

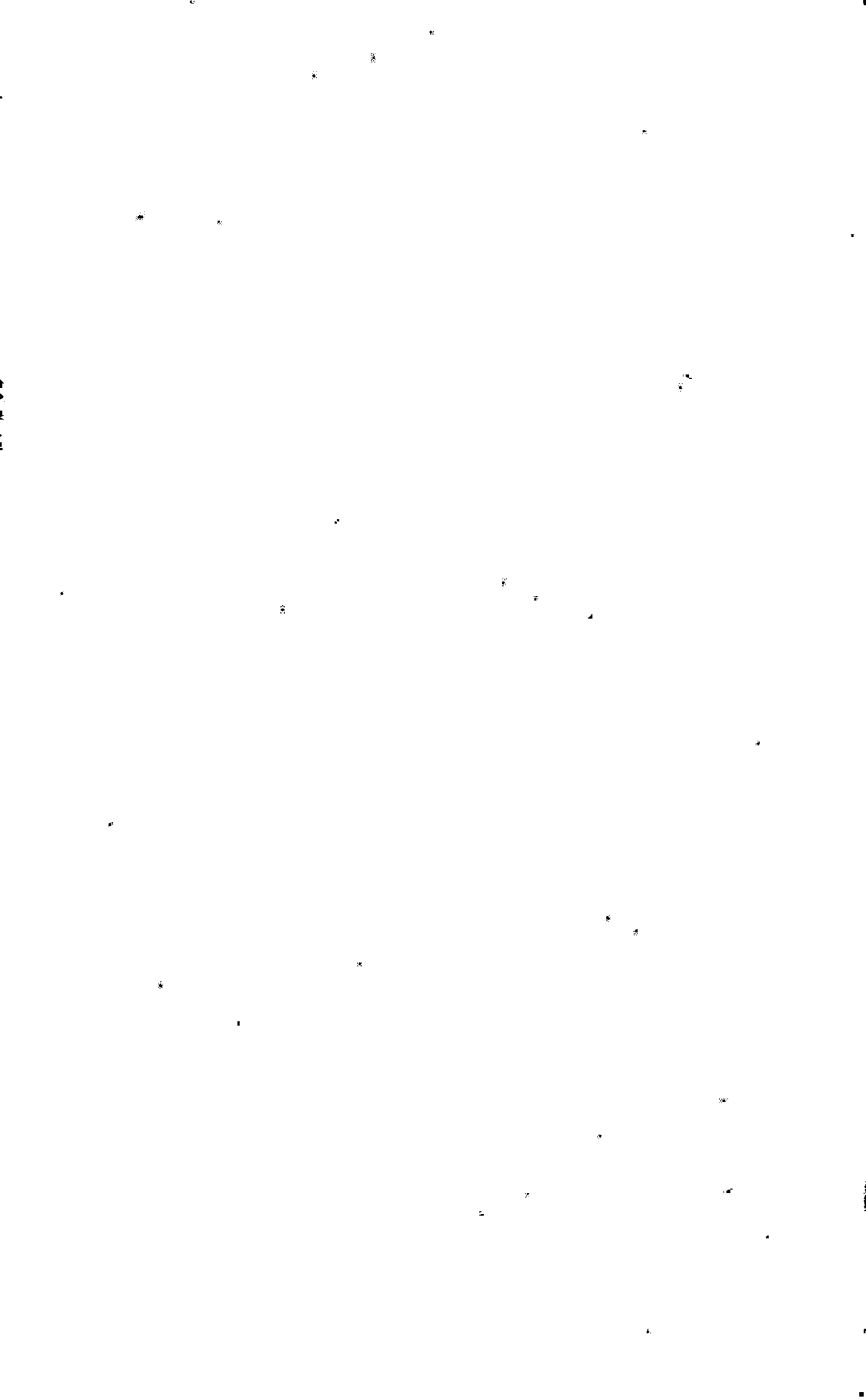
**CUERPO
CONTRA
CUERPO
MARGO
GLANTZ**

EDICIÓN A CARGO DE ANA NEGRI

ensayo **sextopiso**



Cuerpo contra cuerpo



Cuerpo contra cuerpo

MARGO GLANTZ

EDICIÓN Y PRÓLOGO DE ANA NEGRI



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa



sextopiso

Todos los derechos reservados.
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida,
transmitida o almacenada de manera alguna sin el permiso previo del editor.

