); pero no sólo eso, también tiene la serie de imprudencias: el entregar dinero a Leonardo frente a Manuel Gómez, las constantes indiscreciones al no ocultar nada de sus relaciones y la fatal carta que será puesta en manos del director de la escuela; sustraída del pantalón de Leonardo, una carta comprometedor (de Javi para Leonardo), la cual será usada por el tío de Manuel (corresponsal de *El Sol de Guajuato* e implacable juez de los amores clandestinos de Javi). Aunque el instigador de todo es un oscuro compañero de la Universidad: el profesor Medina, quien, al parecer, guarda un odio soterrado a causa de la envidia y el despecho por motivo de algunos "chamacos". Lavallo lo sabía, conocía los peligros a que se

⁴ Cfr. E. M. Forster, *Maurice*.

enfrentaba; anteriormente le había pasado: una carta de él dirigida a uno de sus "amigos" (Germán) cayó en manos de la hermana. El incidente no trascendió.

Las circunstancias son distintas, porque ahora se enfrenta a un hábil enemigo; las consecuencias: la renuncia a su puesto de catedrático, la exposición pública de sus "vicios" y el destierro a la ciudad de México. Todo lo recibe de una manera pasiva: "Amaba a Leonardo y en cierto modo me complacía inmolarme por él" (p. 162); afronta todo y de ahí en adelante seguirá cuesta abajo.

No existe diferencia entonces entre esta provincia mexicana: Guanajuato, lugar de las buenas conciencias, y el provincianismo de Grecia e Inglaterra, que condenan a su vez como consecuencia de la transgresión a la moral y a su "normalidad".

No obstante, la caída del profesor *Javi Lavalle* no marca el hundimiento; al contrario, es para él una ascensión liberadora; es como el arrepentimiento para el católico, quien después de expiar el pecado, queda libre de culpa. El protagonista de esta historia asume su culpa sin inhibiciones y lo destaca en el final del libro: "He vivido así y no me siento amargado a pesar de los numerosos reveses. Porque, después de todo, es lo que importa" (p. 195). El amor redime el pecado, éste ya no es culpable. La culpa es trascendida.

El personaje admite, quizá, el remordimiento, pero no la culpa. En su vida existe el goce indecible y liberado; la razón de ser es, el amor, personificado por Leonardo Septién: "Él está allí, como fin y principio" (p. 195).

LAS SUTILEZAS NARRATIVAS

Los paralelismos entre Sócrates, Wilde, nos dicen que no hay nada nuevo en la vida o en la literatura, lo novedoso es la forma, no la esencia del problema.

La novela de Ceballos Maldonado es, por esto, tan singular. Aborda un tema escabroso con llaneza, sin prejuicios y con respeto por el "otro". No juzga, expone un punto de vista distinto; tampoco cae en la caricatura del personaje: admite que puede tener fallas, pues al fin es humano; aunque en momentos su personaje parezca un ser de pasiones literarias y no reales.

También la gradación de sus "vicios" parece demasiado esquemática: el onanismo, los primeros roces con lo "otro", la masturbación del compañero, el amor plácónico, el amor físico (pasivo),⁵ la *fellatio*,⁶ el amor fetichista por el objeto,⁷ el fetichismo ante el cuerpo,⁸ el amor físico (activo),⁹ el deseo carnal,¹⁰ etcétera.

Es conveniente apuntar, en un aparte, los contactos heterosexuales de *Javi Lavalle*; donde él, al parecer, es obligado por las circunstancias.

Los aspectos sexuales homo y hetero son material suficiente de un paciente y detallado análisis, y quizá esta riqueza de elementos hace parecer la novela de Ceballos Maldonado como de una transparente simplicidad; sostenida por una compleja filigrana que es la estructura narrativa.

⁵ Véase "Renato", p. 60. Este es, además, el primer contacto homosexual donde adopta el rol pasivo.

⁶ Véase "Martín", pp. 64-65.

⁷ Véase el episodio donde *Javi* llora con la cachucha de Jaime y lo sorprende la madre (p. 70).

⁸ Véase el beso en el pie de Jaime (p. 69).

⁹ Véase "Raúl", p. 78).

¹⁰ Véase "Silvestre", p. 80.

IMÁGENES DEL FUGITIVO



José Ceballos Maldonado

1

La pensión anterior tenía un pequeño jardín en la entrada. Limitado en tres lados por muros muy altos, estaba sumido todo el tiempo en una claridad opaca. Sin embargo, me gustaba. Me gustaba una cierta humedad permanente que trascendía de los prados. Que en la atardecida un sol oblicuo y frontal llegara hasta mi balcón y el gato se acurrucara en él tomándolo como asoleadero. Cada vez que salía al balcón sus ojos amarillos me miraban fija y tristemente. Durante mucho tiempo fue mi única compañía viviente. El ruido del tráfico me llegaba como un rumor lejano. El enrejado de la calle, cubierto de enredaderas, era una especie de resguardo verde que me aislaba del mundo.

Mi habitación estaba en la planta alta y el sol dorado de la tarde penetraba hasta mi cama a través de los dos balcones; así que aun estando acostado podía ver el azul del cielo y, por la noche, un buen puñado de estrellas.

Pero a mi casera le gustaba tocar el *Ave María* de Gounod en un piano desafinado. Al fin resultó insoportable. ¿Hasta cuándo va a durar esto?, me preguntaba día tras día. ¿Hasta cuándo?

En esta pensión todo es diferente. ¡Vaya cambio! Mis ratos de buen humor son más frecuentes. Intento leer y lo hago sin que me parezca que los libros son indignos de que se les lea. No me parecen inútiles, irresponsables, aburridos, inadmisibles. Incluso,

de pronto, estoy escribiendo yo mismo. Sencillamente tengo algo que hacer.

Sin embargo, hay una circunstancia que me inquieta: le temo a Nora, la hija menor de la casera. Su asedio es constante. Me ha convertido en el objeto dominante de su atención. Hace esfuerzos desesperados por invadir la zona impenetrable de mi vida. Sé que no es nada extraño, esto tenía que ocurrir. Pero resulta molesto. No quiero que me escudriñe continuamente.

Por otro lado, no logro ser indiferente a su bonito trasero. Lo veo de soslayo cuando estamos en el comedor y ella se levanta para dirigirse a la cocina. Lo examino cuando le cedo el paso en los pasillos y las escaleras. Hay días en que pienso mucho en su trasero. En los viajes a Uruapan lo tengo en la mente durante el trayecto de ida y regreso: danza ante mis ojos a lo largo de la carretera. En el momento en que me echo a dormir está presente; y claro, también al despertar. Lo sueño. ¿De qué otra manera puede reaccionar un hombre ante un espectáculo semejante? De todos modos agradezco al trasero de Nora una cosa: que haya conseguido ahuyentar las ideas negras. Descanso y puedo continuar adelante.

El calor del verano se ha prolongado y dejo abierta la puerta y la ventana durante todo el día y toda la noche, y día y noche penetra la cálida fragancia de las malvas. Al amanecer me despierta un vientecillo frío; pero no cierro la puerta ni la ventana; sólo me echo encima otra cobija. Siempre he sido un ser hambriento de aire.

Hace rato pasó Nora ante el claro de la puerta. Sube cuando necesita secar ropa en el asoleadero que está al lado de mi habitación. Podría evitar su presencia con sólo cerrar la puerta, o con sentarme a leer en este rincón donde se encuentra el escritorio. Pero no lo hago. Reconozco que Nora me atrae con una fuerza que soy incapaz de vencer.

Juraría que bajo la bata sólo conservaba el camisón. Aunque la verdad es que no estoy tan seguro. Oscilo con la misma certeza entre el sí y el no. Lo cierto es que sus pechos se mantenían erectos y firmes como si los levantara el sostén; o como si flotaran libremente merced a su propia consistencia.

Definitivo: soy incapaz de mantener una actitud de indiferencia ante Nora. Lo peor es que advierte el grado de sumisión a que

he llegado y pretende dar el zarpazo. Quiere atraparme sin más demora. Pero resulta, Nora, que eso es precisamente lo que no está en mis planes. Rehusó ser considerado como un idiota sexual. No caeré en tus redes.

Al volver del asoleadero se detuvo en la entrada de mi pieza.

—¿Por qué nunca sales? ¡Vives como encarcelado!

—Bueno, supongo que me gusta el encierro.

Hizo un divertido gesto de incredulidad.

—Esta cárcel me parece magnífica. Digna de gozarse. Hasta el presente, es mi pensión favorita.

—¿Por qué? —preguntó con vivo interés.

—Bueno; podría señalar varios motivos; pero en general creo que todos tenemos cosas favoritas, sin saber exactamente por qué. Además, necesito estar sobre los textos de jurisprudencia y leer otros libros bastante voluminosos.

—Lees demasiado.

—Nunca se lee demasiado, Nora.

—Lo que pasa es que eres retraído. Tímido. Eso es lo que ocurre. Deberías salir con los amigos.

—No tengo amigos.

—Apuesto a que cuando menos tienes una amiga.

—No apuestes. Perderías.

—Qué raro. Todos los hombres tienen su amiga.

—Como compromiso y ocupación sólo me interesa la Facultad de Derecho.

—Estarás muy contento con el próximo comienzo de los cursos.

—Dudo que haya ese comienzo próximo. En la Universidad el primer día de clases siempre estalla la primera huelga del año.

—Hay que ver, en cambio, cómo se trabaja en mi escuela de Turismo.

—Una escuela entre docenas, desde luego.

—¡Qué calor! ¿Te gusta el calor?

—Nunca he conseguido soportarlo.

Hizo un gracioso mohín, se despidió agitando la mano y bajó la escalera casi corriendo.

No tengo ningún interés en que se inicien los cursos de mi último año de jurisprudencia. Por el momento estoy entregado en cuerpo y alma a ver cine. Puedo pasarme horas y horas viendo cine

por televisión. O leyendo. Pero depende. Depende de mi estado de humor, de lo que esté leyendo, de lo que pongan en la televisión o de las películas que consiga en las tiendas de video. Depende de si estoy excitado sexualmente o acabo de satisfacer la excitación.

Lo cierto es que permanezco encerrado. Sin que esto signifique ninguna complacencia. Considero mi aislamiento como una dura imposición. Apenas un poco más llevadera que la barahúnda de la calle.

2

Leo los pensamientos de Nora como si estuvieran escritos en un libro. Por ejemplo, leo que tiene la certeza de que me pescará, pronto o más tarde. Confía en su atractiva figura, en sus dieciocho años, y en el hecho de que vivimos bajo el mismo techo. ¡Me tiene al alcance de la mano! De todos modos no abrigues demasiada confianza, apetecible Nora, no podemos apoyarnos firmemente en nada, y menos aún en lo que parece tan sencillo.

Hoy estaba en el pasillo de mi habitación, ocioso, con la vista perdida en la lejanía. Oí un rumor de voces y miré hacia el patio de la planta baja. Descubrí que Nora y la señora Raquel se encontraban al pie de la escalera de la calle conversando con la vecina del otro lado. Sintiendo que yo estaba allí, Nora miró hacia arriba. Se encontraron nuestros ojos y sonreímos. Figuró lentamente con la boca unas palabras que no comprendí. Se lo hice saber moviendo la cabeza negativamente. Sin embargo mantuvo la cabeza echada hacia atrás, mirándome. De repente tuve la sensación de que aquello era absurdo, infantil, en todo caso. Entonces agité la mano para decir hasta luego y me escabullí.

Estar en acción es de lo más importante para Nora. Iniciamos la cena ella y yo, solos. Al cabo de un rato advertí que estaba alejado de la mesa y acerqué la silla en el instante en que Nora hacía el mismo movimiento. En alguna forma se encontraron nuestras manos debajo de la mesa. Tal vez intervino el azar. En todo caso Nora me apretó la mano, sonrió y volvió a ocuparse de su platillo. Ella seguramente se quedó bastante complacida. Pero yo me sentí

turbado. Molesto. Lo malo es que no puedo manifestarle mi desagrado. Decirle que mi único deseo es que me deje en paz.

Estoy preparado para la resistencia. Me asisten experiencias anteriores con chicas igualmente enojosas que a tiempo conseguí eliminar. Para quitármelas de encima operó con bastante eficacia mi temor a la desfloración. Sé que romper un himen es demasiado fácil. La mujer virgen busca afanosamente liberarse de su virginidad. Y cuanto antes, todavía mejor. Pero sé también que el hecho es tan irreparable como comprometedor.

Debo, pues, endurecer mi actitud. Reforzar la vigilancia. Eliminar la menor concesión. Porque si Nora continúa con el asedio, significa que le estoy haciendo el juego en alguna forma inadvertida para mí.

3

No puedo precisar cuándo empezó a rondar en mi cabeza la idea del suicidio. A veces es una idea tranquila, apaciguadora y, en cierto modo, impersonal. Pero hay días en que se vuelve turbulenta. La siento como una condena inapelable que, sin embargo, en ningún momento me ha empujado a realizar la menor tentativa de suicidio. En ocasiones la olvido por completo y me tiento un poco la Gran Existencia Común. Me dan ganas de usar buena ropa, de cambiar con frecuencia de automóvil, de recorrer el mundo, de divertirme con chicas atractivas y, llegado el caso, tal vez casarme. Tengo interés por la familia, los amigos y el quehacer universitario. Y en general por todas las menudencias de la vida. Por ejemplo, detestando el baile me pongo a bailar. La última vez que bailé fue en una fiesta de estudiantes. Vi que una chica estaba sin pareja y la invité. Tomamos unos tragos y de pronto empezó a gustarme. Suelo rehuir el trato con chicas desconocidas. Tenía la cara limpia de todo maquillaje; y un cuerpo de lo más excitante. Cuando terminó la fiesta la llevé a su casa. La hermana que la acompañaba desapareció en el interior y ella se quedó en la puerta. Hablamos largo rato. Al despedirme quise darle un beso en la mejilla, pero ella me ofreció la boca. La abracé y seguimos con los besos. Oprimió su vientre contra el mío. Sintió la erección y no la evitó. Respondía como si mediara entre nosotros una

íntima y larga relación. De repente se oyeron unos pasos y apareció la hermana. Dijo que mamá le había ordenado cerrar la puerta. Le pedí el número de su teléfono y acordamos salir cualquier día de la semana siguiente.

Me ruborizo cuando recuerdo el episodio. No quiero reconocerme en ese tipo adherido frenéticamente a una mujer desconocida. Con el pájaro despabilado. Estaba algo borracho. Al principio todos los días sentía la tentación de llamarla. Pero no sabía qué decirle. Ni qué hacer con ella. Además, no recordaba dónde había quedado el número de su teléfono.

Estos últimos días no he tenido pensamientos suicidas. Es querer hacerlo desprovisto de resolución para ejecutarlo. Esa espera de la ocasión pintada para, finalmente, liquidarme. Ni siquiera me he puesto taciturno. A excepción hecha de ciertos días en que experimento una punta de depresión, que es, y al mismo tiempo no lo es. Lo atribuyo a la presencia de Nora, por supuesto. Nunca había convivido con una chica tan atractiva. Tiene una "cosa" perturbadora para mí: frescura, sensualidad, dinamismo, alegría, ligereza, todo reunido. Que no representa mi ideal de mujer. No lo creo. Si lo fuera, sencillamente no le opondría resistencia. Durante la masturbación es mi compañera imaginaria. Lo son también otras mujeres conocidas que evoco en forma caprichosa. Pero Nora nunca falta. Es lo preocupante: su permanencia en las fantasías eróticas. Y que empiece a comportarme en otros aspectos como si estuviera loco por ella.

Hoy se puso unos pantalones bombachos, por alguna razón desconocida más excitantes, si cabe, que los ceñidos al cuerpo. La blusa demasiado floja era un monumento a ese desarreglo peculiar tan a la moda; sin que faltara la trampa sexual: el escote desproporcionado que invitaba a echar un vistazo al interior. Pero recuerda, Nora, que no estoy vencido. Me has cogido del rabo, no del corazón. Solamente me excitas. El corazón permanece momificado para ti.

4

En esta habitación, ocupada anteriormente por una pensionista, hay demasiados espejos: el de cuerpo entero del armario, el de la

consola, y otro más colgado en el muro. Así que a cada instante me encuentro con mi propia imagen. Y con ella a ese otro yo impertinente y aguerrido que habita en mi interior. No suelo hacerle caso. Permanece ahí como un simple monigote. Pero a veces se permite intervenir en mis asuntos con la mayor rudeza. Y sin rodeos. Entonces me encaro a él porque no tengo otra opción. Hoy, apenas entré en la habitación, me puse ante el espejo de la consola. Y ese otro yo, que es *ÉL*, apareció de repente, sonrió irónicamente y dijo:

ÉL: Empiezas a pasarla mal en esta casa, se advierte a leguas.

YO: No tengo motivo alguno para quejarme.

ÉL: Dejaste de leer. Hace tiempo que no funciona la televisión ni el aparato de sonido.

YO: Bueno; es un pequeño problema.

ÉL: Me parece que no es tan pequeño. Tienes que amar a alguien. Abandonar esa actitud de indiferencia que te convierte en un individuo ajeno al mundo. Ahí está Nora tratando de ganar tu simpatía. Apuesto a que te gusta.

YO: ¿A ti te gusta?

ÉL: Es terriblemente atractiva. ¿A que no te esperabas nada parecido? Conviértela en tu delirio, Gastón, aunque sólo sea para escapar de ese otro delirio paranoico de quitarte la vida que padeces de tiempo en tiempo.

YO: Se ha disparado tu imaginación. ¿No podrías frenarla un poco?

ÉL: Nora puede representar ese "todo" que tanto necesita un hombre desajustado como tú. Corre tras ella, gasta un poco la suela de tus zapatos, atrápala, nunca te arrepentirás.

YO: Falla lamentablemente tu perspicacia, colega. El hecho de atrapar a una mujer como Nora equivale a ser atrapado uno mismo. No quiero casarme, no todavía.

ÉL: No trates de cerrar los ojos ante la realidad. Nora está hecha a tu medida. Te casas con ella o eres hombre perdido.

YO: Sé cuándo debo casarme y con quién.

ÉL: Insistirá.

YO: Por supuesto: quiere aprovecharse de mí.

ÉL: Eso es. Ahí te plantas.

YO: En todo caso, prefiero el suicidio. Lo digo en serio. No trates de convencerme.

ÉL (con el rostro descompuesto): ¡Zoquete! ¡No he visto en mi vida zoquete más grande! ¡Nora es la mujer que puede salvarte!

YO: ¿Cómo puedes tener semejante certeza? Acabamos de llegar a esta casa y apenas si la conocemos.

ÉL: Mi instinto es infalible. Aparte de que no tengo ofuscado el pensamiento. No estoy sometido a las influencias de la vida sórdida que llevas.

YO: ¡No creo en las inspiraciones sobrenaturales! ¡Carajo! ¡Y ahora, por lo que más quieras, saca esa cara de allí!

ÉL: ¡Y tú saca el revólver y liquídate! ¡No puedes hacer nada mejor!

Me retiré de la consola lleno de indignación. Basta con dejar de verlo para que cesen los reproches. Luego, al apoyar la mano sobre la cubierta del escritorio, empujé accidentalmente la figurita de bronce contra el florero vacío, que estalló. Tenía ganas de que estallararan todos los espejos del mundo.

Pensé en salir a la azotea. Quizás pudiera liberarme de la imagen de ÉL. De su máscara detestable. No salí. Tomé asiento ante el escritorio y durante un rato estuve preguntándome qué demonios podía hacer hasta que sonara la hora de bajar a cenar.

5

Mi patrona es admirable. No sufre de intolerables presiones en la cabeza. Tiene unas cuantas claves para guiarse en la vida. O sea: es ajena a las angustias y al peligro de caer en esas profundidades que no pueden medirse.

Canta fragmentos de melodías populares de años atrás con una voz limpia, suave y a la vez intensa. Canta para sí misma, esforzándose en acrecentar su deleite graduando el tono cuidadosamente.

Lo que imagino del cuerpo de Raquel —esbelto y aún duro bajo los vestidos demasiado holgados— me pone cachondo involuntariamente. Siendo una viuda virtuosa, y sintiéndose observada con ojos líbidosos, se empeña en ocultar sus formas y en minimizar su presencia. Con lo cual obtiene el efecto contrario. Sin

embargo, ella cree que procede correctamente. Cuando murió su marido decidió terminar con las cosas del sexo. ¡Qué limpia y frígida quedó! ¡Qué limpia, qué condenadamente frígida! Sí, la vida puede ser buena sin sexo. Porque al fin y al cabo sólo se trata del sexo.

Ayer ocurrió algo muy divertido. Las sirvientas no aparecieron a la hora de cenar. Tampoco las hijas. La señora estaba en la puerta del comedor, un poco alterada. Tomé asiento en mi lugar; pero ella no ocupó el suyo. Mientras yo me limité a ingerir leche y pan, que ya se encontraban sobre la mesa, la señora permaneció en la cocina. Sabía de su existencia porque de vez en cuando oía que removía los trastos.

Cuando terminé, hubo un silencio. Esperaba que apareciera la señora para despedirnos, según lo manda la cortesía. No apareció. Después de un rato pensé en abandonar el comedor sin pronunciar una palabra. También pensé en asomar la cabeza en la cocina para decir adiós. No me atreví. Sentía que ella pensaba intensamente en mí, tanto como yo en ella. Qué líos tan tontos. Al fin me levanté ruidosamente y grité:

—Agradezco su atención, señora. Me retiro.

Al instante surgió en el claro de la puerta sonriendo artificialmente.

—Perdone —dijo—; estoy muy atareada; es muy poca cosa lo que hago, en realidad nada, pero hay que hacerlo. Buenas noches, Gastón.

En alguna forma inexplicable para mí, cuento en la mente de Raquel. No tenía más que sentarse a esperar unos minutos y no lo hizo. Tal vez porque sabe que la espío con miradas lujuriosas y quiere establecer entre nosotros las más inocentes barreras. Acaso porque aún la persiguen algunos traviesos fantasmas sexuales.

Lo cierto es que tú también cuentas en mi mente, Raquel. Aunque sólo sea como un novedoso estímulo masturbatorio.

6

Me gusta mi habitación, al grado de que no se me antoja estar en otra parte. Construida sobre la azotea de la planta alta, domina la perspectiva sur de la ciudad. Echado en el reposet o recostado

sobre la cama, puedo ver la torre y la cúpula de la iglesia de Capuchinas; una fea extensión de azoteas con ropa colgada para secar al sol y un bosque de antenas de televisión; y al fondo, a la distancia, por encima de las copas de los árboles de la plazuela, las verdequeantes lomas de Santa María. Contemplo este sector de Morelia como un espectador contempla el escenario sentado en el palco de un teatro.

La escalera de acceso, alfombrada, con pesado barandal de hierro forjado, arranca de la sala y termina en un pasillo cubierto, que también conduce al asoleadero de ropa.

La ubicación de mi pieza me invita a escribir. A manera de confesión ante mí mismo y como entretenimiento. Y también como autocastigo. Porque todo aquel que se impone el trabajo de escribir se impone un suplicio.

En medio de la soledad, con tiempo sobrado y ganas de aplicarse a la tarea, sólo pueden esperarse excelentes hojas de escritura. Nada más falso. Nunca me gusta el resultado. Además, contra mi deseo, quedan muchas cosas en el tintero. Tal vez porque cierta resistencia pudorosa me obliga a guardarlas en el secreto de mí mismo.

Ignoro por cuanto tiempo seguiré escribiendo. Por lo general inicio una tarea y al poco tiempo la abandono. Como si fuera incapaz de someterme a un mandato, a una férrea disciplina; como si de tiempo en tiempo necesitara cambiar de ocupación, de juego, de hastío.

Mi familia y los antiguos amigos coinciden en afirmar que desde niño era un ser inconstante y solitario. Excéntrico. Tanto así, que si llegara a suicidarme todo el mundo diría que no podía terminar de otra manera.

Me pregunto si vale la pena escribir y luego corregir durante horas y horas si, finalmente, me desagrada lo que escribo. Si no sería mejor escapar de la soledad, de la masturbación y de las ideas suicidas a través de una mujer que siempre estuviera junto a mí.

La mesa oblonga del comedor tiene espacio para ocho personas. La señora ocupa el extremo próximo a la puerta de la cocina. A su derecha toma asiento Cristina, la hija mayor. El lugar de la izquierda pertenece a Nora. Y el que le sigue me fue asignado a mí. Las dos sillas sobrantes del lado de Cristina están reservadas para las nuevas pensionistas: dos chicas del Distrito Federal que asistirán al curso de artesanía artística del maestro Zalce. El resto de las sillas lo ocupan Horacio, el hijo primogénito, y su esposa Lilia, que habitan en otra casa y aparecen eventualmente por aquí en la noche.

Durante las comidas Nora me retira y acerca los platos, me pasa el pan, el salero, el agua y la fruta. Cristina habla acerca de películas, discos, coches último modelo y, especialmente, de las banalidades que ocurren en la clínica donde hace sus prácticas de odontología.

Me fastidian las sobremesas. Sin embargo, debo permanecer adherido a la silla en espera de que Cristina haga una pausa en su relato. Ayer me vi obligado a cortarla diciendo que había hecho planes para asistir a la última función de cine.

—¡Ah! —exclamó Cristina—. Es la función que prefiero. El público es limitado y no hace calor.

Me encogí de hombros. Estaba a punto de levantarme cuando Cristina inquirió por el director y los protagonistas.

—Woody Allen. ¿Te gusta Woody Allen? —dije.

—No pueden gustarme los hombres feos.