Copyright © MARCO GLANTZ, 2020

Edición y prólogo:
ANA NEGRI

Primera edición: 2020

Imagen de portada:
JOAQUÍN GALLEGO

Copyright © EDITORIAL SEXTO PISO, S.A. DE C.V., 2020
América 109
Colonia Parque San Andrés, Coyoacán
04040, Ciudad de México

SEXTO PISO ESPAÑA, S. L.
c/ Los Madrazo, 24, semisótano izquierdo
28014, Madrid, España.

www.sextopiso.com

Copyright © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, 2020
Unidad Cuajimalpa
Vasco de Quiroga 4871,
Santa Fe, Cuajimalpa
05348, Ciudad de México

www.cua.uam.mx

Formación:
QUINTA DEL AGUA EDICIONES

ISBN: 978-607-8619-42-9, Sexto Piso
ISBN: 978-607-28-1856-9, UAM

Impreso en México

EL CUERPO DEL TEXTO: LOS ENSAYOS DE MARGO GLANTZ

En 2019, Sexto Piso me pidió una propuesta editorial para un libro de ensayos de Margo Glantz. Me puse a ello honrada de trabajar con una autora a cuyos ensayos había recurrido tantas veces durante mis estudios para encontrar vías de acceso a la obra de Sor Juana, y cuya novela *Las genealogías* me había hecho repensar mi propia situación como hija de exiliados. Con miras al futuro libro, me sumergí en la lectura de distintos volúmenes preexistentes de ensayos, así como de textos sueltos publicados en revistas y otros tantos pronunciados por Margo en festivales literarios, coloquios o como discursos durante la ceremonia de recepción de un premio literario.

Acompañada día y noche por la escritura de Margo, sus textos adquirieron el espesor de una compleja urdimbre de lecturas y reflexiones sutilmente entramadas. Marguerite Duras era vinculada, por el trazo de la pluma glantziana, a la Malinche a través de un acto común de cesión de la voz propia: en el caso de Duras, la cesión priorizaba la voz de sus personajes; la Malinche, por su parte, había cedido el espacio de resonancia de su propia voz, es decir su cuerpo, para emitir las voces nahuas, mayas y españolas que participaron en la Conquista de México. A su vez, Margo enlaza a la Malinche con Elena Garro, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska en su ensayo «Las hijas de la Malinche», donde también problematiza la exclusiva descendencia masculina planteada por Octavio Paz en «Los hijos de la Malinche». Ese mismo tema de culpas, responsabilidades y descendencias le permite establecer otro puente, esta vez hacia Juan Rulfo, en su ensayo «Los hijos de Pedro Páramo». En ese texto, Margo desentrama las paternidades colectivas, confusas y anónimas representadas en la

novela, así como las maternidades fallidas o universales, de madres que son también padres. Señala Margo: «Es evidente que Pedro Páramo tuvo hijos, quizá muchos más que la Malinche. Y sin embargo nadie nos ha otorgado esa paternidad, nadie nos conoce como los hijos de Pedro Páramo, aunque lo mereceríamos, y mucho menos se conoce a quienes pudiéramos ser sus hijas. ¿Pero tuvo hijas Pedro Páramo?».

El denso tejido que conforman los ensayos de Margo Glantz hacía imposible realizar cortes para las secciones del libro sin incurrir en una violencia innecesaria en contra de ese corpus textual tan amorosamente ensamblado. Se trataba, más bien, de buscar no ya el lugar del corte, sino los pliegues de la obra ensayística de Margo. De ese modo podría sugerir una lectura de sus ensayos y evocar, en la separación de las secciones, las zonas de transición entre un grupo y otro de textos.

Así, comencé a rastrear las inquietudes, alusiones frecuentes, figuras e imágenes recurrentes. En una primera aproximación, consideré tres posibles secciones: una dedicada a ensayos sobre escritores y escritoras rebeldes o marginales —hay una variedad riquísima de personas y personajes que cumplen con ese perfil: desde la Malinche, Segismundo o la mismísima monja jerónima, hasta Casanova, Madame Bovary o Grotowski—; otra podía ser de ensayos acerca de textos escritos por mujeres. Ahí el problema era establecer un criterio para considerar un ensayo en esta sección y no en la primera. Por dar un ejemplo: ¿valdría la pena colocar en este segundo grupo a «Vigencia de Nellie Campobello»? Ese texto en el que Margo da cuenta de la particularidad de la mirada de Campobello, de la forma en que la escritora y coreógrafa reelaboró la figura de un Héroe de la Revolución como Pancho Villa, al que el oficialismo quería rígido e inflexible para presentarlo como compasivo y de lágrima fácil y, por si fuera poco, un ensayo en el que Glantz pone énfasis en la posible censura, por parte de Martín Luis Guzmán, a uno de los escritos de Campobello por su erotismo explícito. Cito a Margo:

La figura de una jovencita abriendo las piernas, montada literalmente sobre el cadáver de un joven alguna vez muy atractivo, es demasiado atrevida, violenta los estereotipos de un código social de comportamiento donde la división estricta entre lo femenino y lo masculino —la idea misma de la virilidad— pretende someterse a una legislación estricta que borre de raíz la profunda alteración sufrida a causa de la Revolución.

Consideré que no había por qué crear esa división que volvía a imponer una separación artificial en la obra ensayística que, así como se nutre de lecturas y experiencias nuevas, también se retroalimenta del trabajo sobre un mismo tema desde distintas perspectivas y registros. En otras palabras, los ensayos de Margo Glantz han abierto cauces por donde autores, obras y tradiciones se intersectan y dialogan; ensayos que, a modo de venas y arterias, trazan el intrincado recorrido de una escritura siempre dispuesta a nuevas reflexiones, borrones y desvíos. Para no herir ese organismo que por sí misma y a través de los años había ido articulando la autora, decidí concentrarme en la tercera sección que tenía prevista: ensayos que giran alrededor del tema del cuerpo.

Volví a la lectura con esa idea en mente y así comprendí que, de una u otra manera, ése era el asunto alrededor del cual orbitaba la mayoría de los ensayos de Margo. Incluso la rebeldía o la marginalidad que me habían atraído tanto implicaban, en algún punto, el cuerpo del autor, su representación o la de sus personajes. La relevancia del cuerpo en la obra de Glantz no es ninguna novedad y en cuanto a los ensayos, de hecho, varias compilaciones reconocen esa importancia. Sin embargo, dadas las múltiples aproximaciones que el tema permite y considerando que «una obra se potencia o se descarga según las que están a su lado» —como señala uno de los personajes creados por Sergio Pitol, entrañable amigo de Margo—, decidí usar el tema del cuerpo para el volumen completo. Pronto entendí que se trataba de una iniciativa afortunada, pues los textos mismos iban colocándose más cerca de unos que de otros hasta

configurar no ya secciones, sino sistemas que daban cuenta, por un lado, del modo en que cada una de esas entidades funcionaba y, por otro, del cuerpo que resultaba de la interacción de todas ellas.

El resultado fue *Cuerpo contra cuerpo*, un libro que articula cuatro sistemas vitales de la obra ensayística de Margo Glantz. El primero, titulado «El texto encuentra un cuerpo», reúne algunos ensayos en los que Margo ha fijado la mirada en el cuerpo —o en partes específicas del cuerpo— como detonador de conflictos o relaciones particulares. Este sistema —y con él, el libro entero— se inicia con «La Malinche: la lengua en la mano», un texto que revisa la figura de la Malinche, por largo tiempo asimilada al concepto de malinchismo y tenida por traidora, para devolverle la complejidad al lugar que ocuparon su cuerpo, sus palabras y sus funciones durante la Conquista. En ese mismo sistema aparece el ensayo «Vigencia de Nellie Campobello», del que antes hablé, y algunos otros menos conocidos como «Grotowski y Stanislavski», donde la autora explora las semejanzas entre dos métodos teatrales aparentemente opuestos y que, sin embargo, comparten la idea del actor como centro del teatro.

El segundo sistema, «El cuerpo como cuerpo», está formado por ensayos en los que Margo expone las distintas formas en que es posible (in)vestir un cuerpo. Aquí aparecen textos como «De pie sobre la literatura mexicana», donde la autora traza un recorrido por la literatura de México, destacando el calzado como detonador de deseos, elemento para la estratificación social y reflejo de ideologías. También se encuentran en este grupo los dos ensayos mencionados anteriormente: «Los hijos de Pedro Páramo» y «Las hijas de la Malinche», pues en ambos se plantean discursos que invisten y determinan a los cuerpos que los sostienen.