—Me refiero a sus logros como creador cinematográfico.

—¡Yo quiero ver a Woody! —gritó Nora clavando la mirada suplicante en mamá.

La señora hizo un gesto entre indeciso y apurado.

—No cuenten conmigo —advirtió Cristina—. Necesito revisar para mañana una técnica quirúrgica.

Hubo un silencio.

—Bueno —dije con voz indecisa volviéndome hacia Nora—; espero que me aceptes como único compañero.

Pensé que Nora tenía unas ideas descabelladas y que mamá las rechazaría. Pero dijo sí, al parecer bastante complacida.

Nora tardó más de la cuenta en el arreglo de tocador y fue necesario echar una carrera hasta la pensión de coches. No podía admitir que estuviera a mi lado. Que se hubiera atrevido a tanto. Las posibilidades sexuales de la oscura sala de cine me excitaban en la misma medida que me aterrorizaban. Los besos y los apretones estaban asegurados. Sí, ¿pero qué vendría después?

Al entrar en la sala me extrañó que se encaminara hacia el pasillo central. Estaba seguro de que elegiría el rinconcito de los enamorados. Donde es posible meter mano. Pues no. Se detuvo en el medio. A campo abierto. En el sitio ideal para estudiar la película en los diversos ángulos posibles.

Antes de tomar asiento, se volvió hacia mí.

—¿Te parece bien el lugar? —dijo.

—Sí, claro que sí.

—¿De veras está bien? Yo no soporto quedar cerca o lejos de la pantalla. Ni mucho menos en cualquiera de los costados.

Aún de pie, lanzó una ojeada en redondo. Radiante. Convencida de su poder de seducción. Luciendo aquella erguida figura tan llena de atractivos. Llamó la atención apenas un minuto antes de que reinara la oscuridad en la sala. Pensé fugazmente que la preferencia por el punto central no podía ser ajena a su afán exhibicionista.

Me imaginé que Nora, con esa inquietud que tiene, se pondría en acción al momento. Sin embargo, se mantuvo quieta. Después de unos quince largos minutos de espera indagué sus intenciones con el robillo del ojo: miraba fijamente la pantalla. Me extrañó su pasividad. Conjeturé que en esta ocasión quería que yo asumiera el papel de emprendedor. Pero la timidez y el miedo de cometer un error me impedían actuar. Después de otros quince minutos todavía no sabía cómo proceder. Me dominaba la lujuria. Y la idea de que Nora, encubiertamente, codiciaba unos buenos apretones. Bueno; empezaría aproximando mi rodilla a la suya. Sería un toquecito sugestivo y a la vez irresponsable. Algo en apariencia casual que, según la respuesta, me permitiera avanzar o retroceder. Pero de pronto me asaltó la idea de que Nora no tenía interés erótico alguno. Interpretaría ese toquecito como una agresión. Me exhibiría ante ella como un tipo vulgar. Muy deprimente para mí.

Y, de todos modos, resultaría demasiado comprometedor si era bien recibido.

Permanecí inmóvil. Haciendo esfuerzos por adentrarme en el tema de la película. Irritado por la indiferencia de Nora. Tratando de persuadirme de que había obtenido una significativa victoria sobre mí mismo.

8

Invento maravillosas posibilidades sexuales con las mujeres que me rodean. Incluida la señora Raquel. Hasta el presente, las mujeres maduras no contaban en mis orgías mentales. Mi casera las rescató de esta injusta indiferencia. A pesar de la disparatada pretensión de ocultar los pormenores de su cuerpo usando vestidos recatados.

Me gustan sus canciones. Su voz tiene escaso volumen, pero sabe dulcificarla, modular cada nota con resonancias de un vivo sentimiento. En la soledad en que vivimos ella y yo, pienso que me dedica sus canciones. Que la pasión que pone en ellas es la pasión que siente por mí.

La acecho libidinosamente desde el pasillo de mi habitación y la azotea. La veo (o la oigo) recorrer la casa, abrir cajones, regar macetas, revisar armarios, impartir instrucciones a las sirvientas hasta que todo queda limpio y pulcro. Supongo que advierte mi espionaje. Porque me dedica discretos gestos de reproche, que no me arredran, por cierto. Entre más tonta es mi manía sexual, más me aferro a ella.

Hoy faltaron las hijas durante la cena. Pero en la cocina estaban las tres sirvientas. Con semejante protección la señora se atrevió a ocupar su sitio ante la mesa, sólo para hacerme compañía, ya que no tomó un solo bocado. Mientras yo cenaba ella permaneció callada y tiesa: no era agradable verla.

Al terminar pensé en dar las gracias y salir. Pero antes se me ocurrió mencionar una banalidad.

—Eché de menos la charla de Cristina —dije.

—Habla en exceso.

—Por fortuna. Parece tomar la vida alegremente.

—Demasiado. Por la tarde asistieron a la despedida de soltera de una amiga y en este momento asisten a la celebración del cumpleaños de otra amiga. No sé cómo se las arreglan los jóvenes para soportar semejante número de fiestas.

—¿Son realmente frecuentes?

—Y además desordenadas.

—Pensé que aceptaba de buen grado el nuevo estilo.

La dueña de casa puso una cara de asombro.

—Por favor. ¿Cómo puede creer eso?

—Les permite asistir.

—No puedo hacer otra cosa.

—Bueno; confía en ellas.

—Por completo. No siempre hacen lo apropiado. Pero en el fondo observan los principios. Mis hijas son mujeres de principios.

Lo recalcó en un tono que ponía a salvo la condición incorruptible de sus hijas, pero especialmente la de ella misma. En un tono dirigido a desalentar cualquier torpe esperanza. En un tono semejante al que usaría en el caso de ser objeto de una minúscula insinuación sexual.

9

Al entrar a casa después de la última clase tuve la sensación de que estaba vacía. La señora había desaparecido. Y Nora y Cristina no se presentaron a la hora habitual. La sensación de extrañeza del principio se transformó en malestar. Sólo cuando la cocinera me llamó a comer se disipó el misterio: la nieta estaba afectada de varicela y la familia se había trasladado a casa de Homero para mirarla. Me indigné. Yo requería exactamente lo mismo.

—La varicela es un padecimiento benigno —dije.

—Es igual. Cuando la niña se enferma corren a su lado para cuidarla.

Estuve a punto de añadir que eso me parecía muy tonto, pero guardé silencio. Por la tarde estuve dando vueltas en la plazuela y recorriendo las calles vecinas. Tenía la sensación de que si las mujeres no volvían al instante, incurriría en un desatino. Enfurecía

contra mí al reconocer que le daba excesiva importancia a un hecho no sólo irrelevante, sino además transitorio.

La cena no contribuyó a relajarme. Seguía pensando que la pensión no era mi hogar. Que todos mis hogares no me pertenecían. Cuando salía del comedor rumbo a mi cuarto, escuché el ruido de la cortina de la cochera al levantarse. Atravesé la sala y subí la escalera corriendo. Entré, cerré la puerta y permanecí inmóvil, atento a los pasos calmados de las tres mujeres a través de la escalera de la calle y el pasillo. Ninguna de ellas pronunció una palabra. Me embargaba una suerte de alegría, una suerte de temor, una suerte de odio.

No soporté la televisión ni la lectura. Tampoco pude escribir. Tenía fuego en la parte de atrás de la cabeza y en la nuca, hasta la espalda y los brazos. ¡Dios! Nunca esperé verme tan afectado por tan poco.

Después de mucho rato sentí que me ahogaba y salí a la azotea. Pero no encontré en la noche el alivio que esperaba. Sentado sobre la cornisa, pensé en la necesidad de tener una mujer a quien amar, un punto de apoyo para desterrar las iras, frustraciones y temores. Para suprimir la idea del suicidio. Pero apenas imaginé que esa mujer podía ser Nora, experimenté el impulso de lanzarme de cabeza hacia la banqueta de la calle. No podía hacer nada mejor. Era incapaz de utilizar el revólver. Pues allí estaba la solución: el ligero impulso hacia abajo. Se agudizó a tal grado aquella seducción, que opté por volver a mi pieza.

Al día siguiente Cristina comentó que la niña tenía unas cuantas lesiones en la cara y la espalda ; que se comportaba normalmente.

—Lo cual significa que regresarán —dije.

—Al contrario. La enfermedad es larga y contagiosa y la niña no puede jugar con sus amiguitos. Así que nosotras tenemos que jugar con ella.

No conseguí superar el malestar. La tensión tironeaba sin piedad mi ser interno. Tenía pesadillas durante la noche y, al despertar, mi estado consciente era todavía más angustioso. Una buena parte de mí quería huir de casa antes que enfrentar aquel estado de cosas. Es mi único recurso: darme a la fuga. Y el viernes a hora temprana partí a Uruapan.

La víspera coincidí con Nora en la sala y me preguntó si la cocinera me atendía bien.

—De lo mejor —dije.

—Le tenemos mucha confianza.

—Claro, claro, es totalmente confiable.

—Así que estás en buenas manos.

Enfurecí. Pensaba que Nora *debía* estar a mi lado cuando me- nos durante las comidas. Siguió hacia la planta baja sin inmutarse. Marché detrás de ella ardiendo en deseos de manifestarle de alguna fea manera que se había portado como una estúpida. Quería hacerle sentir que su indiferencia me importaba un carajo. Me encaminé a la Facultad. Pero claro, sin haber tomado el desquite.

10

Habitar la casa paterna me sienta bien. Me parece un lugar estable, no por completo de mi gusto, pero estable. En él se apacigua la obsesión suicida. Pero un poco después de mi llegada surgen otras ideas fijas, verdaderos remolinos que agitan mi mundo interior y me obligan a huir. Empiezo a pensar en que soy un parásito, mientras que mi hermana Alicia, sin pavonearse, se revela como un portento administrando la huerta de aguacates y la ferretería de mi padre. Lo cual supone, dada su incurable aversión al matrimonio, que me está enriqueciendo sin costo alguno para mí.

Empiezo a considerar que soy ese hijo que nunca termina de crecer; que una vez graduado, según el ideal paterno, haré un brillante papel solucionando los inexistentes problemas jurídicos de sus empresas; que siendo propietario de un coche deportivo y teniendo libre acceso a la cueva del tesoro, no soy dueño, sin embargo, de nada.

¿Qué puedo reprocharles a mis familiares? Ellos parecen decir: no gastes el cerebro en el estudio porque entre nosotros las cuestiones de Derecho se arreglan de manera torcida, tú gózala, Gastón, eso no tiene nada de malo, que del resto nosotros nos hacemos cargo. Ellos hacen lo suyo. Lo advierto y no me opongo. Porque al fin y al cabo me importa un rábano, digo. Pero lo digo como un mero desahogo.

Escapo de casa sólo para regresar casi apuradamente. Dominado por un sentimiento de rebeldía y a la vez de sumisión. No surgen problemas durante las visitas de fin de semana, sólo en el curso de permanencias prolongadas. Claro que no puedo alejarme de casa por largo tiempo, ni menos todavía vivir a gran distancia de Uruapan. La proximidad de Alicia representa una necesidad vital. El trecho entre ella y yo debe cubrirse en dos horas de marcha, todo lo más. Por esta razón decidí estudiar en la Universidad de Morelia.

Me libera del completo aniquilamiento pensar que nadie le impuso a Alicia el deber de ampararme en forma tan abrumadora. Es una carga que lleva por su cuenta y riesgo. ¿Qué razón tuvo para echársela encima? La necesidad de crear una imagen más o menos decorosa a su fracaso sentimental y sexual. Ella parece sobrellevar la carga satisfactoriamente. Pero a mí, ¿por qué me resulta tan exasperante soportar el peso de su amor?

11

Después de comer leí un rato y luego salí al pasillo de mi pieza. A pesar de que el sol empezaba a declinar calentaba las azoteas con toda su fuerza. Miré hacia las lomas de Santa María. Cada día estoy más necesitado de contemplar este paisaje. Supongo que ya estoy unido a él por un lazo secreto, por una relación apasionada.

De repente salió Nora de la sala y enfiló hacia la escalera. Me descubrió y se detuvo en el primer escalón. Abrió los brazos para apoyar las manos en los barandales y volvió el rostro hacia mí. Sus ojos me miraron escrutadoramente. Llevaba un vestido blanco que hacía resaltar su tez morena.

—¿Sales tú también? —dijo, como insinuando la posibilidad de marchar juntos.

—No, no ahora.

—Yo estoy retrasada.

—Necesitas correr, entonces.

—¿Qué planes tienes para la noche?

—Estudiar, Nora, estudiar mucho.

—Bueno; adiós.

Bajó los dos tramos de la escalera precipitadamente, pero se detuvo en seco al final y volvió los ojos hacia lo alto, gritando:

—Tengo un trabajo escolar muy especializado: las sociedades mercantiles aplicadas a los servicios turísticos. Tú puedes ayudarme.

Sospeché una trampa y vacilé unos segundos antes de contestar.

—Lo haré con mucho gusto.

—Te lo agradezco. Espero que no pienses que soy aprovechada.

—Nada de eso.

Agitó la mano y desapareció en el pasillo que conduce a la calle. Me pregunto qué es lo que trama ahora. Un mayor acercamiento, supongo. Que por cierto no conseguirá. Conservaré la distancia. Prefiero pasar por torpe o desatento, incluso por indiferente a los atractivos femeninos.

Estos incidentes se repiten en mil formas. Son inevitables. A veces me hacen reír; pero siempre me ponen nervioso. Temo que Nora, al paso del tiempo, obtenga lo que quiere. Temo que me haga pensar que es la “buena esposa” que requiero. Que debo tomarla porque representa la imposición del destino.

12

Al salir hacia la Facultad eché un vistazo al espejo. Me devolvió una imagen rara, casi deformada. De pronto tuve la impresión de que me encontraba ante uno de esos espejos que distorsionan las imágenes. Sin embargo se trataba de *ÉL*, sólo que con un rostro caricaturesco. Quise continuar mi camino. No tenía ganas de hablar con enemigos esa mañana. No tenía ganas de hablar con nadie. El caso es que permanecí inmóvil, mirándolo cara a cara.

ÉL: Je, je, je. Ya no te ves tan guapo, ¿verdad? También es visible el agotamiento. Desaparece velozmente aquella atracción que tenías.

YO: La verdad es que eso me tiene sin cuidado.

ÉL: Son los efectos de la masturbación excesiva. No puede tratarse de otra cosa. Claro: te sobrepasas y enseguida viene la ruina.

YO: Nunca me he sentido tan saludable como ahora.

ÉL: Te comportas como cualquier tramposo. Antes que encarar la realidad, prefieres ignorarla.

YO: Juzgas el caso equivocadamente. Por lo demás, yo sé lo que hago.

ÉL: Ay, Gastón, ¿cómo puedes caer en semejante engaño? Te masturbas en forma desenfrenada. Noche tras noche. Y con bastante frecuencia día y noche. Se trata de un auténtico maratón puñetero.

YO: ¡Cierra esa bocaza!

ÉL: Concédeme un momento, un momento.

YO: Eres inoportuno.

ÉL: Tienes otros problemas, como esa tendencia al suicidio que no has tenido valor de realizar. Pero el deterioro actual proviene de ese exceso que tú mismo, en el fondo, admites sin dificultad. Apuesto a que te sientes rendido y hasta un poco abrutado.

YO: ¡Qué tonto eres! En esa materia, nunca voy más allá de lo que la naturaleza necesita. Sencillamente, no podría rebasarla.

ÉL: El instinto del placer engaña. Y también destruye.

YO: No en mi persona, te lo aseguro.

ÉL: Muy bien. Adelante. Si a través de la puñeta buscas alcanzar la autodestrucción que no puedes obtener por otros medios, adelante. No me opongo. ¡Adelante!

YO: ¡Estoy harto! Ahora, ¿quieres hacer el favor de desaparecer?

ÉL: Por supuesto. No tengo mucho que hacer aquí. Sólo quiero pedirte que observes con detenimiento tu cara marchita. De manzana asada. De hombre acabado. Y procede como te parezca mejor.

Un poco deteriorado sí que estoy. Como socavado interiormente. Y pálido. Pero más bien por vivir en la inmovilidad y la sombra.

Encontrar la imagen de ÉL en el espejo es un infierno. Pero su ausencia prolongada también es un infierno.

13

Entré a casa cuando salían las dos hermanas. Cristina llevaba su cámara fotográfica y al instante comenzó a disparar contra mí. Puso a Nora a mi lado y clic, clic, clic. Le gusta sacar muchas fotografías. Me obligó a sonreír ante la cámara. Obedecí a regañá-

dientes y, claro, el resultado serán unas fotografías de risa loca. Después me cogió del brazo y me arrastró hacia la calle.

—Es un rapto —explicó—. Para que dejes de estudiar un poco porque, aunque no lo creas, el cerebro también se fatiga. Te agrada nuestra compañía. Vamos de compras y a dejar el rollo de fotos en el taller de revelado.

Contra lo que esperaba, soporté bien el recorrido por los grandes almacenes. Soy indiferente a la adquisición de ropa y artículos ociosos. Pero qué pasión la de Nora por vestidos, zapatos, perfumes, bolsas, bisutería. Todos los artículos expuestos despertaban su curiosidad. De vez en cuando hacía una elección. Parece disponer de dinero propio. O tal vez sólo acude a mamá, que con una sonrisa de resignación cubre los pagarés de las tarjetas de crédito.

De regreso a casa nos detuvimos en la feria que acaba de instalarse en la plazuela. Fue un asunto que despachamos de prisa. Por una parte, Nora no llegó a embelesarse por las chácharas que ofrecían en los puestos. Por otra, apenas si era posible dar un paso: una multitud de compradores y curiosos invadía los accesos. Había anochecido y tomamos asiento en la banca del laurel, frente a la casa. La arenga pintoresca del vendedor de remedios; aquella muchedumbre; los chiquillos cruzándose a toda carrera figurando una intrincada malla en los prados del jardín; los magnavoces funcionando a todo volumen; todo esto, mezclado, formaba una barahúnda insoportable. Pero Nora parecía muy complacida: había cruzado las piernas y apoyaba sobre la banca sus amadas nalgas con el abandono del que la está pasando maravillosamente.

De repente Cristina cogió los paquetes de las compras, dijo que necesitaba saber cómo estaba mamá y se marchó. Empezó a protestar mi yo escondido. Ensordecía la voz del merolico: llévase una caja de Ri-no-bi-lo-si-na, tome dos pastillas por la mañana y dos por la noche y olvídense de los males digestivos, de los cólicos, de los sofocamientos, de esas bilis tan molestas causadas por los sustos, por los corajes, por los contratiempos. Al principio me reí; pero un rato después resultó fatigosa aquella perorata. Perforaba los oídos: la Ri-no-bi-lo-si-na deshace los tumores intestinales, quita el empacho y el estreñimiento, llévase una caja de Rinobilo-sina por el módico precio de mil pesos, o el tratamiento completo

de tres cajas por sólo dos mil pesos a precio de oferta por este único día, no es caro, no está gastando usted una fortuna...

Nora tampoco la soportó. Sin previo aviso se puso de pie. Me cogió del brazo y cruzamos la calle. Me molesta que se tome este tipo de familiaridades porque sé que es para excitarme. Para ganar la plaza atacando por el punto más débil. Cuando llegamos a la puerta, me soltó y subió rápidamente hasta el rellano de la escalera. Se volvió hacia mí, ligera y arrogante, adoptando un poco en broma la postura de una artista en el escenario. Como si estuviera a punto de ser iluminada por múltiples reflectores. Pensé que aquello era demasiado. Pero también pensé que ante una figura tan ondulante estaba obligado a ser indulgente a cualquier precio.

Una vez a su lado volvió a cogerme del brazo y subimos lentamente. Su cuerpo se pegó tanto al mío que me transmitía su calor. Sentía en mi brazo la presión de su seno y en mi cadera el tenso movimiento de la suya. En el trayecto hasta la sala, más que excitación, sentí ganas de pegarle.

14

Al regreso del cine voy pensando en sentarme a ver un video porno que adquirí recientemente. O en llevarme a la cama un libro de Thomas Bernhard; tal vez me gusta porque algunas de sus pesadillas son similares a las mías. Tampoco estaría mal entretenerme con algún noticiero. Pero al entrar en la habitación descubro sobre el cojín una nota que dice: "Te esperamos en casa durante más de una hora. Estamos con Elvia, a quien ya conoces. Llama tan pronto como llegues. Es asunto de vida o muerte. Sé lo que vas a pensar: que no es cierto. De todos modos llama. El número está sobre la mesita del teléfono. Cristina".

Antes de terminar la lectura, empieza a sonar el teléfono. Pienso que es Cristina. No deseo contestar. De todos modos no me queda otra opción.

—Dejé escrito que tomaras el teléfono tan pronto como regresaras, Gastón —dice con voz indignada.

—Estoy leyendo tu nota.

—Mira: la fiesta de cumpleaños de Elvia es de parejas. Nadie debe faltar ni sobrar. Nora invitó a Armando, el cuñado de Homero, ya te has encontrado con él. Habló desde Guanajuato: le fue imposible venir. ¿Te das cuenta? Unos cuantos tragos no te harán daño. Las señas de la casa están junto al número del teléfono. Conoces bien la calle. Te concedemos diez minutos para llegar.

Encuentro que hay gran animación. Elvia no hace otra cosa que ofrecer bebidas. Los discos giran continuamente. Nora tiene un aire de chiquilla traviesa. Sus tostadas mejillas están encendidas. Bailamos como demonios, muy juntos, o bien, separados. Y sin dejar de sonreír. Cuando nos despedimos de Elvia, Nora insiste en subir a mi coche en vez de acompañar a Cristina. Sin embargo, durante el trayecto a casa no me toca ni siquiera con la punta del dedo. Encontramos sin luz la pensión de coches y salimos a la calle tanteando el suelo; y evitando tocarnos en medio de aquella oscuridad. En la sala, veo que Cristina oscila un poco.

—Te invito a tomar un último trago —dice.

—¿Qué has dicho

—Lo que he dicho —responde en actitud desafiante.

—Te lo agradezco de veras; pero no.

Me besa en la mejilla y entra en su pieza.

—¿Crees realmente que deseaba eso? —pregunto a Nora, que permanece ante mí con su sonrisita.

—¿Y tú?

—Siento que no.

Me coge las manos, mirándome con intensidad. No sé qué hacer.

—Bueno —digo—. Hasta mañana.

Asiente moviendo la cabeza y apretando los labios. Pero no se mueve. Los ojos y la presión de sus manos dicen: *lánzate, estamos solos, tú, yo, y nuestros sexos, ¿no tienes ganas de lanzarte? Lo haría de buena gana, pero no es gratis, Nora, no es gratis, así que mejor no.*

—Gracias —dice.

—¿Pero por qué?

—Aceptaste substituir a mi pareja.

—Te aseguro que resultó de lo mejor.

Me inclino a besar su mejilla, pero ella me ofrece los labios, que apenas rozo. Siento la presión de sus manos en las mías. Un poco avergonzado, pero no cedo un ápice.

—¿Te parece que estoy borracha? —pregunta.

—Ni siquiera.

—Pues me siento algo borracha.

—No pasa de ser una mera sensación.

Me besa en la boca nuevamente.

—¿Crees ahora que estoy borracha?

—Lo que creo es que necesitamos dormir.

—¿Estás seguro?

—Más que seguro. Es demasiado tarde.

—Entonces a la cama.

Hace un curioso gesto ambiguo, vuelve a besarme y entra en su habitación. Yo me encamino hacia la mía pensando en que derrocho absurdamente atractivas ofertas y en que debo cambiar mi actitud respecto a Nora.

15

Durante la cena me presentaron a una de las dos pensionistas que estudiarán con Zalce. Llegó hoy. Para empezar, hizo un despliegue de finura y discreción. A la altura de la burguesía culta. Mostró a leguas que no recibe órdenes de papá. Ni de nadie. A los veintidós años de edad, la envuelve un aire que anuncia: a mí no se me puede tocar nada; ni un centímetro.

Con nosotros, así de pronto, Amelia conservó su discreción. Habló de que le gusta la escultura, sin practicarla; de que le interesa la artesanía fina, creativa, original, la que inventa Zalce en Michoacán y que puede transformarse fácilmente en buenos dólares. Habló de que su compañera ausente, Valeria, también tiene puestos los ojos en la exportación de esa artesanía selecta, pero que es tan imprevisible en sus planes que bien puede llegar mañana, dentro de un mes o dentro de nunca. Habló de la Universidad de Londres: un mundo que se fue alejando de ella en diversos puntos de fuga, ofreciéndole una sola compensación: un asentamiento europeo que le permitió saltar a distintos lugares intere-

santes, pero igualmente vacíos. Así que mucho antes de regresar ya le había adjudicado a su país un valor inalterable.

Tiene un trasero discreto, como ella misma, y muslos gruesos. Me pregunté si su emancipación le permitiría ir a la cama después del asedio imprescindible. La respuesta fue negativa. Pidió café para más tarde. ¿Es bueno el café?, preguntó. Ya en la cama acostumbra leer, fumar y tomar café.

Estuve bastante solícito con ella. Quería causarle una buena impresión, no sé por qué. Me veía raro a mí mismo ofreciéndole el salero, preguntándole qué necesitaba, qué apetecía. Ella sólo movía la cabeza de derecha a izquierda. Sin gracia alguna, por cierto.

16

A causa de mi aislamiento, Nora y Cristina me llaman el "huidizo". Supongo que no tanto por mi reclusión, sino por el desinterés que muestro a su compañía.

—Es el colmo de la mala educación levantarse de la mesa inmediatamente después de tomar el último bocado —reprochó Cristina.

—Perdona. Soy un desastre en esa materia.

—Puede corregirse, ¿no?

—Arruinaría mi trabajo. Recuerda que estoy organizando los temas de mi tesis.

—No debe estudiarse después de tomar los alimentos. Cada actividad tiene su hora apropiada.

No supe qué responder y ella, envalentonada, hizo un nuevo reproche.

—Sin embargo, desde que llegó Amelia, prolongas demasiado la sobremesa...

Una voz protestó en mi interior. Desde luego, no admito que Amelia me tenga fascinado. Tampoco me quedo por mera sociabilidad, no, no lo creo. Simplemente quiero levantarme de la silla y no consigo hacerlo. La presencia de Amelia me paraliza. Tal vez intervengan motivos circunstanciales: charlas sobre temas novedosos, la figura de una mujer atractiva sentada frente a mí, la oportunidad de eludir por un rato mis tribulaciones.

Amelia tiene un rostro agradable. Su cuerpo es adecuado, no está mal. Me gusta que no trate de actuar, que no tenga la idea de que es sensacional. No parece advertir los sueltos movimientos de sus buenos pechos redondos. Pero es demasiado seca. No me lanza miraditas. Contigo no se puede pensar en una aventurita agradable. Sin embargo, anoche soñé que estaba bien cogido de tus tetas. ¿Eres en verdad tan terriblemente seria como creo que eres?

17

Se indispuso mi padre imprevistamente y tuve que partir hacia Uruapan muy temprano. Y resulta que al desembocar en la sala de repente me encontré con Raquel. En el primer instante quiso retroceder. Luego avanzó un paso y se inmovilizó.

—Disculpe, Gastón. Qué pena. No esperaba encontrarlo.

—Buenos días, señora. Le informé ayer que partiría en cuanto amaneciera.

Suspiró. Miró en torno, llena de angustia. Tenía el cabello revuelto. Vestía camisón y bata ligera. Con un brazo se cubría los senos y con la mano del otro sujetaba la bata a la altura del pubis. Titubeó entre volverse de espaldas, entrar en su habitación u ocultarse bajo la tierra. Moverse un poco en cualquier dirección significaba dejar entrever su anatomía. Su patética desesperación me conmovió.

—Con su permiso —dije, y seguí mi camino.

Tenía ganas de volver sobre mis pasos y excusarme; de rogarle que olvidara el encuentro; de manifestarle que por mi parte lo borraría de la memoria porque en realidad no valía la pena.

Durante el camino, sin embargo, el encuentro siguió trotando en mi cerebro. De una reflexión brotaba otra. Hasta que de pronto me pregunté qué pitos tocaba Raquel en la sala a esa hora inusitada. Recorre continuamente la casa fijándose en los detalles más nimios. Con un deleite sólo conocido por ella. Pero en horas normales de trabajo, nunca al despuntar el día. Si me evita cuanto más puede, ¿por qué se expuso al encuentro sabiendo, como sabía, que yo atravesaría la sala a primera hora de la mañana? Y algo todavía peor: estaba en ropa de cama, sin arreglarse el pelo ni

aplicarse un toquecito de maquillaje. ¿Imaginó que había partido antes, o que me pondría en camino más tarde? ¿Qué ocurrió verdaderamente, Raquel?

Me asaltó incluso la sospecha de que el encuentro fue deliberado; de que la muy zorra trató de impresionarme recurriendo a esa argucia tan burda. Pero no. El encuentro fue casual. De lo contrario, ¿de dónde pudo sacar el pavor y la vergüenza que afloraron a su rostro?

Raquel cree en la virtud. La exhibe y la practica. No es el caso de la señora libidinosa que finalmente echa en saco roto la fidelidad que le debe a su marido muerto hace cien años. No, Raquel está por encima de la más leve sospecha. Sin embargo, continúa extrañándose su presencia en la sala a esa hora desacostumbrada; que haya olvidado mi aviso de salida; que no escuchara el ruido de la puerta de mi habitación cuando la abrí y la cerré: no tomé providencia alguna para evitar el ruido. La extrañeza es la punta de la duda. Y la duda ha representado siempre uno de mis ataques malignos.

18

Supongo que la señora no se adapta aún a la convivencia con un hombre. Es rica. La pensión sólo representa una manera de ocuparse en algo. Admite exclusivamente mujeres. Y si yo me colé es porque existe esta habitación independiente ubicada en la azotea, y porque amigos comunes le garantizaron que yo era un alma de Dios. Tal vez deplora haberme aceptado. Le proporciono días intranquilos. Si no abrigara la esperanza de que me convierta en esposo de su hija, con toda certeza que ya me hubiera echado.

Después del episodio de la sala evita todo encuentro a solas. Se esconde francamente, como diciendo: usted no creerá que yo me puse allí a propósito, ¿verdad?, yo no soy de esas. Por lo que a mí toca, me intriga y divierte seguir jugando a ese juego.

Hoy estaba en el pasillo arreglando sus macetas cuando llegué a casa. Advirtió mi presencia y se deslizó hacia el comedor solapadamente. Ay, Raquel. Con tu actitud muestras un aspecto de tu vida interior que conduce a suponer varias cosas, sin excluir

aquellas de naturaleza sexual, aunque, naturalmente, no descarto la posibilidad de estar equivocado.

Por la noche, después de cenar, sólo permanecemos de sobremesa la señora, Amelia y yo. Amelia salió para atender una larga distancia. Y apenas quedamos solos Raquel se intranquilizó. Como si la estuvieran atravesando impertinentes y culpables ideas. A ella no se le ocurrió nada qué decir. Ni a mí. Lo único que se nos ocurrió fue levantarnos y decir buenas noches.

19

Recaída de papá y vuelta a Uruapan. Regresé hasta que su estado se volvió más o menos estable. Ayer telefoné Alicia y dijo que lo veía triste y demasiado pálido. Más tarde llamé yo: que dormía tranquilamente. Estaba demasiado nervioso, no soporté la habitación y salí a dar una vuelta. Recordé el tiempo en que mi padre me llevaba a la misa dominical y me obligaba a comulgar el día primero de cada mes. Me recomendaba que creyera en Dios para que no se me cerraran en la cara las puertas del cielo, para que me llenara de amor y estuviera lejos de la influencia del diablo. Pensé quedarme en la calle hasta muy tarde. Volví, sin embargo, a casa. Temía que pudieran telefonar para dar malas noticias. Ahora debo estar pegado al teléfono.

Después de la visita del médico llamó Alicia: que descontando circunstancias imprevisibles, papá mostraba tendencias a la recuperación. Experimenté un extraño desconcierto. Desconcierto, no alborozo. Tenía la idea fija de que papá fallecería inevitablemente.

Hace rato, desde Uruapan, mamá trató de decirme algo relativo a lo bien que se encuentra papá. No sé por qué razón cambió de tema.

La imagen de la última vez que lo vi en su cama de enfermo, se confunde en la mente con otras imágenes del tiempo en que gozaba de buena salud. Por ejemplo, lo recuerdo sentado a la cabecera de la mesa del comedor hablando largamente después de la cena. Evocando sus obsesiones. Las carencias de su infancia, las represiones de la adolescencia y la dura lucha para pasar de las ilusiones a la dorada realidad. Como tratando de recalcar que su situación actual era producto del sufrimiento y del esfuerzo, mientras que

la mía era un don caído del cielo. La Gran Vida recibida graciosamente.

Reconozco que mi padre es bastante mejor persona que yo y que muchas otras. Simpatizo con él. Me proporciona sin regateos ni condiciones más dinero del que necesito. Todo lo que hace me parece bueno. No abrigo duda alguna: lo quiero y deseo que conserve la vida muchos años. Y sin embargo, esperaba que falleciera. Su inesperada recuperación me produjo cierto malestar, un irritante desengaño. Como el que debe experimentar un heredero frustrado. Digo, ¿por qué rumbos extraviados condené a muerte a mi padre? Por uno solamente: el de la maldad.

20

Después de cenar, la señora preparó un aromático ponche de frutas con una buena dosis de brandy. Para entrar en calor. Incluso la recatada Amelia contribuyó a consumirlo. Amelia estaba contenta, qué contenta estaba. Amelia, mujer, no lo hubiera creído. Sin apartarse de su buen tono despachó el contenido de tres o cuatro tazas. Cristina agregaba más licor a su propia ración con un vasito verde y pesado por el que siente gran predilección.

Cuando agotamos el ponche, Cristina propuso dar unas vueltas por la plazuela. Cristina y Amelia se adelantaron, mientras que Nora y yo marchamos detrás. Nadie dispuso esta colocación. Yo no la deseaba. Sin embargo parece inevitable, o más bien natural, que en cualquier clase de reunión Nora y yo permanezcamos juntos. Como si nos impulsara a ello una relación amorosa. Un noviazgo tácito, en suma.

Después de la primera vuelta, así, imprevisamente, sentí ganas de rodear a Nora con mi brazo y atraerla hacia mí para caminar enlazados, como hacen las parejas de enamorados. Por supuesto que las reprimí desde el primer momento.

De repente Cristina se volvió hacia mí.

—No tienes más remedio que fijar fecha para ese viaje a Uruapan tan ofrecido.

—Pero, Cristina, sabes de sobra que son ustedes las que deben tomar la decisión.

—Tú no puedes ignorarlo: tenías enfermo en casa.

—Mi padre se encuentra ahora más que bien.

—Está hecho, entonces: para el sábado próximo.

En imágenes retrospectivas, veo los sucesos que ocurrieron en Uruapan durante dos días. Son inquietantes las de Nora halagando a mi familia; la emprendió especialmente con papá. Veo a Nora en el momento de la despedida: besa a mi hermana con esa vehemencia dulzarrona que gastan las mujeres entre sí en ciertos momentos culminantes. Veo la exhibición del álbum de fotos familiares; mi propia historia a través de imágenes risibles: bautizo, pasos iniciales, primera comunión, fiestas de cumpleaños, desfiles deportivos en donde aparezco como abanderado, episodios familiares notables... Veo las miradas suspicaces que nos lanzan, primero a Nora y después a mí, o bien primero a mí y después a Nora. Veo escenas molestas: las del mutismo altanero de Amelia, a quien no le interesaron las chácharas artesanales uruapenses, ni menos aún la ciudad, tan abigarrada, apretada y ruidosa. Veo el súbito interés que parece haber surgido entre la familia de Nora y la mía. Veo sin sospechoso entendimiento. Algo que me desagrada y sobresalta.

Al despertar esta mañana me dolían el cuerpo y la cabeza. Recordé mi sueño: estaba encadenado y mi madre trataba de auxiliarme. Yo hacía esfuerzos titánicos para librarme de aquellas gruesas cadenas, mientras veía que Alicia y Nora me observaban riéndose irónicamente.

Nora lo hizo bien. La veo feliz. Fortalecida al comprobar una vez más la eficacia de su actuación como hija mimada. Como chica conocedora del valor de ese cuerpo que tiene. A quien le basta con proponerse algo para ganar la partida.

21

Pasa de la medianoche. Insomne, me abrumo barajando antiguas y nuevas obsesiones. Me siento exhausto y culpable. Miserable. En la disposición adecuada para optar por el desenlace ambicioso: el suicidio. Digo: si finalmente he de poner fin a mis días, y si por otra parte todo esto me parece repugnante, ¿por qué no saltar ahora mismo sobre el barandal de mi pasillo para estrellarme contra el piso de la planta baja?

De verdad estoy mal: me agitan oleadas de inconformidades y preocupaciones, a veces de meros desatinos. En el centro está Nora. No como una flor, o como un aire dulce, sino como una chica estúpida, sencillamente estúpida. Claro que en realidad no lo es. Lo que pasa es que no armonizamos. De todos modos permanece adherida a mi cuerpo. Yo tengo un modelo de mujer en el que ella no encaja. Valga lo que valga, es mi modelo. Y es lo que me enferma. Que Nora sea de las que dicen lo que se tiene que hacer. Y que yo no pueda soportar que nadie me diga lo que tengo que hacer.

El caso es que no paso de ser un suicida potencial. No puedo cortar los lazos que me unen a la vida. Para exorcizar a la muerte echo mano de recursos tan ingenuos como el de instalarme un rato en medio de la noche. Envuelto en la oscuridad, bajo el vasto firmamento, la sangre deja de latirme en los oídos. El viento frío suaviza la cólera. Respiro profundamente, es la primera providencia que tomo. Y poco a poco se corta el flujo de ingratos pensamientos.

Así que salgo a la azotea silenciando las pisadas, porque las habitaciones de la señora y las chicas están bajo mis pies. Ocupo mi lugar en la cornisa respirando tranquila y profundamente. Hasta ahora puede ser casualidad. Quizás lo sea. La cuestión es que cesa la agitación en la cabeza y empiezan a llamar mi atención las cosas simples del mundo exterior. Por ejemplo, miro hacia la calle Vasco de Quiroga y me doy cuenta de que el vigilante nocturno entra hasta el fondo del pasaje iluminado de la tienda Makali. Con la bufanda que envuelve su cuello y sube hasta media cara; con los brazos apretados al tronco y las manos hundidas en las bolsas de la chamarra. Es el refugio donde la pasa bien, dormitando a ratos, despreocupado de los maleantes.

Luego escucho un ruidito. Tal vez proviene de la habitación de Amelia, cuya ventana se encuentra bajo mis pies. Aferrado a la cornisa me inclino sobre el vacío, esforzándome en descubrir algo en el interior a través de las cortinas corridas. Sólo veo las rayas de luz en las orillas. No percibo ningún ruido. Vuelvo a mi posición, preguntándome qué puede estar haciendo Amelia a esas horas de la noche. Yo suelo masturbarme con la luz encendida. Tú gustas de leer, fumar y tomar café. ¿En qué otra cosa puedes estar ocupa-

da? No debo responder a la ligera. Es una cuestión delicada. Pero antes de pronunciarme por algo, no puedo dejar de pensar en tu soledad y en que no tienes compañero.

22

Nunca uso el coche para dirigirme a la Facultad, a menos que amenace lluvia o tenga prisa. Recorro la calle de Ortega y Montañez, cruzo el Bosque y la explanada donde se levanta la estatua ecuestre de Morelos y penetro en el edificio por la puerta lateral. Es la más inmediata a mi ruta y la menos concurrida. Detesto la aglomeración de la puerta principal.

En el aula tomo asiento en la primera silla de la última fila, frente a la puerta, detalle que me facilita salir en seguida al terminar la exposición. Desaparezco por ahí en espera de la siguiente clase. Voy a la biblioteca o a la librería de la calzada. O simplemente regreso a casa. Pocas veces me incorporo a los grupos que se forman en los corredores. No me gusta hablar de mí. Y menos aún escuchar las trivialidades de los compañeros.

Cualquier proyecto amistoso me produce una instantánea inconformidad. Soy refractario a la amistad. La amistad une a las personas. Les impone una dependencia mutua. Y es lo que no soporto: la dependencia. Pensar que tengo que ver al amigo diariamente o, al menos, con cierta frecuencia; que debemos ser tolerantes con nuestras debilidades; que entre nosotros debe haber franqueza y afecto; que estoy obligado a desahogarme con él y a escuchar sus desahogos; que debo recibirlo en mi casa y acudir a la suya, aceptando a sus amigos y parientes tal como son, y a la inversa; pensar que tengo que dividirme entre el amigo y yo cuando la verdad es que soy indivisible. ¡La locura! Cuanto más reflexiono acerca de todo esto, más lo rechazo. Yo soy capaz de establecer comunicación únicamente conmigo mismo. De tolerarme. De sufrirme. ¡Y basta! ¿Cómo, además, andar hacia arriba y hacia abajo con el amigo a cuestas?

Encontré a Nora en la sala retocando el arreglo floral destinado a la señora. Es su cumpleaños.

—¿Te parece bien? —dijo.

—Le concedo la mejor calificación.

—Es una idea exclusivamente mía —dijo, pavoneándose.

—No me sorprende el resultado.

Dejó en paz el ramo y desde su asiento se puso a mirarme. Lucía infinitamente deseable. Se me antojó cogerla de las manos, atraerla hacia mí y besarla. Pero no, no se trataba de algo que simplemente pudiera hacerse de improviso. Exigía un sitio y un momento adecuados, cuidadosamente preparados. Volvió a ocuparse del ramo. Pensé en que de veras tenía habilidad para disponer las flores y las hojas con aquellos movimientos tan delicados. También pensé en continuar mi camino. Pero de repente Nora se volvió con los brazos extendidos hacia mí. Entendí que solicitaba mi ayuda para ponerse de pie. Obedecí. El caso es que al levantarse me besó en los labios. Fue algo espontáneo y hasta gracioso que pareció complacer mucho a Nora. A mí, en cambio, me puso nervioso. Temía que apareciera la señora. Sin destabar sus manos de las mías permaneció muy cerca de mí, mirándome traviesamente. Todo comenzó a girar a mi alrededor. Quise apartarla un poco. Pero más bien quise escapar. En cualquier momento crítico sólo pienso en escapar. Es lo más fácil.

Volvió a referirse al arreglo floral.

—Admito que el ramo quedó bastante bien. Pero no negarás que puede mejorar —dijo.

—¿Te parecería impertinente que hiciera una sugerencia?

—No, no.

—La que hice antes: que no lo toques más.

Empezó a negar moviendo la cabeza.

—Siempre queda algo que no está en su lugar —insistió.

Seguía con las ganas de escapar; de deshacerme de sus manos, por lo menos. Me sorprendía aquella impasibilidad de Nora. De repente se oyó un estruendo proveniente de la cocina. Como si un buen número de trastos se hubiera derrumbado. Apareció la señora, que se encaminó a la cocina seguida de Nora.

Me alteran los besos de Nora, así se trate de estos besos fugaces, amistosos, como si dijéramos. Me producen visiones erótico-apocalípticas: que muy pronto Nora y yo nos acostaremos juntos; que el matrimonio resultará mal desde el principio, sólo para mí, naturalmente; que Nora me arrastrará a tiendas, bailes y restaurantes varias veces por semana...

Le advierto una insolente expresión que dice: es inútil que resistas, querido mío. Me subleva y aterra esta expresión. La certeza de Nora en que la acción de las fuerzas superiores están ordenando las cosas a su favor. Me subleva esa idea suya de que yo soy su pelele bueno y querido. Me subleva especialmente el hecho de que le asista la razón.

24

Cancelo mi viaje a Uruapan de fin de semana. Por pereza. Me fastidia el tramo de Pátzcuaro a Uruapan lleno de curvas. No soporto que los camiones cargueros marchen con lentitud, que sea difícil pasarlos y esté obligado a formar parte de las filas de vehículos que se forman detrás. Bien. Me he quedado. Aunque mi madre y Alicia no me lo perdonen.

Me levanto tarde y abro la puerta. Las lomas de Santa María y los cerros del fondo destacan con fuerza bajo el sol. Pongo atención en el rumor de voces que proviene de la sala. Reconozco la voz de Armando de la Maza, que no sólo es cuñado de Homero, sino galante amigo de Nora y personaje importante en esta casa. Dios mío, vaya día, sólo faltaba que apareciera Armando. Me disgusta su presencia, pero cuando lo encuentro no quiero ser desagradable. Lo único que quiero es no encontrarlo. Es arquitecto. Muy exitoso. Sin embargo, parece completamente equilibrado. Rebasa apenas los treinta años y ya muestra una tripa creciente y una punta de calvicie. Me resisto a ser su amigo. Una noche, durante la cena, nos pusimos a beber tinto y hablamos cordialmente. De todos modos me resisto a ser su amigo.

Intrigado por no sé qué, salgo al pasillo de mi habitación en el momento en que el grupo abandona la sala y se dirige hacia la escalera de la calle. Nora levanta la cabeza. Cada vez que entra o sa-

le de casa mira en dirección de mi pieza. Me ve todavía con atenuado de cama y no puede menos que extrañarse.

—¿Y eso qué? —pregunta—. ¿Te sientes enfermo?

—Buenos días —dice Armando.

—Me irrita este saludo tan lleno de cortesía.

—Nada —respondo—. Es únicamente pereza de día sábado.

—Ven con nosotros a nadar —dice Cristina.

—Ya sabes: he renunciado temporalmente al deporte.

—También sé que debes estudiar mucho —dijo, haciendo un gesto despectivo.

—Deseo que la pasen de lo mejor.

Nora agita la mano para decir adiós y empieza a bajar la escalera saltando, sí, saltando como una chiquilla.

Impresionante con el pantalón de tiro corto que enseña los muslos; impresionante con el breve saquito que permite ver la cintura desnuda con un ombligo perfecto; impresionante con las sandalias que dejan lucir los pequeños pies de uñas esmeralda. De repente me siento alarmado. Helado, a pesar de que el tiempo es magnífico. Con una dolorosa opresión en el pecho. Me llevo la mano a la frente, deplorando no haber partido a Uruapan. Tanto así, que se me antoja partir en seguida. Huir es lo que más deseo.

Al desaparecer el grupo por el pasillo de la calle todo queda en silencio. Levanto los ojos hacia las lomas de Santa María. Pero no las veo. Me quedo parado donde estoy, preguntándome qué es lo que pasa, si estoy afectado en serio. La respuesta es inmediata. Y afirmativa.

Me siento ridículo. Tipo idiota, digo. Entro en la habitación y llamo a Uruapan. Sostengo el teléfono con mano sudorosa. Hablo sentado sobre la cama. No sé qué dice Alicia. Tampoco sé lo que digo yo. Únicamente sé que no admito que Armando marche detrás de Nora con esa solicitud tan fina, de clase. Porque Armando tiene lo que se llama clase. No admito que la cuide como si se tratara de una niña. No admito que se quede a solas con ella ni siquiera un minuto. Como no admito que yo pueda tener injerencia en todo esto. Me afecta, no puedo negarlo. Pero, verdaderamente, no tengo por qué estar afectado.

Mientras las chicas terminan de arreglarse para asistir a la fiesta, cenamos en solitario la señora y yo. Amelia aún se encuentra en México. Al finalizar, la señora se oprime las sienes con los dedos, echa la cabeza hacia atrás y lanza un discreto suspiro. Me parece que tiene jaqueca; quiero preguntárselo; pero desisto; porque una vez iniciada la conversación no sé de qué manera continuarla. Pienso en levantarme para evitar la incomodidad de permanecer juntos sin pronunciar una palabra; pero la señora podría molestar; no puedo tolerar la situación. Entonces aparece Nora con su atavío deslumbrante. Parece sorprendida de su propio lucimiento. Obedezco el impulso y digo:

—Deslumbras, Nora.

—No es más que halago —dice, sin creerlo—. No te pongas así conmigo.

—Como para ser elegida reina de la fiesta.

Permanece erguida, proyectando su aura seductora y viéndome con una mirada vehemente. Un chal cuelga de su brazo. El vestido de noche de satén verde, muy escotado, deja al descubierto buena parte del pecho y la espalda. Destaca con fuerza su figura, produciendo al mismo tiempo un inquietante efecto de desnudez. Sobre la piel morena, brillan con luz singular aretes, collares y brazaletes. Pienso que todo esto es una provocación. Que Nora es un monstruo.

Llega Cristina muy apresurada, y también deslumbrante. Pero en seguida dice que ha olvidado los boletos de entrada y corre a buscarlos.

—Todavía puedes aceptar acompañarnos —dice Nora.

—Es preferible que no. Sería desplazado por tus admiradores.

Vuelve Cristina y dice que tienen media hora de retraso. Nora se pone el chal y me tiende las manos, que yo estrecho. Cierra los ojos como hacen los gatos cuando los acarician y me ofrece la mejilla, que rozo apenas con mis labios.

Salen casi corriendo. La señora va tras ellas hasta el primer escalón de la escalera de la calle.

—No quiero que lleguen después de la una —advierte la señora.

—Pierde cuidado —responde Cristina desde la puerta interior de la cochera—. En todo caso, Armando nos seguirá en su coche hasta la puerta de esta casa.

Apenas Cristina pronuncia el nombre de Armando, enfurezco con ese furor estúpido que suele atacarme. ¡Vaya cosa! ¿Qué tiene el nombre de Armando? No puede ser tan significativo. En fin, no se sabe. No es la primera vez. Subo a la pieza con la sensación de que Nora me traiciona. De que mi reacción es absurda. Tengo que hacer algo para evitarla. No sé exactamente qué. Pero no quiero convertirme en un juguete de ellos. Este es un momento crucial y debo usar bien el cerebro. Empiezo a preocuparme.

Instintivamente me llevo las manos a la nariz: hay un sutil vestigio del perfume de Nora. Me gusta su perfume y en otras ocasiones lo aspiro con fruición hasta que se desvanece. Pero ahora retiro las manos de la nariz, me apodero del pisapapeles y, apretando los dientes, reprimo las ganas de enviarlo contra el espejo de la consola.

26

Siempre he pensado en el suicidio. Al principio no muy a menudo. Era un tema como cualquier otro y, además, ajeno por completo a mi persona. Ahora es diferente: estoy involucrado en él y no puedo sacármelo de la cabeza.

A veces la idea del suicidio se manifiesta francamente y, a veces, se agazapa en su madriguera durante muchos días. Pero ahí está. No es tan imperiosa como para empujarme a poner fin a mis días; pero tampoco es tan blanda como para mantenerme en un estado de indiferencia. Es una idea obstinada, la del suicidio. Y cambiante. Se presenta como esperanza. Como vía desesperada de escape. Como juego. Como atracción fascinante. Y en ocasiones como una insoportable maldición. En todo caso, tiene tendencia a dominar mi mente. A convertirse en el centro de mi vida. Y al diablo con todo lo demás. ¿Qué puedo hacer yo con semejante idea? No puedo desecharla ni acatarla. Sólo soy capaz de soportarla.