«El cuerpo del deseo» es el tercer sistema; un conjunto de reconocidos ensayos glantzianos como «Secretos: Kawabata, *Las bellas durmientes*» o «Mirando por el ojo de Bataille», que indaga en distintas formas del erotismo en la literatura. Se en-

cuentra también aquí un texto sobre *La guaracha del Macho Camacho*, del escritor boricua Luis Rafael Sánchez, que no ha sido recopilado en libros anteriormente y en el que la pluma de Margo se regocija en la abundancia carnalesca que prevalece en la novela: «Sí, lo reitero, los cuerpos de todos los personajes sudan, cosa ineludible bajo el tórrido sol del trópico, aun entre aquellos que esperan inmóviles en sus vehículos. Todos, sin excepción alguna, producen una abundante secreción, invade los intersticios textuales, secreción vociferada: se exhibe, chorrea, se derrama, moquea, escupe, lagrimea».

Al final, el sistema que cierra el libro, titulado «Heridas y fracturas», reúne aquellos textos en los que la autora revisa episodios terribles o crueles de la literatura o de la vida de escritores. Desde ahí plantea lo que sucede cuando un cuerpo es despojado de su propio texto, como lo hace en «Loado sea nadie» al hablar de Celan y del anonimato en que vivió durante prácticamente toda su vida, y en el ensayo sobre *Los sonámbulos* de Hermann Broch. También a este sistema pertenece el texto que dará nombre al libro: «Cuerpo contra cuerpo». En este ensayo sobre *Don Quijote*, Margo Glantz explicita, como en ningún otro —si bien en todos puede intuirse en mayor o menor medida—, la relación indisociable que existe entre cuerpo y escritura a través del rastreo de los múltiples escarnios y golpizas que padecen los personajes de la novela.

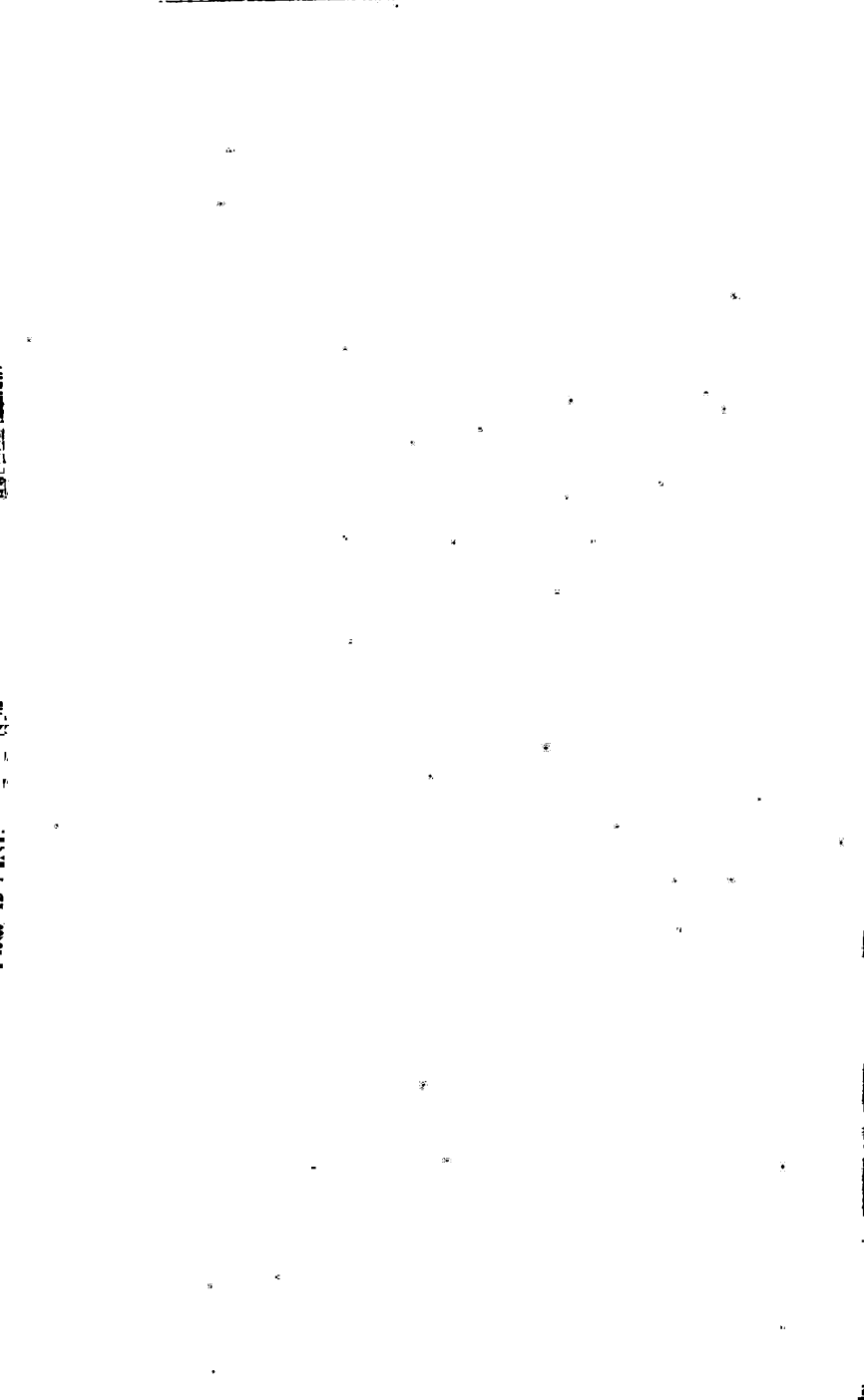
Muchos otros ensayos que no mencioné en ésta, que pretende ser una nota breve, forman parte de *Cuerpo contra cuerpo*. Textos recuperados de primeras publicaciones, textos que no habían sido publicados antes en libro y escritos conocidos que, en su nuevo ordenamiento, adquieren distintas lecturas.

Por último, me gustaría terminar con una cita de Glantz tomada de «Cuerpo contra cuerpo». Al hablar de los libros que lee don Quijote y del lugar que éstos tienen en la novela, Margo señala: «Los libros tienen, pues, cuerpo, reitero, tanto

como el de los seres humanos [...] Los libros incorporan en sus páginas la densidad de lo real o de lo que se pretende que es la realidad; una realidad que, trasladada del cuerpo de los libros a los cuerpos de los personajes que los han leído, se volverá cuerpo de su cuerpo».

ANA NEGRI

EL TEXTO ENCUENTRA UN CUERPO



LA MALINCHE: LA LENGUA EN LA MANO

CALAR HONDO...

Calar hondo para descubrir el secreto de las tierras recién descubiertas parece haber sido una de las preocupaciones esenciales de Cortés. Esas frases se repiten a menudo en la Primera Carta de Relación y en la Segunda. En el pliego de instrucciones que Diego Velázquez entrega a Cortés, antes de salir de Cuba, se lee:

Trabajaréis con mucha diligencia e solitud de inquirir e saber el secreto de las dichas islas e tierras, y de las demás a ellas comarcanas y que Dios Nuestro señor haya servido que se descubrieran e descubrieren, así de la maña e conversación de la gente de cada una dellas en particular como de los árboles y frutas, yerbas, aves, animalicos, oro, piedras preciosas, perlas, e otros metales, especiería e otra cualesquiera cosas, e de todo traer relación por ante escribano.¹

Y es obvio que no es posible calar hondo ni descubrir secretos si se carece de lengua, es decir, de intérprete. La primera buena lengua indígena que Cortés obtiene es Malinalli, Malintzin o Malinche, esa india que, como él dice, «hubo en Potonchán».²

¿Cómo hacer para descubrir el secreto que también a ella la encubre? Todos los cronistas la mencionan a menudo, con

1 Hernán Cortés, *Cartas de relación*, México, Porrúa, 1976, pp. 9, 10, 14, 15; Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la Conquista de América: mitificación y emergencia*, Hanover, Ediciones del Norte, 1988, pp. 93 y 155.

2 Cortés, *op. cit.*, p. 45.

excepción de Cortés, quien sólo una vez la llama por su nombre, en la Quinta Carta de Relación.³ Coinciden, además (incluso el marqués del Valle), en señalar que Marina formaba parte de un tributo o presente entregado al Conquistador después de la batalla de Centla, a principios de 1519; en dicho tributo se incluyen veinte mujeres para moler maíz, varias gallinas y oro.⁴ Forma parte de un paquete tradicional o, mejor, de un lote, semejante al constituido para el trueque o rescate, pero en el que por lo general no entran las mujeres; cuando ellas se añaden al lote, es un símbolo de vasallaje (los cempoaltecas «fueron los primeros vasallos que en la Nueva España dieron la obediencia a su majestad»),⁵ aunque también puede ser de alianza, como puede verse luego en las palabras del cacique tlaxcalteca Maxixcatzin: «démosles mujeres [a los soldados principales de Cortés] para que de su generación tengamos parientes».⁶

3 *Ibid.*, p. 242.