Pienso continuamente en ese último acto. En realizarlo eficazmente. En aminorar su condición repelente. En revestirlo, diga-

mos, de cierta dignidad. Repasando los procedimientos de ejecución descarto, por ejemplo, el uso del arsénico. Siendo un acto de suprema libertad, ese recurso me parece lastimoso. Cruel. Produce quemazón y constricción en la garganta, vómitos biliosos o sanguinolentos, cólicos intolerables y, por si fuera poco, diarrea.

Tampoco optaría por el ahorcamiento. En el recinto casero, ¿dónde encontraría un firme soporte para asegurar la cuerda? Tendría que recurrir a un árbol de la plazuela. Es decir, transformaría un acto de conducta trascendente en un grotesco espectáculo público.

Acepto de buen grado los somníferos. Son confiables a dosis adecuada y si se evita el lavado gástrico de emergencia. Yo me encerraría en un cuarto de motel al comenzar la noche. Eligiría este momento porque lo detesto. En la anochecida me abruma la soledad y se agudiza el vacío de la existencia.

Me tienta la muerte por inmersión en el agua. Pero el mar está lejos. Y el suicidio es algo de ejecución inmediata. Suceso consecutivo a un momento crítico determinado. Nadaría mar adentro hasta el cansancio extremo para evitar la posibilidad de regresar a tierra. Pero existe una falla. Los médicos y la opinión pública harían diversas conjeturas. Y acaso predominara la del ahogamiento por imprudencia. La de la muerte estúpida. Entonces Alicia no se adjudicaría culpa alguna. Escaparía al remordimiento, a ese infierno al que quiero condenarla.

El uso del gas doméstico resulta impracticable. No puedo meterme en la cocina, cerrar la puerta y la ventana, sellar los resquicios y abrir la llave del gas.

Queda mi revólver. Obsequio de la misma Alicia. No es para que te defiendas contra los atracos, dijo, eso carece de importancia, es para que te sirva en ocasiones esenciales. Está aquí en el cajón del escritorio. A mi diestra. Literalmente al alcance de mi mano. No haría uso de él en esta casa. Ni en la paterna. Claro. Me gusta un paraje boscoso visible desde la carretera en las proximidades de Uruapan. Tiene acceso a través de una brecha. Es un terreno elevado, lleno de pinos jóvenes. Desde él debe contemplarse buena parte del paisaje del sur. Sin embargo, para el caso, esto resulta irrelevante. Se haría la identificación con mi tarjeta de visita, en la cual anotaría el número privado del teléfono

de Alicia. Este detalle sería el mensaje más directo y significativo que podría dirigirle.

Cada vez que paso ante este paraje pienso que es el lugar que me está destinado. Pero, al igual que la playa, tiene una limitación: estar fuera de mi alcance cuando lo requiera.

Acabo de conocer un procedimiento singular. Lo utilizó el novelista polaco Jerzy Kosinski: confeccionó una bolsa de plástico con una bastilla en la entrada para sujetar la cuerda corrediza, se metió en la bañera, colocó la bolsa sobre su cabeza y tiró de los extremos de la cuerda a la altura del cuello.

No produce ruidos. Es incruento. Practicable en casa. Eficaz. Puedo meterme en la tina vacía, vestido, cubriéndome incluso con una manta. Apagando la luz. Y en el momento de mayor desesperación. Les dejaré un globo hinchado con mi cabeza negra en su interior. Sin nota explicativa.

27

Cuando bajo a cenar encuentro que Armando está sentado ante la mesa, al lado de Amelia. Construye unos locales comerciales en un edificio que pertenece a la señora y viene a rendirle cuentas. Cuando coincidimos en el comedor lo oigo contar cosas interesantes. Es buen conversador. Todos lo escuchan con atención. Todos, excepto yo. Yo siento ganas de salir disparado del comedor. Me quedo por timidez. Porque es necesario guardar cierto grado de tolerancia. De todos modos, abandono el comedor cuando ya no soporto más.

Le insisten en que tome bocadillos y responde: "No, gracias, ya saben que estoy a régimen, pero aceptaría un trago más de tinto". La señora intenta inútilmente abrir otra botella. Con esa solicitud tan suya, acude a ayudar a la señora. Va a la cocina a buscar otras copas porque se trata de otra botella. Contra la oposición de la señora, que pretende hacerlo ella misma.

Con la mirada brillante, con su delicadeza y tacto, y también con la inspiración del tinto, declara su preferencia por Nora. Puramente fraternal, puntualiza, sin que nadie le solicite semejante precisión.

Nora abre los ojos al máximo y dice con orgullo:

—¿Ven?

—Desde que era pequeña —comenta la señora.

—Desde que estaba en la cuna —dice Cristina.

Responde un coro de risas.

Pienso que esa confesión gratuita no corresponde a la verdad. Que Nora ya no es una niña. Que ahora despierta otros sentimientos. No hay más que verla. Sin ser su hermano, Armando no puede reaccionar ante Nora en forma distinta que yo o que cualquier otro.

Después de la cena me encamino a la azotea. La luna brilla con intensidad, y también, a gran distancia, una pequeña estrella. Hay una inmensa paz en el cielo, que ahora no desciende hasta mí. No quiero engañarme y reconozco que, por lo que ve a Nora, las cosas han cambiado o que, al menos, empiezan a cambiar. Contra mi voluntad. Me aterra el cambio. Suponer que un nuevo dominio empieza a levantarse ante mí. Que al dominio de Alicia se añade otro más. Que tanto si ocurre una cosa como si ocurre otra, el dominio de Alicia se queda. Digo: ¿no basta un solo dominio?

28

Petra la cocinera fue la última persona con quien habló. Dice que por la tarde Antonia se comportó con naturalidad: ni alegre ni malhumorada. Menos aún mostró indicios de encontrarse enferma. Después del baño esperaba ver su telenovela. Insiste Petra en que Antonia estuvo tan atareada como cualquier otro día, incluso más atareada que habitualmente. Insiste en que una hora antes de su muerte la vio inclinada sobre las piñanonas del patio brillantando hoja tras hoja. Tenía el capricho de brillantar las hojas de las piñanonas mientras relataba episodios del tiempo en que había estado casada. Dice Petra que Antonia no presintió su próximo fin, porque había hecho planes de partir a Charo el domingo para ver a su familia. Cuenta Petra incansablemente que Antonia titubeó largo rato antes de elegir la ropa limpia que usaría después de bañarse; que no sabía si ponerse el vestido verde o el amarillo estampado; que se decidió por el verde porque era el más desgastado y porque al fin y al cabo, bromeó, esa noche no

tenía pensado asistir a ninguna fiesta. Petra hace hincapié en que, sin que viniera al caso, Antonia le tocó los brazos y los hombros, y al comprobar su dureza comentó: te criaron con leche; a mí con agua y aire: nací en el año del hambre. Dice Petra que en seguida Antonia entró al cuarto de baño tarareando una cancioncilla y cerró la puerta. Dice que entonces advirtió que Antonia había olvidado el vestido verde sobre la cama, pero que al mismo tiempo pensó que no le correspondía a ella hacérselo notar.

Después empezó a escuchar el ruido de la regadera. Y siguió escuchándolo hasta que se le metió en las orejas. No le extrañó. Sabía que Antonia, al terminar de lavarse, gustaba de echar la cabeza hacia atrás para recibir el tibio chaparrón en pleno rostro sin límite de tiempo. Esto la hacía feliz. Y Petra no iba a intervenir para suspender esa felicidad.

Pero unos veinte minutos después, o acaso más, la regadera continuaba abierta. Pensó que por más placentero que resultara exponer la cara contra la regadera, para la misma Antonia representaba ya un tiempo excesivo de felicidad. Se le ocurrió dar unos golpecitos en la puerta y decir, por ejemplo, que se había olvidado del vestido verde. No se decidió. Compartían la habitación y ambas habían aprendido a tolerar sus mutuas extravagancias.

Petra terminó de planchar y salió en busca de Luz María, la amiga que trabajaba en una casa vecina. La amiga estaba ausente y volvió a la habitación. Anochecía y al entrar oprimió el botón de la luz. Se aterrorizó: el baño estaba en tinieblas y la regadera seguía funcionando. Golpeó el cristal de la puerta con la palma de la mano. Llamó a gritos. La enloquecía aquel ruido persistente. Sabía que la puerta no tenía echado el cerrojo; nunca lo utilizaban; pero el miedo le impidió pasar al interior. Salió corriendo hasta el rellano de la escalera y me llamó a gritos. Bajé a toda prisa.

—Antonia está adentro —dijo, señalando la puerta del baño—. Desde hace horas. La llamo y no contesta.

Entré resueltamente. Antonia estaba tendida en el cubículo de la regadera, un poco encogida, con la cabeza apoyada en el muro. El brazo derecho levantado, sugería que al desplomarse todavía alcanzó a pensar en protegerse la cabeza. Cerré la llave de la regadera, cubrí el cuerpo desnudo con una sábana y lo deposité sobre la cama.

Petra estaba fuera de sí. No podía escuchar mis instrucciones. La agarré por los hombros y la sacudí.

—Cálmate —dije—. Es necesario tener calma. Y busca a la señora. Tú sabes a qué amigas visita. No debe estar muy lejos.

Antonia ya no podía recibir auxilios médicos. De todos modos subí a mi habitación y llamé al médico que suele atenderme. Tardé en localizarlo. Me intranquilizaba la ausencia de la señora. Aunque estaba convencido de que llegaría en cualquier momento: siempre aparece cuando se requiere su presencia. Pensé que estaba obligado a permanecer junto a la muerta. Pero cuando bajé, ya la señora se había hecho cargo de la situación. Me extrañó que así, tan de repente, el patio y el pasillo de la calle estuvieran ocupados por muchas personas desconocidas que conversaban a media voz. ¿Qué hacían allí parados? La señora estaba rodeada de amigas que la auxiliaban. Anduve por ahí sin encontrar un sitio adecuado. Entonces escapé.

Hacia las diez de la noche ya estaba el cadáver en la funeraria y presentes los familiares y amigos de Antonia. A intervalos, Nora y Cristina lloraban silenciosamente. La señora Raquel, dueña por completo de sí misma, tenía el semblante muy pálido. Me pareció que, en el fondo, se negaba a concebir la vida sin Antonia. Estaba al servicio de su casa mucho antes de que contrajera matrimonio y había visto crecer a sus hijos. En adelante no tendría ya aquel celoso guardián mudo y permanente.

Con su fiebre de actividad, Armando asumió la responsabilidad de todo. Sin que nadie lo designara para ello, supongo. Su equipo de ayudantes, actuando bajo su dirección, solucionaba los problemas que iban surgiendo. Homero, que debía llevar el peso de la tarea como único hombre de casa, marchaba detrás de Armando como simple subordinado.

A las dos de la mañana las mujeres abandonaron la funeraria. Antes, Nora quiso ver a Antonia por última vez. La miró fugazmente.

—Parece que duerme —dijo, y se puso a llorar.

Se dirigió hacia la salida cubriéndose el rostro con las manos. Armando corrió a su lado. Ella apoyó la cabeza sobre su pecho y él la abrazó. Me sublevé al instante, y también al instante me

sometí. De repente tuve la sensación de estar muy afectado. Por todo y a la vez por nada. Siguieron así un breve lapso, inmóviles, estrechamente unidos. Cristina también lloriqueaba. Luego él las cogió del brazo y las llevó hasta el coche.

Armando permaneció en la funeraria al lado de la señora y de Homero, como hombre imprescindible que es. Yo seguí a las mujeres unos minutos después, como hombre superfluo que soy.

29

Desde el jueves ha estado cayendo una lluvia menuda entreverada con nublados claros. Cuando bajé a desayunar las nubes eran casi transparentes. Pensé que el sol no tardaría en aparecer. Pero un poco después las nubes se volvieron grises, luego negras y finalmente empezó a llover.

Estos días fríos y melancólicos, de cornisas y árboles goteantes, de noches oscuras y desoladas, han acabado con mis pocos ratos de buen humor. Acaso también ha contribuido mi encierro total.

Sitiado por la niebla y la lluvia; privado del horizonte de las lomas de Santa María; sin posibilidades de ver siquiera las copas de los laureles y las casuarinas de la plazuela, que sobresalen por encima de la cornisa; sin la presencia de la torre de la iglesia de Capuchinas, me encuentro, literalmente, fuera del mundo.

Por si fuera poco, la señora dejó de cantar. La muerte de Antonia la afectó más de lo que suponíamos. También debe influir el mal tiempo, con su pesada carga de tristeza. Lo cierto es que la casa se encuentra sombría y silenciosa. Como si hubiera sido abandonada.

Ha cambiado tanto Raquel, que no es más mi Raquel. Con esa apariencia que tiene causa la impresión de que soporta desgracias insuperables. De que tiene ganas de llorar a mares y que, sin embargo, se resiste a dar libre curso a las lágrimas. A veces le concede sonrisitas a las agudezas de Cristina; pero en seguida recobra su aspecto apesadumbrado.

En su papel de patrona no ha dejado de ser amable. Creo que, por el contrario, ha extremado sus atenciones. Pero aquella inclinación hacia mí, encubierta sutilmente; aquel placentero, peca-

minoso e inconfesado intercambio de afinidades secretas, se extinguieron del todo. Cuando nos quedamos solos endurece su expresión. De soslayo, he descubierto incluso que me lanza miradas de severidad. De encono.

No sé por qué, pero a menudo tengo la errónea impresión de que su actitud se asemeja bastante a la de esas mujeres que esperan una acometida sexual no deseada; y que al no verla cumplida, generan un sentimiento de frustración que las vuelve agresivas con el hombre que las desdeñó.

30

Dejé de leer *El mago*, de Fowles, un libro bastante gordo que me mantiene en continua tensión, y atendí el llamado en la puerta. Abrió y apareció Nora con su sonrisita.

—Te llama Alicia desde Uruapan —dijo.

No faltan las averías en las líneas telefónicas. Mi número privado no funciona y bajé a la sala, donde se encuentra una extensión del teléfono de la señora. Cedió pronto el resfriado de papá, no llegó a doblegarlo. Por el contrario: lo mantuvo muy despierto y activo. Tanto así, que mañana partirán a Guadalajara al examen rutinario con el neumólogo.

Las chicas estaban reunidas en la sala. Cuando colgué, Cristina me preguntó si conocía algún medicamento que eliminara la tendencia a dormir excesivamente. Solté una risita.

—Nora tiene ese problema —dijo.

—Exageras.

—A veces se queda como si estuviera muerta. Casi no respira.

—¿Hay alguna ley que prohíba dormir? —dijo Nora—. ¿Va a pasarme algo si duermo demasiado?

—Se pueden hacer otras cosas —dijo Cristina—. Dormir como tronco horas y horas no produce nada.

—Yo tengo un sueño superficial —comenté—. Duermo poco, con sobresaltos, y el ruido más leve me despierta.

—Toma pastillas —aconsejó Nora—. Si hay algo maravilloso en el mundo es dormir.

Sonó el teléfono y Nora se precipitó a contestar. Con una oreja escuchaba la conversación entre Amelia y Cristina, y con la otra.

lo que Nora le decía a Armando. Descubrí en seguida que hablaba con él. Por la dulzura de la voz. Por su actitud de embeleso. Entendí que existía entre ellos un acuerdo previo para salir y que sólo ajustaban detalles imprevistos. Me subió una ola de cólera. También de miedo. Gotas de sudor empezaron a deslizarse por la parte interna del brazo. Soy demasiado vulnerable a las suspicacias. Presa fácil de la más leve sospecha, de cualquier naturaleza que sea. Sentí que Nora me excluía de su vida. Que en realidad siempre había representado para ella un pensionista más. De ahí pasé a las especulaciones habituales de muerte y aniquilamiento.

Cuando Nora dejó el teléfono, la muy zorra me hizo un guiño y acto seguido se escabulló en la habitación de la señora.

—¿En qué tiempo mínimo se recorre el trayecto entre Morelia y México? —me preguntó Cristina.

—Bueno —dije, esforzándome por ordenar mis pensamientos y atenuar la ira—; si descontamos algunos tramos todavía peligrosos, todo es cosa de acelerar...

Hizo algunos cálculos y determinó que haciendo un recorrido bastante flojo, y partiendo de México después del desayuno, Valeria podía estar en Morelia antes de la hora de comer.

Me importa un pito el arribo de Valeria, tan anunciado y siempre pospuesto. Lo que me preocupa es la conversación de Nora. Casi me mata. Sé que ella está en su derecho. Sería ridículo que me guardara "fidelidad". Nunca le he hecho ni siquiera insinuaciones amorosas. Mi actitud hacia ella ha sido más bien de frialdad. Yo no podía esperar otra cosa. Esa conversación telefónica la debería haber tomado como si se desarrollara entre dos hermanos cariñosos. Sin embargo me dolió. ¡Me dolió como una serie de buenas bofetadas!

Presumo que a través de todo esto Nora se ha propuesto bajarme los humos. Colocarme en mi lugar: en el de la completa sumisión. Mi sitio natural.

31

La señora tiene gripe desde hace dos días y solicité permiso para pasar a saludarla. Su habitación está iluminada por dos balcones que dan a la plazuela. Las paredes, empapeladas con un papel

azul pálido, como que suavizan la luz. Hay un piano antiguo que nadie toca. Un montón de figuras de porcelana sobre cualquier cosa que pueda servirles de apoyo. Fotografías enmarcadas por todas partes: de los hijos, principalmente, a través de todas las edades. Una sola cama matrimonial, en la cual pasó la primera y la última noche con su marido. Muebles de un negro brillante tapiizados con una tela gris salpicada de florecitas multicolores. La habitación es muy cálida, íntima, y huele a fresco y a limpio. A la derecha se abre la puerta de la habitación de las hijas, que tiene balcones igualmente sobre la plazuela. Es la única entrada. Nora y Cristina no pueden estar sujetas a un control nocturno más riguroso. Imposible entrar o salir sin que lo advierta la señora. Me detengo en el centro de la alfombra roja.

—Disculpe —digo—. Sólo quería saludarla.

Sonríe débilmente.

—Siéntese, Gastón —dice, señalando un sillón acojinado situado a un lado de la cama. Rehusó. Nora insiste.

—Ah, no —digo—. Únicamente quería saludarla. Sé que todo marcha bien.

—Mañana dejo la cama. Le tengo aversión. Nunca me hubiera acostado. Pero me obligaron.

Bajo las cobijas, y recostada sobre cojines, tiene el mejor aspecto posible. Por supuesto, un grueso chal le cubre el pecho, los brazos, y por si fuera poco, sube hasta el cuello.

Salgo a la sala acompañado de Nora. Evita mis ojos y se muerde los labios. Es evidente que continúa decidida a desligarse de mí.

—¿Tú ordenaste que guardara cama? —digo, un poco en broma.

—Todos. Incluso el médico.

—Por lo que veo, está recuperada por completo.

—Pero debe cuidarse.

El tono de su voz es seco. La actitud distante. No puedo preguntarme qué espera para echarme los brazos al cuello. Para besarme. Lo que me pregunto es dónde está aquella pasión.

—Bueno —digo—. Subo a mi pieza. Dicen que toda cortesía es tonta. Y hasta molesta. Pero tenía que verla.

—¡Qué cosas más atroces se te ocurren! ¡Te lo agradecemos mucho!

Es todo. No puede haber más. Inspiro profundamente. Trato de aliviar la presión interior con el aire confinado de mi pieza. Estoy vivo, pero demasiado perturbado. Y vacío. En un trance ridículo. He llegado hasta el límite. Si todo me doblega, si todo está contra mí, ¿por qué no puedo abandonar la vida?

32

Mientras Amelia y Cristina discutían acerca del suicidio, yo guardé silencio. No hubiera sabido qué partido tomar. Es una cuestión muy debatida. He pensado en ella y nunca he llegado a ninguna conclusión. En realidad no me interesa ponerla en claro. Sé que no me hubiera costado nada colocarme del lado de Amelia, o del de Cristina. Hubieran sido sólo palabras. Y las palabras carecen de valor cuando se pronuncian en una discusión fortuita. Pero en mi caso, emitir una opinión representaba algo más. Representaba hacer un vituperio o un elogio acerca de mí mismo. Entonces opté por el silencio. En relación con el suicidio carezco de escrúpulos morales. Nunca me han atormentado menudencias de esta naturaleza. En cambio, para Amelia y Cristina tienen gran importancia. No me importa que el suicidio sea juzgado de la manera que sea. Porque para mí, se reduce escuetamente a un solo hecho: al de morir.

Amelia exaltó el suicidio. Lo juzgó como un acto casi heroico. No era el resultado del cansancio y la desesperación. Lo veía como la conquista de un ideal. Como el logro de una esperanza. Porque el suicida encontraba en la muerte la dicha, la justicia o la comprensión que la vida le había negado.

Cristina lo condenó severamente. Era un acto de debilidad y cobardía. Característico de las personas que carecen de algo esencial en la vida: los valores morales.

Cobardía, dijo Amelia, que requiere bastante valor, debilidad que reclama una firmeza nada común.

De todos modos, señaló Cristina, el que se quita la vida por su propia mano se convierte en el peor de los asesinos.

Siguió un silencio, que interrumpió la señora con su voz calmada: "Esas personas hacen mal uso de la voluntad de Dios, come-

ten un acto de soberbia, de rebeldía contra la voluntad del Ser que los creó''.

Toda esa cháchara no tiene que ver nada conmigo. Con mi muerte a un plazo determinado. Con esa muerte que es embriaguez de poder. Vértigo de libertad que escapa a toda norma. Y también miedo terrible de muchos años provocado por esa tentación.

33

Al regresar de la Facultad, después de mediodía, me extrañó que un coche estuviera estacionado ante la puerta de la casa, y además, a la mitad de la calle. Pasé al interior y empecé a oír la voz de la señora intercalada con otra voz irreconocible. Avancé preguntándome a quién podría pertenecer. Entré a la sala y vi a una chica desconocida. Fue entonces cuando recordé que Valeria estaba a punto de llegar. Me quedé con la boca abierta.

Luego un automovilista impaciente reclamó el paso en la calle oprimiendo el claxon una y otra vez. Valeria y yo corrimos escalera abajo. Ella tomó el volante de su coche, avanzó unos metros, hizo algunas hábiles maniobras y consiguió estacionarlo en un reducido espacio libre. Transportamos a su habitación dos maletas y unas bolsas, tan alegre y sencillamente como si nuestras relaciones dataran de mucho tiempo atrás.

Me impresionó su media sonrisa casi permanente que muestra una doble fila de dientes muy blancos. Tiene una boca ancha, de labios gruesos. Y un aire de completa libertad. La libertad debe ser para Valeria lo más importante del mundo. La libertad como modo de vivir. Para vagar por Dios sabe dónde. Sin embargo, inmediatamente después de su llegada llamó por teléfono a papá.

Esa media sonrisa atonta mi cerebro. Su familiaridad me tiene hipnotizado. No trata de ganar voluntades poniendo en juego las artimañas conocidas. Resulta curioso y también absurdo que en cosa de unas cuantas horas, tenga la impresión de que la presencia de Valeria en esta casa representa algo así como la realización de un viejo sueño.

Cuando llegó Amelia salieron a comer fuera de casa. No tenían ningunas ganas de hablar de intimidades en presencia de extra-

ños. De todos modos, a pesar de su ausencia, durante la comida reinó gran animación. Cada uno externó su opinión acerca de Valeria. Apenas si la conocíamos y ya estábamos pronunciando sentencia. Yo estaba excitado. La verdad es que todos estábamos excitados. Es fina, dije, por decir algo. Y pensé en la gran diferencia que existía entre ella y Nora.

De nuestro primer encuentro conservo la visión de sus cabellos lacios y rubios cayéndole sobre los hombros, la mitad derecha contenida detrás de la oreja, y la mitad izquierda un poco echada sobre la frente amenazando ocultar el ojo. Veo la pequeña nariz respingona. La sencilla blusa blanca y los pantalones de mezclilla. El rostro sonrosado, suave, accesible, bello. Pero lo que principalmente continúa atrayéndome es su naturalidad. La veo imaginariamente y tengo la impresión de que sus palabras y sus actos expresan la verdad.

Mientras vigilaba el regreso de Valeria y Amelia desde mi habitación, me atormentó la sospecha de que pudieran continuar intercambiando confidencias indefinidamente. Recobré la tranquilidad cuando, hacia media tarde, escuché sus pasos en la escalera de la calle. No entraron a sus habitaciones, sino que se quedaron en la sala charlando con Nora y Cristina. Cuando bajé a cenar proseguía la charla con la misma vivacidad del principio. Nos dirigimos al comedor. Al salir al pasillo les cedí el paso. Valeria se rezagó y marchó a mi lado.

—Me extraña que el interior de una casa esté directamente bajo el cielo —dijo, aludiendo al estilo constructivo de la pensión—. Resulta sumamente agradable.

—También saludable.

—Y luego con tantas flores naturales. Con los muros cubiertos con azulejos de colores. Con el cancel de hierro forjado. Y el patio. Todo está muy bien.

Cristina le indicó su asiento al lado de Amelia, es decir, casi frente a mí. No me atrevía a levantar la vista hasta sus ojos; la ponía sólo en los labios, en donde se movía su ancha sonrisa cordial. Sentía que ella me perseguía con los ojos tenazmente. Sentía que estaba descubriendo mi timidez y que se burlaba de ella. Sentía que en el fondo era demasiado apasionada. También demasiado liviana. Me irritó que pudiera ser liviana. Pero luego pensé

que a mí no me correspondía calificar su conducta. Y menos aún irritarme.

Me propuse hacer un buen papel en esta primera noche. Pero al dirigirme a Valeria no conseguí evitar el lugar común. Dije:

—¿Qué tal Morelia, a través de una primera ojeada?

—Ya estuve aquí en dos ocasiones. Su atracción es permanente.

—Si fuera posible reducir el tráfico de vehículos cuando menos en un cincuenta por ciento, ¿no te parece?

—Eso ya es propio de todas las ciudades del mundo. Yo trato de verlo como algo que simplemente es así.

—O sea: como calamidad inevitable y generalizada.

—Ahora se están abriendo nuevas esperanzas: las zonas peatonales, por ejemplo.

—Y las excursiones nocturnas, Valeria, cuando encierran los coches. Las ciudades con reliquias del pasado deben verse de noche.

Intervino Cristina. Y al cabo de cinco minutos ya estaba convertido en guía de turistas. Mostraré las obras coloniales de Morelia en varias excursiones nocturnas. Pero no en la intimidad de Valeria y yo, sino en compañía de toda esa tropa.

Pasa de las doce de la noche. No tengo ni pizca de sueño. Ni más hechos que consignar. De permanecer sentado ante el escritorio, sólo me ocuparía de dar vuelta al lápiz entre los dedos. Saldré un rato a la azotea. Apenas si soporto el nerviosismo, que ni aún con una nueva chica en casa está dispuesto a dejarme en paz. El aire de la noche me hace bien; sin tranquilizarme del todo, me hace bien. ¡Pero, Dios mío, con este viento, qué frío debe hacer en la azotea!

CORRESPONDENCIA DE RIVA PALACIO CON RICARDO PALMA



Leticia Algaba

Como es sabido el signo del siglo XIX hispanoamericano es el de la transformación en todos los órdenes de la vida social, a costa de un sinnúmero de batallas con las armas y con las ideas. En México se establece la República en 1867 y con ello sobreviene un periodo de reajuste, de concordia entre liberales y conservadores bajo la premisa de un proyecto que en lo cultural intenta la búsqueda de lo nacional, elemento, por otra parte, de gran resonancia romántica.

En tal contexto se inicia una amistad intelectual cuyos protagonistas representan las preocupaciones más notables de la Literatura y la Historia iberoamericanas. Ellos son el mexicano Vicente Riva Palacio (1832-1896) y el peruano Ricardo Palma (1833-1919). Uno y otro comparten la pasión por escudriñar la época colonial, en cuyos registros veían la posibilidad de entender el pasado y desde ahí tender un puente sólido al presente y al futuro de América. Incansables y acuciosos, ambos escritores daban al lector lecciones de historia aderezadas en la forma de tradiciones y leyendas, relatos en los que no pocas veces resulta imperceptible la frontera entre la verdad histórica y la ficción literaria.

Al principio de la década de 1880, Ricardo Palma se da a la tarea de fundar la Biblioteca Nacional del Perú, empresa que lo acompañará a lo largo de su vida. Con ese propósito comienza a solicitar libros publicados en el resto de los países hispanoamericanos. Luego del primer envío desde México, Palma lee las novelas de Riva Palacio y queda gratamente impresionado. Y con el entu-

siasmo por el tópico colonial —presente en todas las novelas de Riva Palacio—, le escribe a éste por primera vez en noviembre de 1884. La correspondencia entre los amigos se extiende hasta septiembre de 1886.¹ Y entre 1884 y 1887, las cartas viajaron entre Lima y la ciudad de México; a partir de marzo de 1887, con el establecimiento de Riva Palacio en Madrid, a propósito de su encargo como ministro plenipotenciario de México en los reinos de España y Portugal, las cartas viajaron entre Madrid y Lima. Precisamente en la capital española se dio el encuentro personal entre los dos escritores, cuando Palma acudió a la conmemoración del IV Centenario del descubrimiento de América.

Muchos asuntos de interés para el perfil cultural del Perú y México se manejaron en la correspondencia Palma-Riva Palacio, además de algunos que iluminan la comprensión de la obra literaria y la vida personal. El tradicionalista peruano difundió la obra de Riva Palacio en el Perú. Así, en 1885 el periódico *El Nacional*, de Lima, publicaba en su folletín los capítulos de la novela *Los piratas del golfo*, y en 1887 *El Ateneo* incluía, en sus páginas, una monografía sobre *La monja alférez*.

En la actitud frente al ejercicio de la política, luego de los debates partidarios, existe un señalado contraste entre Palma y Riva Palacio. Este último participó muy activamente desde muy joven. Uno de los encargos más importantes después del triunfo de la República fue el del ministerio de Fomento, de 1876 a 1879, durante el gobierno del general Porfirio Díaz. Palma, en cambio, prefirió debatir desde su biblioteca. No aceptó representar a su país en el secretariado de la legación en Madrid, y también rechazó un lugar en el Senado, porque, según sus palabras, deseaba que "lo dejaran tranquilo entre la polilla y los pergaminos", pues, decía: "ya no soy hombre para las luchas de partido".² El cansancio no impidió, sin embargo, sus constantes críticas a lo

¹ Es ésta una suposición mía de acuerdo con la consulta que hice del Archivo Riva Palacio que se encuentra en The Benson Latin American Collection de la Universidad de Texas, en Austin. Lamentablemente aún no he podido leer las respuestas de Riva Palacio a Palma. De ahí mi alusión unilateral a la correspondencia.

² Carta de Palma a Riva Palacio, Lima, 6 de junio de 1888.

que él llamaba “una sociedad siempre revuelta”. Tal actitud le permitió, en cambio, ser el fiel de la balanza en las dificultades que tuvo la fundación de la Academia de la Lengua, en 1887, a donde llegaron los tintes de la política.

Al igual que los intelectuales mexicanos de los últimos cuatro decenios del siglo XIX, Palma fue un gran promotor de las instituciones de cultura. La más notoria es la ya citada Biblioteca Nacional, de la que fue director casi toda su vida; la mencionada corresponsalía peruana de la Real Academia Española de la Lengua, de la que fue secretario muchos años, y El Ateneo, cuyo órgano de difusión del mismo nombre tuvo como corresponsales en México a Francisco Sosa y a Juan de Dios Peza, y en Madrid, al propio Riva Palacio. Palma, para entonces buen conocedor de las letras mexicanas, comparaba El Ateneo al Liceo Hidalgo, una de las instituciones rectoras de la cultura en México.

El paralelo más visible entre Palma y Riva Palacio se da en la escritura de las tradiciones. Desde 1872, Palma no deja de frecuentar el género. La última de las 8 series de las *Tradiciones* ve la luz pública en 1910, y dos años más tarde el *Apéndice a mis últimas tradiciones*, en tanto que Riva Palacio publica *El libro rojo*, junto con Manuel Payno, Juan A. Mateos y Rafael Martínez de la Torre, en 1870, y *Tradiciones y leyendas mexicanas*, en colaboración con Juan de Dios Peza, en 1885, aunque sus siete novelas están plagadas de anécdotas asentadas en el dato histórico, en los documentos que estuvieron muchos años en sus manos a propósito de la elaboración del capítulo sobre “El Virreinato” para la magna obra *México a través de los siglos*.

Cuando Palma lee las *Tradiciones* de Riva Palacio le escribe: “La musa de usted no es de esas plañideras que tanto abundan en América Latina y que no son sino imitadoras de esa poesía personal propia del mundo viejo y de sociedades ya caducas. Poesía sin propósito histórico o social es poesía de oropel. Esos poetas morirán con su siglo”.³

Y la hermandad de las obras es señalada con las siguientes palabras: “Lima y México se parecen como dos gotas de agua en punto a consejas populares. Nuestro Zelenque es el Don Juan Ma-

³ Carta de Palma a Riva Palacio, Lima, 14 de mayo de 1886.

nuel de ustedes. *La mujer herrada* es leyenda también de mi tierra. *La cita en la Catedral* (precisamente versificada) nos es familiar. El barquichuelo de la *Mulata de Córdoba* es el mismo en que se embarcó nuestra Inés la Voladora para burlarse de un Inquisidor...’’⁴

En la correspondencia de Lima a Madrid cambia la mirada de los dos escritores; el foco es, por supuesto, la relación entre España, “la Madre Patria” y América. Palma celebra la estancia de Riva Palacio en Madrid porque lo supone inmerso “en plena Academia”, y le escribe: “El americanismo no está reñido con el afecto íntimo que a España profesamos, y ya pasó de moda a Dios gracias, ese resabio salvaje de anatematizar la Conquista y los conquistadores. Si España no nos hubiera hecho otro bien que traernos su rica lengua castellana, de la cual cada día me enamoro más, ese solo bien vale para mí tanto como los demás que nos trajo. Y como no se hace tortilla sin romper huevos, es claro que debieron también darnos no pocos malos ratos’’.⁵

La correspondencia entre Palma y Riva va menudeando luego del encuentro de ambos en Madrid. En el archivo de Riva Palacio no encontré ninguna carta posterior a 1882. El escritor mexicano muere en Madrid en 1896, mientras que el peruano le sobrevive muchos años más, hasta 1919. La placentera e ilustradora lectura de las cartas de Palma a Riva Palacio me hacen suponer respuestas parecidas de este último, que espero tener pronto en mis manos. Entretanto, pienso que la correspondencia posibilitadora de la amistad intelectual entre los dos escritores seguramente se basa en la pasión por la historia colonial; así lo señala Palma: “tengo para mí, ha de interesarme —se refiere a *México a través de los siglos*— infinito, por lo muy aficionado que soy a todo lo que se relaciona con la época del coloniaje que, a pesar de los pesares, tiene mucho de romancesca y de poética. Nuestro presente, amigo mío, es de un prosaísmo abrumador’’.⁶

⁴ Carta de Palma a Riva Palacio, Lima, 14 de mayo de 1886.

⁵ Carta de Palma a Riva Palacio, Lima, 19 de marzo de 1887.

⁶ Carta de Palma a Riva Palacio, Lima, 20 de noviembre de 1885.

Lima, mayo 24 de 1884

S. general D. Vicente Riva Palacio,
Madrid

Muy querido amigo: Contesto su amable del 29 de marzo. La irregularidad que, desde hace seis meses, reina en los vapores de Sur y Norte, con motivo de las cuarentenas, ha hecho que reciba su carta con gran atraso. Afortunadamente ya pueden darse por concluidos el cólera, en Chile, y la fiebre amarilla, en el Ecuador. Desde julio se suspenderá la clausura de puertos en el Perú, y la correspondencia se regularizará.

Agradezco su receta para huir del contagio colérico. Precisamente todos los diarios de Chile recomendaban al pueblo la precaución que usted me indica. Entre Santiago y Valparaíso ha hecho el cólera cuatro mil víctimas, de las cuales tres mil quinientos por lo menos han muerto por su afición a las frutas acuosas, principalmente la sandía. En vano las municipalidades hicieron destruir plantaciones de sandías en las huertas. La gente del pueblo seguía comiendo sandía, y aumentando, por consiguiente, la cifra de epidemiados. Tengo para mí que el cólera es personaje que aterroriza cuando anuncia su visita; pero que tan luego como está en casa nos familiarizamos con él. En Buenos Aires y en Santiago se han habituado con el viajero del Ganges. Verdad es también que el cólera sólo ha cosechado la hez del pueblo, y que ha respetado a la gente acomodada. A otra cosa.

No sé si ustedes los mexicanos se parecen a nosotros, los peruanos, en una cosa, y lamentaría que se nos pareciesen. Donde nos reunimos los peruanos hay guerra civil, y donde nos reunimos dos más hay anarquía. Digo a usted esto a propósito de la Academia peruana correspondiente de la Española que está para instalarse en Lima. Somos once los correspondientes, y en mi condición de decano o más antiguo, tuve que convocarlos.

Al principio todo iba perfectamente. Discutimos un reglamento y acordamos limitar a doce el número de académicos, así como a hacer la instalación solemne el 30 de agosto, fiesta de Santa Rosa patrona de Lima. El día en que celebramos la cuarta reunión, y al término de ésta, indiqué que la próxima junta sería para elegir director para el primer pe-

riodo de dos años. El señor García Calderón (que es candidato a la Presidencia de la República) exhibió mi candidatura para director. Yo, por razones que me sé y que son muy largas para expresarlas en una carta, decliné ese honor en monseñor Roca. Tuve en cuenta, y procediendo de acuerdo con cinco o seis de mis compañeros, que no convenía que la Academia naciera abanderada en política: García Calderón es candidato presidencial, Lavalle fue el ministro que suscribió la paz con Chile y por lo tanto el representante de un partido. Tovar es el candidato al arzobispado. Entre los académicos en disponibilidad, la personalidad más notable que quedaba era Roca, clérigo que no es personalidad política. Por el momento nadie combatió mi indicación; pero tenemos un camarada muy díscolo en D. Pedro Paz S. (que escribe bajo el seudónimo de Juan de Arona), y éste se echó a llevar a la prensa lo que había sido conversación privada, y dijo que yo había impuesto la candidatura de una sotana y ejercido presión sobre los compañeros, y que él exhibía la candidatura de García Calderón o la de Lavalle. Me ha tenido usted, pues, enfrascado en polémica un tanto personal en los periódicos, y a la futura Academia en peligro de no establecerse, pues los ánimos llegaron a agriarse por la intemperancia de Arona. Al fin, el buen sentido ha dominado, y en la semana entrante haremos la elección. Somos ocho comprometidos a elegir a Roca, y dos los votos disidentes. El mismo García Calderón está unido a nosotros, indignado porque un compañero haya dado el escándalo de llevar a la prensa una quisquilla de familia. La prevención de Arona contra Roca ha nacido de que en un jurado literario, Roca acordó medalla de plata y no de oro a una oda de Paz S. Pasioncillas y pequeñez de alma de don Pedro que es hombre díscolo por excelencia y poco querido, por lo envidioso y atrabiliario de su carácter, de sus compañeros de letras. La polémica ha durado ocho días, y para que se forme usted una idea de ella le acompaño un recorte de periódico. Puede usted leer este largo acápite de carta al amigo Tamayo y Baus, y aun los artilugios. Yo no quiero escribirle oficialmente sobre tan enojoso asunto, y lo haré por el vapor siguiente mandándole, en copia, el reglamento ya aprobado y participándole el resultado de la elección de carga: director, secretario y censor.

No me es simpático el pensamiento de usted de escribir un libro sobre Carlos II. ¿No tiene usted un tema americano? Deje usted esa figura histórica para que la estudien plumas españolas. Y perdone usted la llaneza con que le emito esta opinión.

El 17 dio el ministro de España una comida de 25 cubiertos, en celebración del natalicio de D. Alfonso XIII. Estuve invitado, en representación de la Academia, y reinó mucha cordialidad y buen humor.

Mi libro empezará a encuadernarse el 1° de junio; pues en la próxima semana se imprimirá el último pliego. Muy pronto lo recibirá usted.

Y mi charla va larga y pongo punto. Lo quiere mucho su amigo.

R. Palma

Por este vapor he tenido cartas de Peza y de Francisco Sosa. Éste me ha mandado un ejemplar de los sonetos de Roa Bárcena.



Lima, octubre 15 de 1885

S. general D. Vicente Riva Palacio,
México

Mi excelente amigo y compañero:

Ratos muy deliciosos me ha dado usted con su *Libro rojo* y sus lindas novelas. En ellas revela usted una lujosa fantasía.

En los *Piratas del Golfo* tiene usted una descripción de tempestad, que es espléndida. En mis mocedades fui marino en la escuadra peruana, y puedo estimar *d'apres nature* el cuadro lo soberbio por usted pintado.

A mi juicio, de las novelas de usted la mejor es *Memorias de un impostor*. Ese D. Guillén es personaje que tuvo también resonancia en mi tierra. Lea usted algo sobre él en mis *Anales de la Inquisición de Lima* (1ª serie de *Tradiciones*), y en la tradición que consagro al virrey conde de Liste (2ª serie).

El *Martin Garatuza*, que tanto despertó mi curiosidad por las noticias que alguien me diera, me ha parecido inferior a *Monja y casada*. Hay en aquella novela un personaje (Salmerón) que lo encuentro absurdo, y más que absurdo imposible. Por lo menos, no lo concibo.

Las emparedadas es novela brillantemente dialogada y cuyo argumento ha sido desarrollado con mucha felicidad.

Las novelas de usted tienen mucho de parecido a las de Fernández González, en sus buenos tiempos, se entiende. Ellas me han dado a conocer al México colonial ciertamente muy parecido al Perú colonial.

Tiene usted el talento de hacer interesantes sus novelas desde el primer capítulo. Principiada la lectura, es ya imposible abandonar el libro.

Insisto en mi opinión de preferir en usted el prosista al poeta, y eso que el poeta no merece ser desdeñado. Pero donde hay bueno hay mejor.

Gracias mil, porque ha enriquecido usted con sus preciosos libros la sección mexicana de la biblioteca. Merced a usted ya la literatura mexicana no será un mito en el Perú.

Siento que carezcamos de las obras de Lozano, G. Prieto, Mathens, Altamirano y Peza; pero no abusaré de su benevolencia pidiendóselas. Hasta otra oportunidad, mi querido amigo. Es muy suyo atentamente.

Ricardo Palma



Lima, noviembre 20 de 1885

S. general D. Vicente Riva Palacio,
México

Mi excelente amigo:

En su amable de 5 del pasado, que recibí en la mañana de hoy, se queja usted de que las mías tienen el laconismo de las recetas de médico. Si viera usted cuán atareado vivo y cuán achacosa es mi salud, no sólo me disculparía sino que me compadecería.

Cuando, hace año y medio, me ofreció Santacilia enviarme libros escribí a Frank avisándole que ese caballero le entregaría obras para mí, probablemente Frank, al recibir el cajoncito con que ha favorecido usted a la biblioteca creyó que era remitido por Santacilia. *Voilà tout.*

Dije a usted en mi anterior que más que leído he devorado sus bellísimas novelas. Desde hace quince días el *Nacional*, uno de los diarios de Lima con el quien más afinidades tengo, está publicando, en

un folletín, *Los piratas en el golfo*, y seguirá con *Las memorias de un impostor*.

He terminado la lectura del *Libro rojo*, y declaro a usted que el libro me ha embelesado: actualmente lo está leyendo mi Cristina.

Aguardo con ansia sus tradiciones mexicanas pero le ruego que me las remita sólo cuando la publicación esté terminada. Así podré hacerlas encuadernar en el acto, sin la zozobra de que se extravíe alguna entrega.

A mi corresponsal en Madrid, el conde de Guaqui, que además es compatriota mío y muy obsequioso para con la biblioteca, le he pedido *La Historia de México a través de los siglos*. Espero próximamente carta suya y tal vez el tomo. Entonces le escribiré para que me remita el segundo que tengo para mí ha de interesarme infinito por lo muy aficionado que soy a todo lo que se relaciona con la época del coloniaje que, a pesar de los pesares, tiene mucho de romancesca y de poética. Nuestro presente, amigo mío, es de un prosaísmo abrumador.

Acometa usted la empresa de escribir sus memorias. Yo bien sé (y por experiencia propia) lo peligroso que es tocar a los Contemporáneos. Un trabajillo mío sobre Bolívar y Monteagudo (que habrá usted leído acaso al final de mi libro *Tradiciones*), provocó una polémica casi continental, polémica en la que a mi modesta personalidad no le dejarán hueso sano. Llegó la exaltación hasta la indignidad de quemar sobre el proscenio de un teatro de Colombia un monigote de madera y trapo, bautizado con el nombre de Ricardo Palma. En efigie he pasado por un auto de fe tan terrible como los que tan magistralmente describe usted en dos de sus novelas. Escriba usted sus memorias pero como libro póstumo. Yo sé que usted es hombre de carácter bien templado y de aquellos seres que Dios organizó para la lucha y el combate, y que en su corazón y en su cerebro están encarnadas las palabras de la *Biblia*: milicia son los días del hombre sobre la tierra. Pero, por su reposo íntimo, me permito aconsejarle que deje escritas las memorias para que la posteridad las publique, cuando hayan desaparecido los principales personajes a quienes en justicia y en verdad histórica, tendrá usted que vapulear; afortunadamente para mí, en el incendio de mi hogar en Miraflores, perdí otros tres manuscritos que habrían levantado polvareda quizá mayor que la que levantó mi estudio sobre Bolívar. Uno de esos manuscritos tenía el carácter de memorias mías sobre los cuatro años del gobierno del Presidente coronel Balta, cuyo secretario privado fui en todo su periodo constitucional de mando. Revelaba muchas cosas íntimas y corría el velo a no pocos misterios, en defensa del buen nombre de mi calumniado amigo. De seguro que el partido contrario me habría puesto de oro y azul y dejado como para las ondas de la caridad.

Actualmente tengo en la biblioteca, sellados y lacrados, en calidad de depósito y para abrirse el 1° de enero de 1901, cinco gruesos paquetes titulados *Memorias del general Manuel de Mendiburu*. Este caballero, escritor muy distinguido y que sirvió en el ejército desde 1819, ha muerto ha pocos meses, a la edad de 82 años y figuró siempre en primera línea en la política de mi país. Deben ser, pues, muy interesantes sus confidencias.

Aquello que usted me afirma de que en México son desmemoriados y a los 30 años de mi suceso ya éste ha envejecido tanto que apenas se recuerda, sucede lo mismo en el Perú. Viene de aquí la gran importancia que doy yo a las memorias, que serían para las generaciones que nos sucedan lo que para nosotros las crónicas de los conventos, fuente única donde podemos beber ciertas minuciosidades históricas de los días del coloniaje.

Dichoso usted que aún tiene bríos para escribir. Yo apenas si emborro cuartillas. Tengo en borradores más de veinte tradiciones que completarían mi séptima serie; pero sabe Dios cuándo me permitirán mis dolencias darles el retoque final. Añada usted que la biblioteca me ocupa desde las 11 de la mañana hasta las 5 de la tarde; y que después de esas seis horas de faena, quedo fatigado para acometer labor literaria alguna, por frívola que ella sea.

Ignoraba que estaba usted matriculado entre los que han visto leer al cura la epístola de San Pablo. Quiera usted, pues, presentar mis respetos a la señora Josefina.

Siempre muy de usted amigo atentamente

Ricardo Palma



Lima, mayo 14 de 1886

General D. Vicente Riva Palacio,
México

Queridísimo amigo:

Gratísimos ratos me ha proporcionado la lectura de sus tradiciones y leyendas en verso. Es usted uno de los poquísimos poetas, esencialmente americanos, que conozco en nuestro Continente. La musa de usted no es de esas plañideras convencionales y amaneradas que tanto abundan en la América Latina y que no son sino imitadoras de esa poesía personal propia del mundo viejo y de sociedades ya caducas. Poesía sin propósito histórico o social es poesía de oropel. Esos poetas morirán con su siglo.

Junto con el de usted recibí otro libro también de la índole que yo estimo, *El romancero*, de Guillermo Prieto, mi viejo amigo. Le contesto hoy su carta, y lo felicito.

Con Lavalle me veo casi diariamente. O él viene a la biblioteca o voy yo por la noche a su casa a hablar un par de horas. Le leí el acápite pertinente de la carta de usted, y me encarga decirle que le escribirá próximamente remitiéndole un ejemplar de su *Marianita Belzune*, y otro de su *Doctor Valdez*, dos monografías que, actualmente, tiene en prensa.

Supongo que recibirá usted el *Ateneo*, revista quincenal literaria que aparece en Lima, y que está ya en el 6º número. Al impresor se le ha prevenido que dirija a usted un número.

Hemos tenido un certamen literario para solemnizar el centenario de Santa Rosa. Afortunadamente, pude evadirme de pertenecer al jurado. Resultó premiada una silva venida de España, escrita por un señor Valladares Alcalde. La leerá usted en el *Ateneo*, y verá usted que no es gran cosa. El único premio que yo habría acordado, *tutta conciencia literaria* habría sido al trabajo, en prosa, de Zegarra, un distinguido joven peruano. Es un estudio bibliográfico bastante erudito y que revela gusto, y laboriosidad.

En el próximo número de la *Revista Social* aparecerá *Bigotes*, leyenda con cuya dedicatoria me ha honrado usted. Por el vapor entrante le remitiré el número en que se publique.

Clorinda Matto me encarga dar a usted las gracias por el galante juicio que hace de sus tradiciones cuzqueñas, en el acápite de carta que me permitió leer.

Volviendo a su tomo de *Tradiciones y leyendas mexicanas* diré a usted que Lima y México se parecen como dos gotas de agua en punto a consejas populares. Nuestro Zelenque es el Don Juan Manuel de usted. *La mujer herrada* es leyenda también de mi tierra. *La cita en la Catedral* (precisamente versificada) nos es familiar. El barquichuelo de la *Mulata de Córdoba* es el mismo en que se embarcó nuestra Iris la Voladora para burlarse de un inquisidor. Como ejecución me han agradado infinito *La calle de Olmedo*, en que las décimas son fáciles y frescas. Las quintillas de *La quemada* son arroyuelo entre flores. Las redondillas del *Puente del clérigo* están escritas por pluma de maestro; y en otras leyendas el romance está manejado con envidiable soltura y naturalidad. Se conoce que fue error de imprenta, en el romance de Don Juan Manuel el verso —y en cuenta Dios se lo tenga—, que debió ser *Dios se lo tome*. Así me he permitido corregirlo en mi ejemplar.

Gracias mil por la promesa que me hace de un nuevo contingente para la biblioteca. El 3 del entrante tendremos presidente constitucional. Es muy probable que yo renuncie a mi puesto de bibliotecario, o que me lo hagan renunciar; pues los hombres que van a ser gobierno son de comisura política diversa a la mía. Ya avisaré a usted lo que decida por el vapor próximo. Y pongo punto que el papel y el tiempo vienen estrechos a su amigo.

R. Palma



Lima, noviembre 4 de 1886

S. general D. Vicente Riva Palacio,
Madrid

Queridísimo amigo:

Por su apreciable del 19 de septiembre veo que, a la fecha, se encontrará usted ya residiendo en la coronada villa del oso y el madroño. No dudo que la sociedad madrileña, y sobre todo la gente de letras, habrán recibido a usted con manifestaciones de cariño por el hombre y

de afecto por el literato que es ya veterano en el arte de manejar una pluma. Deseo vivamente que haya por completo recobrado la salud, y que el cortecito de la nariz no haya tenido la más ligera consecuencia enfadosa.

Remito a usted hoy, en paquetito certificado, el segundo tomo de *Tradiciones cuzqueñas*, que acaba de publicar Clorinda, quien dedica a usted una crónica de los corregidores del Cuzco. No lo disgustaría a usted el nuevo tomito, del que Clorinda manda ejemplares a Tamayo y Baus y otros académicos.

He principiado ya la impresión de la colección de todos mis versos, por mucho que ahora tenga yo poco entusiasmo por los rengloncitos rimados. Por vía de prólogo, publico mi *Bohemia limeña*, que es la historia íntima de la falange que empezó a borrar papel junto conmigo. Los que aún quedan de esa grey son todos cincuentones, que echan de menos los rayos del dorado sol de la juventud. El tomito dará unas 500 páginas, y la impresión quedaría concluida en febrero o marzo.

Recia, muy recia ha sido la batalla con los jesuitas de sorana y de levita. En julio se inició la lucha con la aparición del folletito mío que ya usted conoce. Vinieron los *meetings* y las actas, en pro y en contra de ellos, de todos los pueblos de la República. El ministerio era hostil a los liberales; pero a principios de octubre conseguimos que por motivos hacendarios, los diputados pronunciaran voto de censura contra el gabinete. Crisis y nuevo ministerio. El Congreso debía clausurarse el 25, y hasta el 20 no habríamos podido conseguir que se ocupase del asunto. La influencia de las faldas por un lado, y los temores del gobierno por otro, contribuían a la paralización. Por fin, el 21, después de muchos pequeños tropiezos vencidos, se dio la batalla en la Cámara de Diputados: tuvimos 68 votos, y los jesuitas sólo 15. Aún nos quedaba el Senado.

Los jesuitas hicieron fuerza de vela para que el Congreso terminara sus sesiones, y que el asunto quedase para solucionarse en la legislatura siguiente. Para ellos, ganar un año de vida era lo importante. Ya supondrá usted que nosotros no nos echamos a dormir, y nos movimos tanto y tanto, que el 24, después de una poblada, conseguimos que el Senado abordase la cuestión. Nueva victoria. Tuvimos 31 votos contra 6.

Después de este resultado tan satisfactorio, los jesuitas han empezado a liar sus petacas. Por el vapor que zarpó el 30 se marcharon 15. Quedan aún 8; pero aseguran que se irán también por el vapor de mañana.

Entretanto estamos amenazados de revolución, y revolución por motivo religioso. El Departamento de Arequipa, donde las masas son altamente fanáticas, estaba ya embochinado, y la autoridad se veía apurada para contenerlo. Las señoras son las más exaltadas, así en Arequipa

como en Lima, y ofrecen desprenderse de sus joyas para mantener la *guerra santa*. Con un poquito de energía que despliegue el gobierno, todo se desvanecerá como burbujas de jabón. Decididamente, que los tales *pajarracos de sotana* habían sido muy peligrosos, tanto como las víboras de cascabel.

Recobre la salud, queridísimo amigo, y escríbame. Siempre suyo

R. Palma

Recibí carta de Esther Tapia. Me anuncia la remisión por encargo de usted de dos ejemplares de sus poesías; pero éstos se han extraviado, sin duda en el correo. Estoy en activa correspondencia bibliográfica con el amigo Francisco Sosa.



Lima, abril de 1891

S. general D. Vicente Riva Palacio,
Madrid

Querido amigo: el vapor de Panamá llegó esta mañana con tres días de retardo, y zarpa en la tarde de hoy. Apenas da tiempo para avisarle, a la carrera, recibo de sus dos estimables del 20 y 26 de febrero.

Por carta de Tamayo y Baus que recibí en marzo, me he impuesto de que este ilustre amigo se halla muy enfermo. El melancólico espíritu que en su carta domina me ha impresionado vivamente. Mucho me afligiría que se agravase su mal. Estos condenados reumatismos son fatales para los viejos. Yo siempre sigo achacoso y apuntalando la casa vieja para que se derrumbe lo más tarde posible. Los médicos me prohíben toda fatiga cerebral, y opinan que mis vértigos son iniciadores de un reblandecimiento o de dolencia dorsal. Yo no les hago caso, y aunque menos que antes, sigo estrujando esa naranja que se llama cerebro. Da poco jugo, ciertamente; pero es algo.

Para mayo quedará terminada la impresión de *Ropa apolillada*, octavo tomo de mis *Tradiciones*.

Desde mañana haré que la prensa de Lima se ocupe del *Centenario*, y hará usted bien en considerarme entre los colaboradores. Puede usted también considerar a José Antonio de Lavalle, que es el único con quien he tenido ocasión de hablar, pues vino, hace un rato, a verme. Conside-

re también a Emilio Gutiérrez Quintanilla, a quien yo sabré obligar para que escriba. De los demás compañeros de Academia nada puedo afirmarle. Veré a los pocos que hay en Lima y me esforzaré porque tengamos una sesión. Estamos hasta sin director, pues García Calderón tuvo, por prescripción médica, que irse a su ciudad natal, Arequipa, donde parece que tampoco recobra la salud.

No será gran cosa la colaboración de este su amigo; pero, en el año, no dejaré de contribuir con dos o tres artículos. Voluntad me sobra; pero tiempo y salud me faltan. Mi puesto oficial es laborioso. De doce del día a cinco de la tarde no tengo un minuto mío, la biblioteca me absorbe las horas. Tal cual día festivo únicamente me es lícito ocuparme de las letras. De noche me está prohibido hasta leer, y mi mujer y mis hijos son dos guardianes celosos del cumplimiento de la consigna médica.

Por el vapor entrante enviaré a usted un artículo que ocupará una columna del *Centenario*. Largos artículos son poco leídos, tiene usted razón, y artículos con *continuará* nadie los lee. Le mandaré, para dar cumplimiento a mi compromiso de colaboración, un artículo sobre este tema: Sistema decimal entre los antiguos peruanos. Lo escribiré mañana o pasado o el domingo a más tardar, para enviárselo por el vapor del 15.

No sé si podré ocuparme de los temas que me indica. Ya veremos.

El tiempo me viene muy estrecho para el correo.

Hasta el próximo.

Mil felicidades.

Su amigo

Palma

Hágale, en mi nombre, una visita al queridísimo Tamayo.

RAFAEL F. MUÑOZ: LA RETÓRICA DEL PODER



José Francisco Conde Ortega

Para José Emilio Pacheco la literatura antecede a la realidad.¹ Y Alejo Carpentier tuvo la ocasión de comprobarlo cuando su personaje de *El siglo de las luces*² —Sofía— encarnó en una realidad alucinante. Y Emiliano Pérez Cruz también, cuando un día se le hizo presente un pepenador que quería cobrarle derechos de personaje porque, según él, las historias que Pérez Cruz publicaba en *La Garrapata* eran tomadas de su vida de pepenador trashumante y alcohólico. En todo caso, valdría la pena señalar que la experiencia literaria tiene la carga de humanidad suficiente para que muchas de las vivencias expresadas se compartan. Es, en cierto modo, lo que afirmaba T. S. Eliot de un buen poema: la posibilidad de que el lector exclamara: “esto es exactamente lo que yo diría si fuera poeta”.

Y “como navegar es preciso”, la literatura puede anunciar la realidad o instaurarla, acaso acercarla a la experiencia vital para hacerla más reconocible. O quizás todo sea solamente una ilusión en el teatro del mundo. Podría decirse, con el sentimiento cada vez más trágico de la vida, que “de razones vive el hombre y de

¹ Esta relación es muy del agrado de José Emilio Pacheco. En diversas conferencias ha expresado su entusiasmo ante el fenómeno literario de anticiparse a la realidad.

² En una entrevista, Alejo Carpentier contó la anécdota. Por su parte, Emiliano Pérez Cruz tuvo que invitarle una botella de tequila a su presunto personaje mientras lo convencía de que todo era una simple coincidencia.

ensueños sobrevive".³ Pero como la literatura es "la verdad sospechosa", la realidad puede ser algo todavía más sospechoso. Y colocados allí, en el precario equilibrio de una existencia fragmentada,⁴ sólo podemos acercarnos a los hechos cuando son tales, cuando vida y ficción ofrecen la oportunidad de ser cotejadas.

Algo similar sucede con Rafael F. Muñoz y su cuento, tal vez más conocido, "El feroz cabecilla". A partir de la intención satírica manifiesta en el cuento, Muñoz prefigura algo que en nuestros días es ya una costumbre: una retórica que transforma mañosamente la realidad y hace de ello una costumbre: la permanencia en el poder.⁵

Rafael F. Muñoz escribió cuentos, biografías y novelas; y la crítica está más o menos de acuerdo en considerarlo dentro de la segunda promoción de escritores de la Revolución. Son conocidas sus novelas *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1932), traducida al inglés y al alemán, y *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1924); un poco menos sus biografías *Francisco Villa* (1923) y *Santa Anna, biografía de un dictador* (1937). Seguramente su mayor mérito radica en sus libros de cuentos *El hombre malo* (1927), *El feroz cabecilla* (1928) y *Si me han de matar mañana...* (1934).

En 1960 apareció una colección de sus cuentos con el título de *Fuego en el Norte*, y en 1976 fueron recogidos todos los cuentos en un solo volumen con el título de *Relatos de la Revolución*. Rafael F. Muñoz ejerció también el periodismo y desempeñó algunos cargos burocráticos. Tal vez por eso José Revueltas, en feroz crítica a los narradores cercanos a su tiempo, se refería al autor chihuahuense como alguien que retrataba una realidad pintoresca en-golfado en su puesto burocrático.⁶

³ Unamuno y Ortega y Gasset ejemplifican, a partir de su dolor por España, la idea de que la literatura no es solamente un asidero, sino una relación de espejos en su confrontación con la vida.

⁴ La referencia a Teilhard de Chardin no es gratuita. La literatura es, también, el sueño de una máscara incompleta.

⁵ La bibliografía sobre las estructuras de poder, dentro y fuera del discurso literario, es más o menos extensa. Quizás quien haya dedicado más páginas reveladoras a este asunto sea Michel Foucault, pero no es el único.

⁶ En una entrevista que le hace Jorge Ruffinelli, el autor de *El luto humano* hace interesantes declaraciones que permiten acercarse a su posición ante la vida, el compromiso del escritor y su idea de la literatura cercana a su tiempo.

Con todo, una de las características más notables en la narrativa de Rafael F. Muñoz es su capacidad para la síntesis, posiblemente por la práctica del periodismo; además poseía una rara habilidad para propiciar impresiones duraderas; sabía captar el detalle preciso de los hechos y manejarlo casi siempre con una gran economía de recursos narrativos. Parecería una perogrullada afirmar que su tema general es la lucha armada; pero no lo es si se piensa que él fue algo más que un espectador de esa contienda; y que desde muy joven presenció el aspecto más inhumano de la guerra, hecho que frecuentemente olvidan las cifras.

El título de uno de sus libros refleja con precisión la idea que tenía Rafael F. Muñoz de sus personajes. *Si me han de matar mañana...* es, al mismo tiempo, una declaración de principios ideológicos y un acto de fe. Una revolución que no entendía casi nadie, una lucha que sólo implicaba la posibilidad de desquitarse en lo inmediato sólo podía tener una bandera: la inmolación. Y ese acto suponía, también, una manera de demostrar la valentía emergente, aquella que carece de sentido porque no se tiene nada que perder. Por eso, el "si me han de matar mañana, que me maten de una vez" es el único acto realmente heroico en aras de una idea bastante nebulosa de justicia.

Tal vez por eso María del Carmen Millán dice que en los relatos de Rafael F. Muñoz existe "una especie de psicosis sangrienta o furia asesina donde una palabra, una mirada, un encuentro fortuito, el recuerdo de una ofensa, tienen como respuesta la muerte. Su frecuencia y la fría inconsciencia con que se ejerce crean la impresión de que se tratara de un juego, de un deporte o hasta de una honesta tarea".⁷

Tanta sangre y tanta muerte hacen pensar en el tremendismo narrativo como una fácil resolución de sus cuentos. Pero no hay tal. Antes bien, ese es uno de sus mayores recursos como narrador. De hecho, significa tomar distancia del material por narrar y presentarlo sin tomar partido. Y esto implica una mirada objetiva de los hechos de guerra. Así, todos los hombres son iguales: soldados de leva, campesinos, bandoleros o soldados de carrera son igualmente capaces de cambiar bandera, desertar, traicionar y

⁷ María del Carmen Millán, *Antología del cuento mexicano contemporáneo*.

mórir o matar como si todo fuera el acto más común del mundo. El narrador, al contemplar su material con cierta frialdad, ensombrece más el panorama de una lucha que paulatinamente fue perdiendo sentido.

La figura de Francisco Villa fue definitiva en Rafael F. Muñoz, como lo fue en tantos otros. La lucha en el norte lo hizo simpatizar de inmediato con el movimiento armado por lo que implicaba de reivindicación social. Pero ya desde entonces, en sus notas periodísticas se advertía cierto desencanto por el delirio destructivo que era inherente a la lucha. En realidad su obra es el resultado de la reflexión y el pesimismo ante esos hechos. La Revolución no llegó a cristalizar como una idea coherente porque, a falta de un propósito común, el desencanto surgió casi al mismo tiempo que las victorias.

En muchos sentidos la obra de Rafael F. Muñoz está inmersa y se explica dentro del ámbito de lo popular. Diestro en el manejo del cuento corto, hizo de esta modalidad una de las formas idóneas de la literatura de la Revolución. Y no parece exagerado afirmar que, en esta dirección, algunos cuentos de Rafael F. Muñoz se asemejan a los corridos: una historia que surge dentro de la lucha y revive hazañas y pesares fácilmente compartibles. Escritor consciente de sus recursos y colocado en su circunstancia inmediata, es uno de los autores a los que no les estorba una lectura contextualizada.

“Oro, caballo y hombre” y “El feroz cabecilla” son dos de sus cuentos más celebrados. Y el segundo es el que permite otra lectura, acaso más cercana a nuestro tiempo en cuanto que vislumbra una forma de eternizarse en el poder: la asignación de papeles en relación con el discurso emitido y, en consecuencia, la adjudicación para sí misma del discurso preponderante de la jerarquía en el poder.⁸ Rafael F. Muñoz descubre que el poder posee una retórica muy especial. Y nuestros regímenes revolucionarios también. A la distancia de los años, se observa que esa creación del lenguaje redescubierta por Rafael F. Muñoz continúa vigente en las relaciones del ciudadano común con sus gobernantes.

⁸ A. J. Greimas, *El contrato de veridicción*.

Está claro el sentido irónico en "El feroz cabecilla". Los hechos que suceden en campaña son deformados por los redactores de cartas, partes, informes, que consignan victorias que jamás fueron alcanzadas y actos heroicos que nunca se realizaron. Un parte de guerra, agrandado al pasar de mano en mano, logra que se condene a muerte a "un feroz cabecilla vencido en una batalla feroz". Y en realidad, ese "feroz cabecilla" era un pobre mutilado moribundo, abandonado a su suerte por un pequeño grupo de compañeros en plena huida. Por esta "hazaña", un mediocre y oscuro general se convierte en héroe y "ejemplo para las generaciones futuras".

El resultado es que, en cada una de las estaciones, el parte de guerra sirve para recomendar ascensos. La autoglorificación es delirante. El parte de guerra va aumentando de acuerdo con el grado del emisor. Así, un incidente en un paréntesis de la guerra origina una de las sátiras más fieles del manejo castrense. Tendrían que pasar varios años para que Jorge Ibarguengoitia y Mario Vargas Llosa completaran esa visión nada heroica de los ejércitos.

La visión que ofrece Rafael F. Muñoz es grotesca. Y en este cuento emplea sus mejores recursos como narrador: la contención, la reticencia y la economía. No opina ni toma partido, sólo deja que hablen los hechos. Pospone el final y no da una conclusión para que el peso de la historia elabore su propio discurso. Con pocas palabras se limita a ir registrando la evolución de ese parte de guerra que va creciendo con el cuento. Desde el punto de vista literario, el cuento sería impecable si no tuviera el último párrafo. Esa suerte de moraleja al final del cuento para anunciar el juicio de la Historia es muy previsible. El cuento había funcionado con eficacia; no necesitaba más. Una retórica del manejo de la información estaba dada y, a partir de allí, la historia de "El feroz cabecilla" rebasa su límite temporal y llega hasta nosotros como una manera de entender el manejo que hacen de la información los que detentan el poder.

José Herrera Petere publicó, en *El hijo pródigo*, un cuento que tituló "El gran Jefferson Hope".⁹ En ese cuento, el escritor espa-

⁹ *Apud. Revistas literarias mexicanas*, publicado por el Fondo de Cultura Económica.

ñol devela los mecanismos de la creación de *best sellers*. Muchos años después, los tirajes de algunos productos en forma de libros producidos en Estados Unidos alcanzan cifras inverosímiles. Algo similar ocurre con Rafael F. Muñoz. El mecanismo para manipular la información está descrito con fidelidad. Su práctica y desarrollo no han cesado, y han logrado cubrir todo el espectro social.

En el cuento del autor de *Se llevaron el cañón para Bachimba* un insignificante soldado tergiversa la información de un hecho fortuito en campaña. Su superior hace lo mismo, y así sucesivamente hasta el más alto grado. La finalidad era adquirir cierto poder: quien tiene información tiene poder parece ser el supuesto. Y cada quien se aprovecha de ella de acuerdo con sus alcances. Finalmente, por este hecho, en la parte más alta de la pirámide, alguien habla por todos los demás. La consecuencia es clara: al hablar en nombre de los demás se tiene la verdad absoluta e indiscutible; y también se consigue que, de tanto repetir una verdad a medias, se crea en ella. Así, el lenguaje pierde su capacidad comunicativa y, en boca de los manipuladores, se convierte en lenguaje neurótico, distorsionador de la realidad. En estricto sentido, a esto se le llama prevaricación.¹⁰

En la vida cotidiana lo anterior es una costumbre que ha sobrepasado los límites de la ficción literaria. Los motivos pueden ser muchos, sin embargo, aquí interesa establecer esa correspondencia entre la exposición de un entramado literario y la práctica común. Rafael F. Muñoz estaba viendo surgir el México posrevolucionario; nosotros vivimos en un tiempo en el que la Revolución es bandera y pretexto para mantenerse en el poder. Uno de los problemas centrales de nuestras instituciones es ese lenguaje intencionadamente ambiguo y manipulador; y aquí es donde comienza la costumbre de la retórica del poder.

No de otra forma pueden entenderse los informes presidenciales, ya no digamos las campañas políticas para cualquier cargo público. El abismo entre lo que se habla y lo que realmente sucede es cada vez más profundo. Por un lado, se presenta la realidad del país a través de cifras y realizaciones que la gente nunca tiene

¹⁰ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*.

oportunidad de verificar. Por otro, el cúmulo de promesas que nunca se van a cumplir han originado chistes más que amargos. En niveles menores el caso es semejante. Los premios políticos —secretarías de estado, gubernaturas, etcétera— tal parece que son otorgados a quien mejor reproduce los partes de guerra aprendidos en “El feroz cabecilla”.

Un ejemplo que habla por sí solo es el de Fidel Velázquez. Este hombre acaba de cumplir 92 años y su bandera retórica sigue siendo la Revolución. En las entrevistas de los lunes no ha dejado de repetir que su central obrera ha velado y seguirá velando por el bienestar de los obreros. Mientras tanto, las huelgas declaradas inexistentes por las autoridades laborales y el entreguismo sindical confirman una dolorosa realidad: la retórica es cada vez más hueca, pero sigue funcionando. De otro modo no tendría sentido seguir invocando a la Revolución. Por eso es imposible que exista la posmodernidad en nuestro país. Primero se necesitaría conocer la modernidad. A menos que el salto mortal haya conseguido atenuarse con esa particular retórica.

Un modo de hacer política en México es apropiarse de las palabras del presidente en turno y repetirlas en cualquier momento. Con eso se neutralizan las intenciones y las palabras —otra vez— reinician el camino del parte de guerra de “El feroz cabecilla”. Por eso un personaje tan mediocre como Raúl Velasco puede hablar en nombre de *todos* los mexicanos para saludar a *todos* los *hispanoparlantes*, como si el grupo de irresponsables que ve su programa tuvieran la facultad de expresar la opinión de un país. Eso es, solamente, apropiarse de las palabras para mantener un estado de poder. Juego trágico en el uso del *nosotros*, pues no se sabe cuál es el alcance de su significado cuando se habla de que estamos a punto de salir de la crisis, o de que decidimos las reformas a la Constitución. Si la información es poder, el manejo de ella es no compartirlo. Por eso el *nosotros* se reduce considerablemente en su significado. No sé si efectivamente la literatura se adelante a la realidad. Si sé, en cambio, que a partir de “El feroz cabecilla” los partes de guerra siguen cumpliendo su cometido.

Ciudad Nezahualcóyotl, invierno de 1991

Temas y variaciones de literatura

BIBLIOGRAFÍA

- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, UNAM, 1988.
- Muñoz, Rafael F., *Relatos de la Revolución*, México, Botas, 1976.
- Greimas, A. J., "El contrato de veridicción", *Lingüística y literatura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1978.
- Foucault, Michel, *Cuatro discursos sobre el poder*, trad. de Antonio Marquet, México, UAM, 1990 (Col. Laberinto).

LA ROSA DE ALEXANDRIA: ¿UNA QUERRELLA SECRETA DE SOR JUANA?



Elías Trabulse

El 25 de noviembre de 1691 se cantaron en la catedral de Oaxaca los *Villancicos* que sor Juana Inés de la Cruz había compuesto en honor de Santa Catarina de Alejandría. Ese mismo año fueron impresos en Puebla, precedidos de una "Dedicatoria" del doctor Jacinto de Lahedesa Verástegui, en la cual exaltaba las virtudes intelectuales de sor Juana.

Desde hace varios años diversos investigadores de la vida y obra de la monja han señalado el carácter autobiográfico y no impersonal de esa obra. También han reparado en el elogio que hace de las cualidades intelectuales de la santa y en su nada velada actitud de proponerla como modelo de mujer sabia frente a todos aquellos que negaban el derecho de las mujeres para realizar trabajos intelectuales o bien que ponían en duda su capacidad para llevarlos a cabo.

El haber elegido a Santa Catarina como ejemplo de sabiduría femenina no fue casual en ese conflictivo año de 1691. Ya diez años antes, en su beligerante "Carta" a su confesor Antonio Núñez de Miranda, la había citado como modelo de mujer letrada, y apenas unos meses antes, en su *Respuesta* a sor Filotea de la Cruz, había repetido la mención.

El interés de esta notas es el de señalar dos puntos relacionados con esa peculiar obra de sor Juana: primero la *fuentes* literaria de que partió y segundo el *método expositivo* que utilizó.

Los textos hagiográficos clásicos sobre la vida de Santa Catarina son el *Breviario romano* y la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorági-

ne. Sor Juana conoció sin duda el primero de ellos, y es probable que también haya leído el segundo. Sin embargo, para elaborar sus *Villancicos* partió de otra obra que por su carácter y contenido podemos señalar como la *fuentes* básica.

En el año de 1672 apareció en México una obra de título *La rosa de Alejandría*. Se trataba de un grueso volumen de más de 300 páginas que había sido impreso por Francisco Rodríguez Lupercio por encargo de dos curas beneficiados de la parroquia de Santa Catalina de la capital del virreinato. Su autor fue el presbítero criollo Pedro de la Vega, licenciado por la Universidad de México y miembro de la Congregación de la Purísima Concepción. La obra llevaba una "Aprobación" del padre Núñez de Miranda y una "Licencia" del virrey marqués de Mancera. Acerca del título de la obra el autor dice que utilizó el de "Rosa de Alejandría" ya que, según San Ambrosio, la rosa es "vistoso jeroglífico de un mártir", además de que "a Santa Catarina por virgen, por mártir y por doctora, le viene, como nacido, el epíteto de Rosa; y por su esclarecida patria, el serlo de Alejandría". Inclusive el largo texto está dividido en doce "rosiclères" a manera de capítulos. Al principio de la obra cita sus fuentes entre las que destaca la *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra. Más adelante mencionará también a Jacobo de Vorágine.

La importancia de este libro poco conocido es que, todo él, está atravesado por un profundo sentimiento antifeminista. De la Vega no disimuló, ni intentó hacerlo, la profunda aversión que a él, como a su amigo y colega Antonio Núñez de Miranda, le producían las mujeres sabias; y cuando aborda el caso de Santa Catarina no puede menos de decir que su sabiduría no era sino producto de sus "varoniles rasgos". Más aún, a pesar de declarar a Santa Catarina como la "Décima Musa del Parnaso" y "Patrona de las Musas en Egipto", afirmó que su heroísmo desmentía la realidad de su sexo, y que la fortaleza de que hizo gala ante los suplicios no eran sino el producto de un "varonil principio". Sin embargo, toda esta manifestación de espíritu antifeminista acaso hubiera pasado inadvertida por sor Juana, diecinueve años más tarde (después de todo, diversos libros y sermones de la época propalaban ese sentimiento), de no ser por dos razones. La primera fue que la "Aprobación" de fecha 28 de julio de 1671 la había dado su anti-

guo confesor, el jesuita Núñez de Miranda, quien había leído la obra a petición expresa del marqués de Mancera; y la segunda, que en un largo capítulo De la Vega arremete contra las mujeres sabias de su época, apoyado en el testimonio del patrón de la orden de sor Juana: San Jerónimo. El retrato que De la Vega pintó en 1672 bien podía haber sido rubricado, en ese año y en 1691, por el confesor de sor Juana, quien en esos años se había percatado, más allá de toda duda, de lo difícil que era hacer que la monja olvidara sus "locuras" literarias y eruditas para dedicarse a la vida ascética y contemplativa de una monja, tal y como él se lo había exigido infructuosamente. Incluso, en un pasaje, De la Vega escribió algo que parecería un retrato hablado de sor Juana en 1671. El texto dice así:

Estudiaba para vivir como prudente, porque le ajustase después esta alabanza, que le da en su oficio la Iglesia. Leía para portarse como sabia, pues por tal había de ser de las universidades patrona. No hacía alarde de entendida con *desdoras de bachillera*. Por eso no atendía a lo dulce engañoso del estilo en los poetas que estudiaba, y oradores que aprendía, sino a lo útil de la sentencia y lo honesto de la enseñanza. ¡Qué ilustre idea, aunque gentil, a las doncellas de ahora! Aun desde los tiernos años se enseñan muchas a amar con disfraces de que aprenden a leer. Ni aun oír, cuanto más leer poetas, permitía San Jerónimo a las vírgenes de su tiempo; ya hoy, o es mayor el seguro o más buscado el peligro. No es justo se aprenda en la edad pueril lo que es necesario se desaprenda en la grande. Y con dificultad se olvida lo que en la niñez no se desdeña; sentencia del filósofo andaluz (Séneca) que deben repensar los padres en la educación de los hijos.

Y más adelante añade una censura para los que leen poesía erótica:

Ni aun tocar los libros de lascivos poetas permitió el más profano maestro que tiene en sus escuelas cupido; (Ovidio) ¿qué pronunciará al leerlos? Estrago de juveniles años los llamó muy bien Anónimo. Salvillas de oro donde se sirve el veneno en dulzura de palabras. Lastimosa cosa que culpemos mucho a Ovidio por sus libros de arte amandis, que condenemos las ternuras de Catulo, y no se repare en muchos libros, que apostadamente andan en manos de azucenas cán-

didas, ¡con riesgo de ajarse al cierzo que levantan tales libros! De quienes escribe Horacio, no enseñan más que a pecar, a quien no sabe qué es culpa.

Por otra parte, debemos tener en cuenta que en 1671 sor Juana llevaba ya dos años en el convento de San Jerónimo, o, más correctamente, de Santa Paúla; y que a pesar de ello no había abandonado, tal como Núñez de Miranda había erróneamente supuesto, ni sus estudios ni sus actividades literarias. Cuando en 1682 sor Juana escribe acre "Carta" a su confesor, las relaciones entre los dos habían llegado a un límite. La ruptura subsecuente no fue más que la conclusión obvia de esos doce años de tensión entre ambos; que si algo muestra es la tenacidad moralizadora de Núñez de Miranda, y la esquizidez de una sor Juana que se siente cada vez más acorralada y que opta por la ruptura ante el obsesivo celo confesional del sacerdote. Ni el biógrafo y penegirista de Núñez, el jesuita Juan Antonio de Oviedo, pudo ocultar la fuerte presión moral que aquél ejerció sobre la monja y que logró "exasperarla", como ella misma dice, ya que el padre había llegado incluso a externar públicamente su desaprobación a las actividades de sor Juana, calificándolas de "escandalosas".

Vienen entonces esos diez años de paz en que sor Juana alcanza, en una libertad relativa, la cima de su creación poética. El año de 1691 presencia, por así decirlo, el reinicio de las hostilidades abiertas, porque ocultas siempre las hubo. La *Carta* del obispo Fernández de Santa Cruz vuelve a desatar la polémica. La *Respuesta* de sor Juana y los *Villancicos* de Santa Catarina fueron la contestación de la monja: la primera para rebatir al obispo y los segundos para refutar una obra publicada dos décadas antes y que reflejaba claramente el ideario antifeminista de su antiguo confesor. Si antes de ese año no se había preocupado en impugnar *La rosa de Alejandría* era porque posiblemente consideró inoportuno e innecesario reabrir un debate que volvería a acarrearle desavenencias y disgustos. Pero en 1691 el clima de paz se había perturbado y era imperativo defenderse, y de ser necesario atacar. La *Respuesta* a sor Filotea fue un acto de defensa; los *Villancicos* fueron la ofensiva.



Los *Villancicos* de Santa Catarina fueron redactados en dos niveles: *el obvio* y *el secreto*. En el primero sor Juana emprendió el penegórico de la santa y la defensa de los derechos intelectuales de la mujer. En el segundo dibujó con enorme sutileza un jeroglífico hermético que reafirmaba, en un nivel superior, las cualidades espirituales femeninas. De esta manera convirtió la confutación de *La rosa de Alejandría* en un acto de desagravio y en una exaltación extraordinaria de la feminidad. Veamos cuál fue su *método expositivo*.

El primer aspecto, *el obvio*, ha sido ampliamente estudiado. Las virtudes de Santa Catarina, su fortaleza, sabiduría y santidad, son paradigmáticas, tanto para las mujeres como para los hombres. Sobre todo su sabiduría es alabada de diversas maneras por sor Juana. La disputa con los cincuenta sabios convocados por el emperador —el célebre pasaje alegórico citado tantas veces y que vemos inserto inclusive en la primera biografía de sor Juana— le da pie a rebatir una y otra vez el libro de De la Vega. En versos donde campea la más fina ironía llega a decir que lo notable no fue que los venciera —eso se daba por hecho que así sucedería— sino que ellos hubieran aceptado su derrota: “Nunca de varón ilustre/triunfo igual habemos visto”.

Después del penegórico viene la diatriba. Los villancicos VI y XI ponen en la picota a aquellos hombres que advierten contra las mujeres doctas, pero, sobre todo, a los que afirman que ellas sólo deben “hilar y coser”. Estos pasajes nos traen a la memoria una obra de Núñez de Miranda donde prescribe, en un largo capítulo de 25 páginas de letra menuda, que la actividad por antonomasia de las monjas debía ser el “ejercicio de manos y labor”, y en esta clasificación se comprendía “labrar, bordar e hilar”. Así, no es difícil que la cuarteta del *Villancico XI*, que dice:

Porque, como dizque
dice no sé quién
ellas sólo saben
hilar y coser...

haga alusión a esa obra, y ese "no sé quién" sea Núñez de Miranda.

Es probable, sin embargo, que la dimensión secreta, es decir, hermética, que recorre de principio a fin los *Villancicos* de Santa Catarina, revista un mayor interés, pues ahí nos dejó sor Juana un retrato de sí misma, como mujer y como intelectual, que sólo podría ser comprendido por los iniciados, o sea por aquellos que estuvieran familiarizados con las claves, jeroglíficos y símbolos del hermetismo y de la alquimia. Toda esa obra está envuelta en una atmósfera "egipcia", cabe decir hermética, donde los signos mencionados tienen casi siempre dos significados: el evidente, perceptible por todos, y el oculto, sólo comprendido por unos cuantos, y acaso sólo por sor Juana. En efecto, al recorrer el texto de los once villancicos de la santa de Alejandría nos percatamos que sor Juana empleó diversos símbolos, algunos de los cuales habían sido utilizados también, aunque en otro contexto, por De la Vega en *La rosa de Alejandría*. El primero de esos símbolos es obviamente el de la *Rosa*, relacionada con la Gran Obra del arte de la alquimia, es decir con la transmutación de los cinco metales viles en oro. El segundo es el de la *Estrella*, símbolo femenino por antonomasia, que representa al mercurio filosofal. El tercero es el *Uroboro*, que representa la eternidad, como una serpiente que se muerde la cola. El cuarto es la *crux hermética, isíaca o ansata*, símbolo masculino al que se une la rosa en un matrimonio alquímico. Este es el símbolo empleado como distintivo por la Hermandad Rosa-Cruz. El quinto es la *palingenesia* o sea la resurrección de la rosa a partir de sus cenizas. El sexto es el *círculo* como jeroglífico infinito de Dios. Y, por último, el séptimo es el *Sol* y la *Luna* como representantes del *rey* y la *reina*, el principio masculino y el femenino, que al unirse al final de un largo proceso alquímico forman el andrógino o hermafrodito, que reúne en sí las cualidades opuestas, y que representa a la piedra filosofal, es decir el producto final de la Gran Obra. Todos estos símbolos de la alquimia clásica representan "La flor de la sabiduría", tal como aparece en la copiosa iconografía alquímica. En una de estas imágenes, que aparece en el *Alchimistischen Manuscript*, que data de 1550, y que se conserva en la Universidad de Basilea, vemos representados todos los símbolos empleados por sor Juana en sus

Villancicos de Santa Catarina: en el centro, el *Uroboros* rodeado del Sol, la Luna, la rosa y la estrella. Muchas de estas imágenes aparecen en los textos de alquimia impresos en los siglos XVI y XVII; y fue probablemente en dos de ellos en los cuales sor Juana obtuvo sus conocimientos de alquimia. Me refiero al *Oedipus Aegyptiacus* y al *Mundus Subterraneus*, de Athanasius Kircher, autor clave para adentrarnos en los conocimientos herméticos de nuestra monja. Ahí aparece el proceso de la Gran Obra, y la explicación detallada de cada una de sus etapas. Además, Kircher describió la *crux hermética* y su simbolismo, así como el significado alquímico del andrógino. De Kircher tomó sor Juana su idea de la rosa que resucita tal como aparece en el villancico V.

De hecho, Sor Juana estructuró sus *Villancicos* como el itinerario de la Gran Obra alquímica o sea el trayecto que va del nacimiento a la resurrección, y de ahí a la consumación del matrimonio alquímico. Así en el villancico I nos habla del nacimiento de la rosa y de la estrella; en el II nos describe la vida eterna de la rosa y acude al paralelo de la serpiente con el río Nilo, ambos eternos; en el IV nos menciona el proceso de sublimación alquímica sufrida por la rosa y nos habla del círculo, "jeroglífico infinito" de Dios, donde la rosa encuentra la muerte, sólo para resucitar, para la sabiduría eterna, en el villancico V. Finalmente en los números IX y X nos describe el momento de plenitud: la boda entre el Sol y la Luna bajo la influencia espiritual del mercurio femenino representado por la estrella blanca. Aquí sor Juana equipara la rosa, la estrella y la Luna con Santa Catarina, y al Sol con Dios. Así queda consumado el acto final, es decir el *coniunctio* de los alquimistas. El duelo entre la rosa y la estrella se resuelve pacíficamente en la apoteosis de Santa Catarina: Rosa, Azucena, Estrella, Luna, Egipcia y Virgen.

Son los nombres que la definen, o, como dice sor Juana:

Son nombres que en tu historia
el tuyo dulce sella:
que eres Rosa, Azucena, Luna, Estrella.

Y en esos nombres se exalta su naturaleza de virgen, sabia y mujer.

Sin embargo, mucho erraríamos si pensáramos que sor Juana limitó su exposición al encadenamiento de esos jeroglíficos. Con indudable sutileza planteó un enigma que servía, primero, para refutar a los que ponían en duda las capacidades intelectuales de la mujer, pues ella había sido capaz de exponer ese enigma a su vista en los *Villancicos*, sin que ellos hubieran percibido, ni remotamente, la clave simbólica que contenía, y, segundo, para identificarse ella misma con la rosa y con la estrella. En efecto, sor Juana entremezcló, como los alquimistas, la riqueza de las imágenes poéticas con los jeroglíficos herméticos y con sus propias experiencias personales. Así, la mujer acosada por un confesor intolerante y por dos obispos, encontró en la muerte y resurrección de la rosa un eco de su propia situación psicológica. Era morir al mundo para nacer al conocimiento, como la rosa. Porque la verdadera rosa y la verdadera estrella de los *Villancicos* es la misma sor Juana. De esta manera, es posible ahora, a 300 años de haber sido cantado por primera vez, descifrar el jeroglífico de la rosa, y encontrar ahí, el nombre de esa rosa, por medio de la cual sor Juana manifestó su voluntad de conocimiento y su orgullo de ser mujer.

MAX AUB O EL COMPROMISO SOCIAL DEL ESCRITOR



Alejandra Herrera

INTRODUCCIÓN

La vieja polémica surgida en torno a la función del arte y la literatura fue preocupación de los escritores e intelectuales españoles, sobre todo después de la Revolución de Octubre: ¿debe el arte mantenerse aislado de todo conflicto social?, ¿debe la literatura criticar, testimoniar, servir a la sociedad? En pocas palabras: arte por el arte *vs.* arte comprometido en términos políticos y sociales.

Ortega y Gasset, en su ensayo *La deshumanización del arte*, analiza objetivamente la tendencia vanguardista de alejar al arte de todo contenido social, político y humano en aras de la creación de un arte puro. Aunque el destino del arte seguía discutiéndose, la Guerra Civil española lo haría dar otro giro:

La idea del arte puro, la abstracción de la realidad, el énfasis en el juego intelectual y en el estilo, el formalismo, entraron en una violenta crisis humana y estética. El escritor tuvo que comprometerse con la realidad de su tiempo; concretamente, con la realidad social y política de su país en llamas (Arturo Souto, "Letras", *El exilio español en México, 1939-1982*, p. 382).

Cuando en 1939 llegan a México los exiliados, esta polémica cobra cuerpo, materia. Como se sabe muchos de los poetas de la Generación del 27 continúan su producción aquí. Con ellos la re-

valoración de Góngora, el poeta más preocupado por la forma artística del Siglo de Oro; las vanguardias y la consigna de no dejar verso sin metáfora. Y aunque sus contenidos tienen que ver con la realidad social, lo que los determina es la búsqueda formal. No sucede lo mismo con muchísimos narradores del exilio, que en su afán de testimoniar o de reflexionar sobre la experiencia vivida recurren a un estilo artístico ya casi agotado: el realismo del siglo XIX. Como se sabe, esta corriente se oficializó en la URSS a fin de que se expresara la nueva sociedad fruto del triunfo del proletariado. Salvo algunas excepciones, la obra de estos escritores, tanto rusos como exiliados, permanecerá como testimonio o crónica, historia si se quiere, pero no como literatura.

A mi juicio, Max Aub es una síntesis de esas tendencias, si bien no excluye de su obra el realismo, lo revitaliza con las nuevas corrientes literarias e incorpora en su obra el plano visual del cine. Su preocupación por los conflictos contemporáneos no se reduce a la experiencia de un grupo. Aunque en muchas de sus obras aparecen la guerra y el exilio como temas recurrentes; no se detiene allí, escribe sobre México y la complejidad del ser humano.

Aub es un exiliado peculiar, no es español de nacimiento. De padre alemán y madre francesa, nace en París en 1902. Reside en Valencia desde los once años. Bajo el gobierno de la República desempeña importantes cargos. En 1939 es exiliado en diversos campos de concentración (Norte de África y Francia); finalmente llega a México en 1943. Aunque se le clasifica como novelista, abarcó todos los géneros literarios: teatro, poesía, cuento, guión cinematográfico, ensayo, etcétera.

LOS COMPROMISOS DE AUB: LO SOCIAL Y LO LITERARIO (ANÁLISIS DE TRES RELATOS)

Aunque los relatos de Max Aub son un retablo de preocupaciones sociales, sentido del humor, condición humana y fantasía, aquí sólo pretendo acercarme a tres de ellos: *El Cojo*, *Enero sin nombre* y *Librada*. Cada uno presenta los temas que han sido más trabajados por el escritor exiliado: la guerra civil, el éxodo y la vida en el exilio con la consecuente nostalgia por la tierra tan lejana.

El Cojo:

La anécdota de este relato puede resumirse en pocas líneas: el Cojo y su mujer son campesinos en Motril, lugar ubicado en el cruce de caminos a Málaga y Almería, en la provincia de Andalucía. El año en que inicia el texto es 1935, durante el cual la única hija sobreviviente de nueve hermanos se casa. Es en agosto del año siguiente cuando se le comunica al Cojo que el Comité le ha otorgado una parcela; desconfiado aquél no acepta, pero lentamente comprende que el mundo puede presentar otro orden. La situación externa del Cojo, el ser ahora propietario de un trozo de tierra y el trabajo en aras de la colectividad, le cambian internamente; por primera vez se percibe a sí mismo como hombre. Pero la felicidad no es eterna. Un mes antes, en julio de 1936 la sublevación franquista inicia la Guerra Civil. La mujer y la hija del Cojo tienen que unirse al éxodo, éste permanece en su tierra, pues instintivamente decide defenderla. En un enfrentamiento entre la guardia civil y los milicianos la hija es herida y al morir da a luz una niña, quien recibe el nombre de Esperanza. El Cojo armado de un fusil defiende su tierra; en esa situación de vida y muerte, se reconoce como un ser feliz.

A mi juicio, *El Cojo* es un mosaico de conflictos sociales, políticos y humanos a los que la República debió enfrentarse en el año de 1936. A través de la anécdota mencionada, Aub da noticia al lector de la dureza de la vida en el campo, en la cual a base de un trabajo sin tregua y de un salario miserable los campesinos van deshumanizándose; es tal vez lo que Marx llamaría enajenación por el trabajo. En esas condiciones la vida ofrece pocas alternativas, el dolor constante, la repetición, la ausencia de todo cambio vuelven a los hombres espectros:

[...] El sueldo de seis reales al día. No se quejó nunca, pero amaneció mudo y se le fue ensombreciendo el rostro como a ella, que como mujer leal se le fue pareciendo a medida del tiempo pasado; y así fueron paridos al azar de las piedras hasta nueve varones y una hembra. El más chico murió de cinco años atropellado por un automóvil que desapareció sin rastro. Los entierros fueron las faenas más desagradables de todos esos años ("El Cojo", *Últimos cuentos de la guerra de España*, p. 11).

La comunicación entre los hombres, concretamente dentro del matrimonio del Cojo, brilla por ausente; las discusiones y cuestionamientos están bien para la gente de ciudad, no para los que día a día luchan por hacer a la tierra producir: "Ni ella se acuerda del nombre del Cojo de Vera ni él del de ella. Ya no se hablan casi nunca, los ojos se les han vuelto pequeños porque ya no tienen qué mirar. Viven en su noche. La Virgen de las Angustias lo preside todo con manso amor" (*ibid.*, p. 12).

En esta desolación vital los discursos y promesas políticas no encuentran eco. Si no se tiene conciencia de sí mismo menos se tendrá conciencia política, por eso, no es extraño que: "Al Cojo todo aquello de la República y la revolución no le interesaba. Él no era partidario de eso. Las cosas como eran. [...] Que cada uno coma su pan y que no se meta donde no le llamen. Los señoritos son los señoritos" (*ibid.*, pp. 13, 14). Y así señala Aub la mentalidad campesina cuyas bases bien podrían ubicarse en la España medieval, cuando la movilidad social era impensable. En esta situación el Gobierno Republicano encontraba obstáculos por todas partes. Concientizar a las masas era cuestión de tiempo y eso era, en plena lucha, lo que más faltaba.

Lentamente el Cojo empieza a asimilar, mejor decir, a intuir que la reforma republicana ha expropiado la tierra a los amos para repartirla a los campesinos, que es posible otro orden de cosas, que el trabajo colectivo rinde más beneficios; y así la tierra cobra un nuevo sentido: "Ahora descubría la tierra; le pareció hermosa en su perpetuo parto" (*ibid.*, p. 17). También por primera vez, se descubre a sí mismo: "Recostó la espalda en la pared, y aspiró hondo, se quemó el papel, prendió el tabaco, la boca tragó el humo: era su primera bocanada de hombre, el primer cigarro que fumaba dándose cuenta de que vivía" (*ibid.*, p. 19).

Y mientras todo esto ocurre en la intimidad del Cojo, en el exterior la tragedia sigue fraguándose: los sublevados se acercan y crece el número de gente que huye. Y así como en escenas simultáneas, en un *crossing up*, diría Soldevilla, se ve en una al Cojo que sigue creciendo al reconocerse en su tierra; y en la otra los horrores del éxodo. La muerte de la hija, el nacimiento de Esperanza y la felicidad del Cojo revelan que en los primeros brotes de la Guerra Civil aún se tenía esperanza, si bien fincada en el do-

lor, pero igual en los nuevos hombres que se gestaban en la República. No en vano la tierra juega un papel importante en este relato; podría decirse que Aub retoma el símbolo universal de la tierra como resurrección.

Formalmente el relato pertenece al realismo crítico en la medida en que Aub desea privilegiar los contenidos ideológicos, pero esto no implica descuido del lenguaje. Además, el autor utiliza entre otros recursos estructurales una voz narrativa omnisciente, diálogos, monólogo interior, simultaneidad de acciones y *flash back* para informar al lector sobre hechos anteriores a su narración. Doy un ejemplo del monólogo:

Y si me matan, qué más da, para lo que le queda a uno de vida. Ya me he levantado, me he vestido, he comido, trabajado y dormido bastante. Tanto monta la fecha del se acabó. Sí, el Francés siempre cuidó bien su campo, pero ya lo he visto muchas veces, qué más da no volverlo a ver. Además no me van a matar'' (*ibid.*, p. 15).

En cuanto a la estructura del texto, yo diría que aunque *El Cojo* viene en un volumen que lo alude como cuento, no lo es, porque las explicaciones históricas que este relato exige no le permiten la intensidad y ritmo propios del cuento. Aunque el final es sorprendente por su carácter paradójico, pero no falta de verosimilitud; no es un cuento.

Enero sin nombre:

En *Enero sin nombre* aparece planteado el tema del éxodo desde muy hondo. El primer apartado está fechado el 26 de enero de 1939 y a éste le siguen otros dos encabezados con los números 27 y 28. Puede decirse que es una especie de diario que cubre esos tres días del año de las evacuaciones masivas. En la primera parte la voz omnisciente es la de un árbol que narra el caos conformado por el éxodo en Figueras, el asunto le parece inexplicable. En la segunda y tercera partes la narración del árbol y los diálogos de la masa se entremezclan y en ellos Aub reproduce el habla popular:

—¿Y tú de dónde eres?

—De Bilbao. Un año que estábamos en Barcelona, con casa y tó. Y tó comproa de nuevo, donde El Siglo. Los cubres, la vajilla, tó. Tó s'a quedao allí. Ahora arrea otra vez p'alante. ("Enero sin nombre", *Sala de espera*, p. 52).

El elemento fantástico, que es la inclusión del árbol, testigo y personaje, a primera vista sorprende, pero poco a poco la intención de Aub se revela: se trata de una antítesis en la que se oponen la fortaleza del árbol y la debilidad humana; el arraigo del árbol y el dolor que conlleva la falta de raíces del hombre. Y a través de esa antítesis y de la brevedad de los diálogos, Aub hace un recorrido por los problemas más urgentes e ideológicos de la guerra, por ejemplo: la opinión de Cazado para la rendición de la República: "—¿Para qué luchar más? ¿Es que no ven que estamos perdidos? Entonces ¿para qué? ¿Más muertos?" (*ibid.*, p. 53); la ausencia de armas: "—Lo peor son los morteros; por uno que tenemos, ellos [los franquistas] tienen cien. Si por casualidad disparas, te fríen [...]" (*ibid.*, p. 54); quién tiene la culpa del caos: "—La culpa es de Azaña" (*ibid.*, p. 57); "Las razones de nuestra derrota son demasiado complejas para achacarlas a un solo sentimiento, pero la falta de unión, en todos los sentidos, ha sido fatal para nosotros" (*ibid.*, p. 60); el rechazo al fascismo: "—[...] la razón es ésta que te doy: la gente no ha huido por cobardía, sino por miedo, por miedo de caer prisioneros, de venir a ser fascistas. Por miedo de ser fascistas" (*ibid.*, p. 59); el bombardeo sobre la población civil: "Un débil silbido que se agrava en abanico. Un tono que crece como pirámide que se construyese empezando por su punta. Un rayo hecho trueno. Una bárbara conmoción carmesí. Un soplo inaudito de las entrañas del mundo [...]" (*ibid.*, p. 63); la entrada del ejército franquista: "Ya entran en Figueras, ya se oyen los clamores. La gente se queda quieta esperando el final de la alarma, con sal en los ojos y un amanecer en la cara" (*ibid.*, p. 64); y la imposibilidad de plantearse y responder a una pregunta: "Nadie pregunta ¿cuándo volveremos? Todos estamos seguros de que será cuestión de unos meses, dos, tres, seis o lo sumo. El mundo no podrá permitir tanta ignominia" (*loc. cit.*).

No obstante la magnitud del problema y la brevedad o economía con que es expuesto, Aub no se queda en la superficie del conflicto, a través de lo literario, y su espacio ficticio logra un ajuste de cuentas a la guerra y a sus causas.

Librada:

Veracruz es el espacio donde ocurre la primera parte de este texto. La anécdota se desarrolla así: con pocas palabras, más bien con gestos, Ernesto comunica a su mujer, Librada, su vuelta a España. La causa es cumplir una misión política. La pareja (primera generación de exiliados) tiene dos hijos. La despedida se da en silencio, sin quebrantos.

La segunda parte está conformada por una carta, fechada en la cárcel de Alcalá en el año de 1948 (nótese la duración de la persecución franquista, que obviamente allí no termina). La escribe Ernesto una noche antes de ser fusilado. A un mes de su regreso ya era prisionero. La incertidumbre de que Librada reciba la carta, los ideales de la causa comunista, el dolor de dejar a su mujer y a sus hijos, la firme esperanza de que el Partido Comunista no abandonará a su familia, la fe en que los hijos continuarán con sus ideales, la emoción de pisar, después de tantos años, la tierra añorada; el recuerdo de una reciente y breve entrevista con sus padres en la cárcel son los sentimientos que acompañan a Ernesto en las últimas horas. No se arrepiente, no da un paso atrás.

Tercera parte: una carta más. Fechada en Manzanera, quince días después de la de Ernesto. Es de sus padres y va dirigida a Librada. Los achaques de la vejez, la desesperanza de conocer a los nietos, los cariños y un paso doble son el contenido general del texto. Pero vale la pena destacar las siguientes líneas: "No sé si sabrás que estuvimos en Alcalá para ver [*sic*] a un Amigo nuestro que estaba muy enfermo. Desgraciadamente no se pudo hacer nada para aliviarlo. Que en Paz Descanse. Tampoco nos quisieron decir donde [*sic*] lo iban a enterrar" ("Librada", *Sala de espera*, p. 145). Obviamente la noticia es que Ernesto fue fusilado, pero lo que llama la atención es el mensaje entre líneas. Aub denuncia con esto la ausencia de libertad y censura epistolar en la dictadura de Franco.

El editorial de un periódico clandestino de 1950 ocupa la cuarta parte del relato. Su contenido expresa la lucha republicana que no ha podido sofocar la dictadura del generalísimo. Expresa también la división de las facciones de la izquierda española. Pero, ¡atención!, el partido responsable de la publicación señala a Ernesto como traidor a la causa republicana.

Una breve noticia y el diálogo privan en la quinta parte del texto. Cuando el artículo se publica en México y es leído por Librada, ésta, sin más ni más, se suicida. ¿Protesta silenciosa ante tanta sordez?

Aub subtitula esta parte como *Diálogo acerca de Librada*. Éste se desarrolla entre tres amigos exiliados, después del entierro de Librada. Los temas son diversos: que si Ernesto fue o no traidor, que si el partido es lo más importante, que si uno renunció al partido por su arbitrariedad, que si la URSS es el ejemplo y la única esperanza. En fin, un diálogo inútil en el que paradójicamente al subtítulo, Librada apenas se menciona. No hay pena por el sujeto Librada, su entierro fue un pretexto para una plática ociosa. Para subrayar la ironía Aub termina así el relato: "En el cementerio, un gato rondaba la tumba de Librada" (*ibid.*, p. 155).

Me parece importante destacar que en este desencantado texto, en el que la tensión se da casi como de novela policiaca, Aub utiliza varios géneros: la narración de un autor omnisciente (primera parte), la epístola (segunda y tercera partes) con un consecuente cambio de narrador; el artículo periodístico, información "objetiva" (cuarta parte); y el diálogo, en el que apenas interviene el narrador (quinta parte), recurso dramático. Vale la pena destacar el ojo cinematográfico de Aub; cito un ejemplo: "Ernesto vuelve a encender su pipa. Toma el café a sorbitos. Mira a Librada. Un trueno lejano y el agua mansa. Uno de los dragoncillos da un salto y se traga una mosca. A lo lejos, el ulular de la sirena de un tren. Otra vez la soledad de la lluvia. A la luz de un relámpago se dibujan las airosas siluetas de los cocoteros de la casa vecina. El gato sale de la habitación de los niños y viene a acurrucarse en el regazo de Librada; lo acaricia. Ernesto sabe que quisiera tener sus manos entre las tuyas, se resiste. Pero acaba por acercarse a ella y le pasa el brazo por los hombros" (*ibid.*, pp. 141, 142).

En esta descripción, de conjunto y mediante una gran economía de palabras, Aub logra una escena plástica; pero más tendente al guión cinematográfico. El movimiento se revela a través de acciones, objetos y situaciones.

CONCLUSIÓN

En los tres relatos presentados se hace evidente el compromiso social de Aub. No se trata de panfletos políticos ni de la creación de un arte de apariencias como ocurrió con el Realismo Socialista de la URSS; sino de un realismo que presupone un ojo observador y bien documentado, el del autor, que con tales bases puede plantear los problemas que se dan en la realidad contemporánea de manera crítica y en algunos casos hasta de formular una denuncia; por ejemplo: "Librada".

La obra política de Max Aub es un esfuerzo constante por plantearse con objetividad las causas que generaron la Guerra Civil española y sus consecuencias. Pero a diferencia de otros exiliados, que también lo hicieron, tal vez más como una necesidad personal que artística, Aub aplica las técnicas de la narrativa del siglo XX para reavivar el realismo que emplea en su obra. El compromiso político y social no soslayó, en el caso de Aub, al compromiso del escritor con la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Aub, Max, *Sala de espera*, México, Pangea, 1987, 155 pp.
----, *Últimos cuentos de la guerra de España*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969, 344 pp. (Colec. Prisma).
El exilio español en México (1939-1982), pról. de José López Portillo, México, Salvat/FCE, 1982, 909 pp.
Rodríguez Plaza, Joaquina, *La novela del exilio español*, México, UAM-A, 1986, 182 pp. (Biblioteca de ciencias sociales y humanidades).

LA GALLINA DE SENDER Y LAS DE CERVANTES



Joaquina Rodríguez Plaza

Cuando la literatura ilustra, invita a imaginar y nos hace reír a la vez, coinciden tres formas de gozo. Tal es el caso en un relato parabólico de Ramón J. Sender publicado en México, 1967, con el título *Las gallinas de Cervantes*.*

El asunto es la metamorfosis sufrida —o quizá gozada— por doña Catalina, la mujer de don Miguel de Cervantes Saavedra, al convertirse en gallina.

La parte ilustrativa no proviene, por supuesto, del asunto que acabo de sintetizar, sino más bien de que nos percatamos, a través de lo no explícito, de la identificación de Sender con Cervantes. Identificaciones múltiples, pues varias son las semejanzas: los oficios desempeñados —ambos fueron soldados y escritores—; ciertas penalidades sufridas —los dos estuvieron en la cárcel—; los anhelos y esperanzas por una vida mejor —uno y otro pensó en salir para las Indias. Si Cervantes no logró hacerlo es tan sólo una circunstancia fortuita, pues lo que pesa es el estado mental del que anhela huir para salvar, ya sea los ideales, los proyectos de altos vuelos, la libertad o la vida; y, en este sentido, ambos fueron exiliados. Cervantes salió de Esquivias —el pueblo donde había nacido su mujer—, pero siempre añorará su partida a las Indias como la tierra de salvación; Sender salió a las Indias, aunque añorará durante largos años su perdido Aragón. Encontramos además

* Rafael Conte, *Narraciones de la España desterrada*, Barcelona, Edasa, 1970, pp. 47-82.

otras identificaciones: la desazonada necesidad de evadir y sublimar el mundo que les circunda; la preocupación por la *limpieza de sangre*; el anticlericalismo y, muy probablemente, sus parecidas frustraciones conyugales. De esto último trata esencialmente el relato y, por tanto, nos detendremos en ello previa explicación del porqué hablé de imaginación.

Sender es uno de los narradores exiliados de España con mayor atrevimiento imaginativo. En veces, esta imaginación nos parece exaltada en demasía —como en la serie sobre Nancy— o fuera de lugar —como en las últimas partes de su novela *Crónica del alba*—, pues la esencia de la crónica es el realismo. Sin embargo, en *Las gallinas de Cervantes* la mixtura de realidad con fantasía no rompe la unidad del relato; por el contrario, la amalgama de ambos géneros funciona como el hilo conductor que engarza vida y literatura. Fantástico es, por supuesto, el que doña Catalina se convierta en gallina; estos son fenómenos que corresponden a la invención pura. Lo fantástico supone, para Irène Bessière, “una lógica narrativa a la vez formal y temática que refleja las metamorfosis culturales de la razón y de lo imaginario comunitario”, y para ello superpone el “caso” y el “enigma”. Ambas formas plantean una interrogante, con la diferencia de que en el “caso” no hay respuesta o bien la responsabilidad de ella queda en manos del lector —o del auditor— del relato. En cambio, la finalidad del enigma es “igualar al que formula la adivinanza y al adivinador”. El que presenta el enigma conoce la respuesta pero emplea un lenguaje figurado para ocultarla, y el interrogado tiene que descubrir lo evocado para ingresar al espacio de quienes están en el secreto.

El relato fantástico no es lo mismo que el imaginativo. La imaginación es, sencillamente, la facultad que tienen los artistas para crear una realidad nueva a partir de la realidad en que viven.

Sender se basa en los escasos datos que tenemos sobre la vida conyugal del autor del Quijote, para imaginar que la vida doméstica del escritor debió ser la del común de los maridos que han vivido en estos tres últimos siglos: incomprendidos, explotados, oprimidos, desilusionados. Afirma el narrador que conoce los documentos probatorios de la metamorfosis de doña Catalina y que está dispuesto a descubrirnos la verdad que han ocultado Rodrí-

guez Marín, Cejador, y otros estudiosos de la vida de Cervantes. Asegura que dicha transformación se inició el mismo momento en que don Miguel leyó el contrato matrimonial, “donde su cuñado el clérigo hacía constar los bienes de la novia, incluidos cinco colchones de lana, seis jergones de estigmas de maíz, algunos pliegos de papel de estracilla y dos cerdos que iban y venían por el corral”. Luego, cuando los vecinos se retiraron, habló un tío de doña Catalina llamado don Alonso Quesada y pidió que se contasen las gallinas y se añadiesen a la dote. Las gallinas fueron veintinueve, las cuales, junto con doña Catalina serán las principales protagonistas del relato.

En realidad, la dote no era tan mezquina como quiere hacernos ver Sender; Fitzmaurice-Kelly, biógrafo de Cervantes, dice citando a Navarrete: “Incluyendo la dotación de cien ducados fijada por Cervantes, la dote fue evaluada en 182,297 maravedíes”, y después añade: “Entre las varias partidas figuraban terrenos, un huerto, aceitunas, *un gallo*, cuarenta y cinco gallinas y pollos, etcétera”. De momento no nos importa en qué consistía el etcétera; sin embargo, dos cosas nos llaman la atención: una, el fundamento de realidad en el relato de Sender: había gallinas en la dote y *un gallo*; otra, que Sender modifica esa realidad con el objeto de instalarnos en un ambiente mezquino, rústico y cutre.

El narrador sigue explicando que Cervantes quedó perplejo ante la ocurrencia del conteo de gallinas que tuvo aquel caballero flaco, vestido mitad a la soldadesca y mitad al estilo de la corte, pues más parecía poseer las “cualidades de generosidad y largueza de los héroes del linaje de Amadís”. Sin embargo, el tío de doña Catalina no tiene una vida heroica, sus ocios cotidianos los distrae en casa de Cervantes jugando a las cartas con el barbero del pueblo —cuya ordinariez no es incompatible con el hidalgo— y con el hermano de doña Catalina —un clérigo codicioso que “no perdonaba los diezmos a ningún campesino ni la oportunidad de sacar algo de sus feligreses más ricos”.

Mientras juegan, ninguno de los tres hace alusión a la evidente metamorfosis de la mujer de Cervantes. Pareciera como si sólo el marido se diera cuenta de la transformación; los demás disimulan y hacen como si nada ocurriera a pesar de que los cambios se pro-

ducen en ella de una manera ostentosa y evidente. Su apariencia física se va trastocando día a día: el mentón se retrae mientras la nariz le crece y se hace ganchuda, el busto amengua y se junta en una sola línea curva con el vientre, la piel se le llena de granitos y luego le salen plumas, las piernas se le enflaquecen y llenan de escamas. Bien es cierto que ella trata de disimular estos cambios usando unas faldas largas y atándose en la cabeza un pañuelo; pero ¿y la voz?; ¿cómo es posible que los jugadores de tresillo hagan caso omiso de ese cacareo cacofónico? Cervantes está confuso y extrañado. Ella habla en general poco, excepto cuando se refiere a sus gallinas. Las reconoce a todas por sus hábitos y costumbres, a cada una le ha puesto nombre como si fueran hermanas de sangre y puede hablar de ellas con su marido durante largos ratos. Claro es que don Miguel la entiende cada vez menos porque sus palabras van perdiendo exactitud y sentido, además se aburre de escuchar ese único tema de conversación; pero doña Catalina no puede hablar de otra cosa porque le va siendo más y más difícil expresar ideas, sólo manifiesta estados de ánimo.

Por ejemplo el de contrariedad cuando un día su marido lleva a la casa a un joven halcón aún sin plumas. Él se dispone a cuidarlo hasta que pueda valerse por sí mismo, pues sería injusticia hacer esclava a un ave a quien Dios había hecho libre y con instinto de vuelos de altura. La mujer recela del ave a la que vigila con su mirada de perfil de su ojo gallinaceo. Odia al animal porque ensucia la casa y, además, es un parásito que se come una cantidad de carne igual a la de su peso y no sirve para comerse. En cierta ocasión en que su marido ha salido de Esquivias a vender una comedia, aprovecha para cortarle las alas al "buitre", que así llamaba la mujer al falconete.

Con esto se hace evidente otra identificación simbólica: Cervantes, el hombre, es al halcón lo que doña Catalina, la mujer, es a las gallinas. La mujer corta las alas —castra— al hombre para retenerlo en su corralesca domesticidad, someterlo, y así dar respuesta a la inclinación por convertir a sus maridos en unidades de producción económica. El destino del hombre es la libertad, el de la mujer la muerte por decapitación, igual que las gallinas (adivina, adivinanza).

Al hacer este retrato de doña Catalina, Sender —al igual que

Pígalión cuando esculpió a la Galatea— nos descubre todas sus debilidades secretas y más o menos trágicas.

El mercantilismo, la codicia, la estrechez mental, la sordidez, la vulgaridad no están representadas solamente por doña Catalina, también don Alonso era de una contradictoria dualidad de grandeza y miseria: había sido agente de compras de huevos para el abuelo de doña Catalina. Un día escribió un recado en los siguientes términos, para un campesino que criaba aves de corral: "El día 15 pasará por ésa camino de Valdemoro. Si tenéis huevos, salid al camino. Y firmó." El rústico entendió mal y le dio una paliza al hidalgo. Como se puede ver, lo rústico está presente en diferentes voces.

Todo esto nos hace reír porque está escrito con el humor sarcástico que le es tan usual a Ramón Sender; pero, a la vez, nos damos cuenta que nuestra risa proviene de una crueldad enorme: nos reímos de una o unas víctimas que deberían ser más dignas de piedad que de burla, puesto que el fanatismo, la ordinariez, la ignorancia, las bajas pasiones merecen más bien la tristeza que la alegría, la conmiseración que el escarnio; no obstante, al final del relato, Sender nos da la clave esperanzada y el ejemplo o moraleja característico de la parábola.

Recordemos que la parábola es la forma oral o narrada de un suceso fingido del que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral. En ella suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general. El género de la parábola es difícil, pues exige del inventor una imaginación rica y brillante, a la vez que un espíritu fino para relacionar las ideas y preceptos éticos e imbuirlos en el ánimo del lector.

No sólo nos puede ser útil esta definición de parábola que nos ofrecen los tratados de retórica, también el que tiene en geometría concuerda con el relato de Sender. "Es una curva abierta cuyos puntos con respecto a su único foco son equidistantes a su única directriz". El relato de Sender es también abierto, obra abierta a múltiples interpretaciones; la distancia existente entre el foco (el punto de vista del narrador) y cada uno de los puntos de la curva (el relato) es la misma que la existente entre dichos puntos y la di-

rectriz, que en este caso sería la vida de Cervantes en su momento histórico. Además, otra característica importante de la parábola en geometría es que cuando un rayo luminoso incide en dirección paralela al eje de la parábola se refleja invariablemente en el foco: todo parece como si los rayos de luz que recibió Sender fueran también paralelos a los que iluminaron a Cervantes.

Es pertinente recordar, asimismo, que donde más abundan las parábolas es en la literatura hebrea, pues los rabinos necesitaban poner al alcance de todo el pueblo ciertos principios y máximas profundas. Estos modelos perennes de ingenio, agudeza, de humor satírico muchas veces, son un tesoro incomparable para el conocimiento de la sociedad judía en la época más trágica de su historia. El género parabólico es parte de la herencia cultural semítica que en la España del siglo XVII aún mantenía su influencia absoluta, a pesar del anatema a ultranza que contra dicha cultura se fomentaba y de la marginación de quienes no tenían limpieza de sangre cristiana. Los hombres pensantes como Cervantes y Sender no sólo no pueden sustraerse de su tradición judaica, sino que más bien desean conocerla para conocerse; de ahí que ambos utilicen la parábola como la forma más ingeniosa para que reconozcamos características familiares en lo absurdo, y lo absurdo en lo familiar.

La parábola de Sender está construida con el viejo tema de la vanidad del mundo: lo ridículo, absurdo y en veces incomprensible que resulta este gran teatro representado por todos, tema que ya habían planteado muchos dramaturgos del Siglo de Oro. Lo construye, además, ubicándose en el siglo XVII, y con los recursos que utilizaron aquellos escritores; no en relación al género, pues Sender utiliza el género narrativo y no el dramático; sin embargo, el relato es primordialmente visual y auditivo, invita a que el lector se represente la imagen visual de ese medio restringido, limitado y pobre. Respeta también Sender las leyes de las tres unidades de acuerdo a la exigencia de la época, ya que la acción está reducida a un solo espacio: la casa de don Miguel de Cervantes de la que el corral es parte inseparable en una atmósfera aldeana, y es en esta cueva de Esquivias donde se desarrolla la comedia de costumbres de las que, probablemente, no estamos tan distantes.

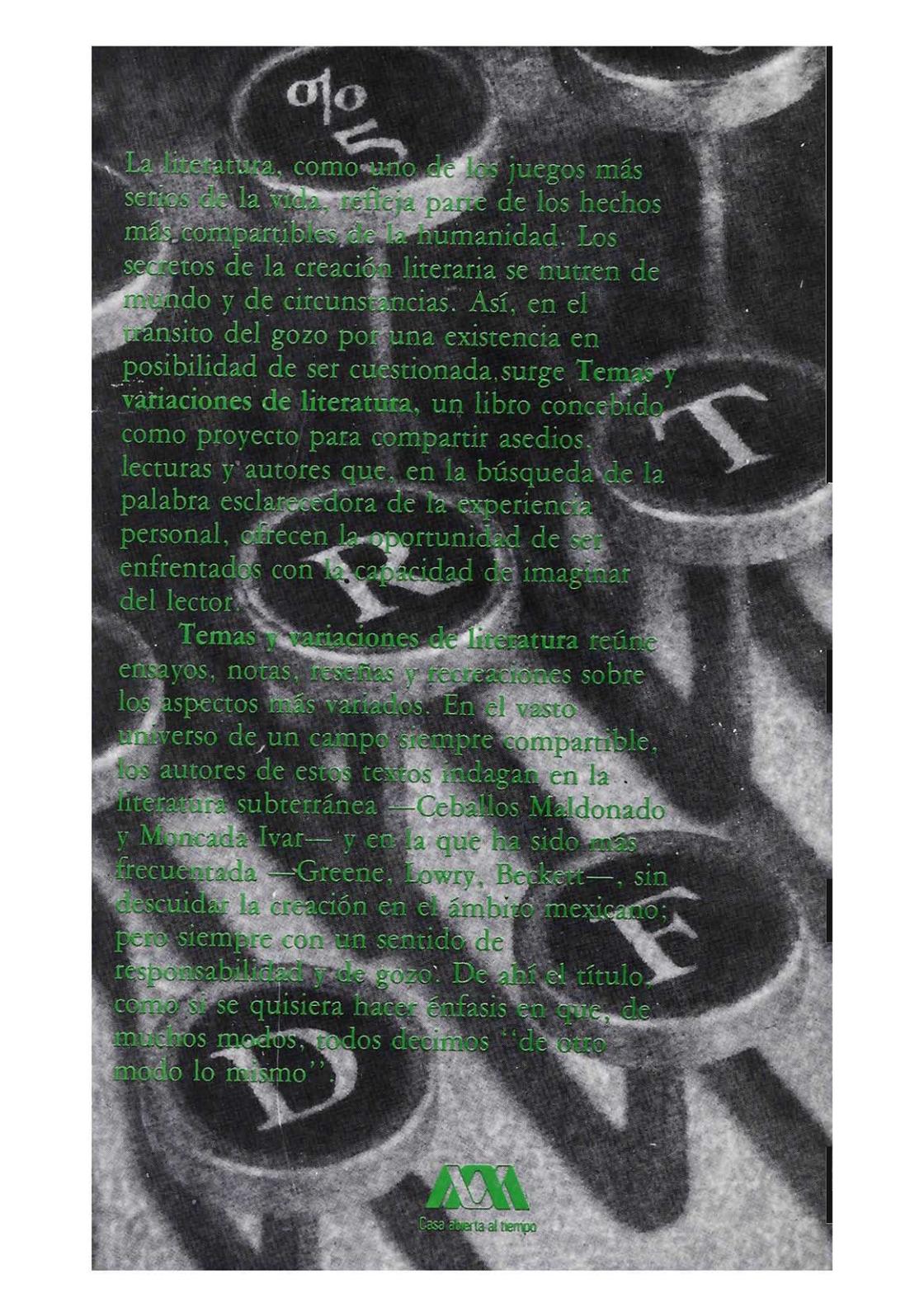
La moraleja, la enseñanza esperanzadora está al final del relato,

cuando el narrador medita sobre una paráfrasis del "Zohar" (que en hebreo significa "brillante") incluida en el librito que don Alonso Quesada llevaba en la mano. La paráfrasis de Sem Tob (Tob en hebreo significa "bueno" y Toboso el "bien secreto o la bondad escondida") es en realidad un tratado sobre la lógica de la contradicción y de la duda moral, y en el "librito" se recuerda que David había sido una especie de bufón de Dios y que bailaba desnudo para sus sirvientes. David "no rehuía lo grotesco risible porque sabía que por encima de todas las manifestaciones más impudicamente bufonescas del hombre estaba la divinidad invulnerable e invilificable. Por encima de lo ridículo sublime y de lo grandioso mezquino. Del hidalgo que aconsejaba apuntar las gallinas y recibía una paliza en un camino y hasta de la esposa engallinecida".

Esta idea de que en todo ser humano existe junto a lo risible, grotesco y mezquino facetas rescatables de nobleza y espiritualidad ha sido frecuente en Sender. La encontramos desde sus primeras novelas: *El lugar de un hombre* (1939), cuya lección es que debemos apreciar el valor de la existencia humana aun en el homicida; en *Epitalamio del Prieto Trinidad* (1942), cuyo desenlace es la reivindicación de unos presos en una isla penal del Caribe; hasta en la crónica novelada que lleva por título *La aventura equinocial de Lope de Aguirre*, editada en Nueva York en 1964. Por otra parte, en *Las gallinas de Cervantes* la reivindicación del hombre reside en trascender y dignificar la miseria cotidiana por medio de la "parabla", de la palabra, de la literatura, tal y como hicieron Cervantes y el propio Sender. Ambos utilizaron sus experiencias reales y nada heroicas para transformarlas en heroico material literario. Salvando las distancias que existen entre Cervantes y Sender, ambos, al fin y al cabo se ocuparon más de la palabra que de las mujeres. En su relato Sender nos aconseja a no caer en el desencanto ni en la melancolía —existentes en todas las épocas, pero especialmente preponderante en la nuestra— y ser capaces de reírnos sarcásticamente de nosotros mismos, sobre todo cuando empiezan a surgir plumas gallinaceas en nuestra piel, pues el humor es una manera de abrir la puerta del corral en el que cada uno vive.

TEMAS Y VARIACIONES DE LITERATURA, estuvo al cuidado de José Francisco Conde Ortega y de Raúl Gutiérrez Contreras y se terminó de imprimir en marzo de 1992 en ORIGAMI, Av. del Taller No. 96-28, Col. Tránsito, México, D.F., Tel. 764-15-71. La edición consta de 1000 ejemplares.





La literatura, como uno de los juegos más serios de la vida, refleja parte de los hechos más compartibles de la humanidad. Los secretos de la creación literaria se nutren de mundo y de circunstancias. Así, en el tránsito del gozo por una existencia en posibilidad de ser cuestionada, surge **Temas y variaciones de literatura**, un libro concebido como proyecto para compartir asedios, lecturas y autores que, en la búsqueda de la palabra esclarecedora de la experiencia personal, ofrecen la oportunidad de ser enfrentados con la capacidad de imaginar del lector.

Temas y variaciones de literatura reúne ensayos, notas, reseñas y recreaciones sobre los aspectos más variados. En el vasto universo de un campo siempre compartible, los autores de estos textos indagan en la literatura subterránea —Ceballos Maldonado y Moncada Ivar— y en la que ha sido más frecuentada —Greene, Lowry, Beckett—, sin descuidar la creación en el ámbito mexicano; pero siempre con un sentido de responsabilidad y de gozo. De ahí el título, como si se quisiera hacer énfasis en que, de muchos modos, todos decimos “de otro modo lo mismo”