4 Cortés indica en la Quinta Carta, ya mencionada: «Yo le respondí que el capitán que los de Tabasco le dijeron que había pasado por su tierra, con quienes ellos habían peleado, era yo; y para que creyese ser verdad, que se informase de aquella lengua que con él hablaba, que es Marina, la que yo siempre conmigo he traído, porque allí me la habían dado con otras veinte mujeres» (*idem*). Cf. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1976, pp. 87-88 y Andrés de Tapia, «Relación de algunas cosas que acaecieron al muy ilustre señor Don Hernando Cortés Marqués del Valle, en la Nueva España», en Carlos Martínez Marín (sel.), *Los cronistas: conquista y colonia*, México, Promexa (Clásicos de la Literatura Mexicana), 1991, p. 446. Menciona sólo ocho fray Francisco de Aguilar (*Relación breve de la conquista de la Nueva España*, edición, estudio preliminar, notas y apéndices de Jorge Gurría Lacroix, México, UNAM, 1980, p. 67). También son ocho para Hernando Alvarado Tezozómoc («Crónica mexicana», en Carlos Martínez Marín (sel.), *op. cit.*, p. 566), Francisco López de Cómara (*Historia de la conquista de México*, prólogo y cronología de Jorge Gurría Lacroix, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 40), Bartolomé de las Casas (*Historia de las Indias*, 3 vols., texto al cuidado de Agustín Millares Carlo, estudio preliminar de Lewis Hanke, México, FCE, 1976[1981], pp. 242 y 244), Diego Muñoz Camargo (*Historia de Tlaxcala*, Germán Vázquez (ed.), Madrid, Historia 16, 1986, p. 188) y Bartolomé Leonardo de Argensola (*Conquista de México*, introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas, México, Pedro Robredo, 1940, pp. 97-98).

5 Díaz del Castillo, *op. cit.*, 1976, p. 89.

6 *Ibid.*, p. 174.

López de Gómara formula de esta manera el intercambio:

Así que, pasado el término que llevaron, vino a Cortés el señor de aquel pueblo y otros cuatro o cinco, sus comarcanos, con buena compañía de indios, y le trajeron pan, gallipavos, frutas y cosas así de abastecimiento para el real, y hasta cuatrocientos pesos de oro en joyuelas, y ciertas piedras turquesas de poco valor, *y hasta veinte mujeres de sus esclavas para que les cociesen pan y guisasen de comer al ejército*; con las cuales pensaban hacerle gran servicio, *como los veían sin mujeres*, y porque cada día es menester moler y cocer el pan de maíz, en que se ocupan mucho tiempo las mujeres [...] Cortés los recibió y trató muy bien, y les dio cosas de rescate, con lo que holgaron mucho, *y repartió aquellas mujeres esclavas entre los españoles por camaradas*.⁷

En este caso específico, las mujeres cumplen un doble servicio: acompañarán al ejército para alimentarlo y funcionarán *como camaradas* de los oficiales, eufemismo usado por López de Gómara para no mencionar su verdadero papel, el de concubinas o barraganas, contrato sospechoso, o para usar un término más moderno, el de soldaderas. En realidad, como se dice en el texto, son esclavas: «Los primeros conquistadores y pobladores europeos aplicaron la institución de la esclavitud de los indios de México por dos vías principales: la guerra y el rescate», explica Silvio Zavala.⁸

Desde el inicio de la Conquista, uno de los recursos para conseguir intérpretes era apoderarse de los indios, para que, como califica Las Casas, «con color de que aprendiesen la lengua nuestra para servirse dellos por lenguas, harto inicua-mente, no mirando que los hacían esclavos, sin se lo merecer».⁹

7 López de Gómara, *op. cit.*, pp. 39-40.

8 Silvio Zavala, *El servicio personal de los indios en la Nueva España*, t. iv, México, El Colegio de México/El Colegio Nacional, 1989, p. 199. Suplemento de los tres tomos relativos al siglo xvi.

9 Las Casas, *op. cit.*, t. iiii, 1981, p. 208.

Si sólo hubiese cumplido con la doble función antes mencionada, Marina hubiese caído en el anonimato; añadir a su género otra cualidad, la del bilingüismo, es decir, conocer tanto el maya como el náhuatl, y también por ser de natural «entremetida y desenvuelta», según palabras de Bernal, acaba refinando su papel, para trascender la categoría del simple esclavo.

ENTREMETIDA Y DESENVUELTA

Pero me detengo un poco: ¿qué es, en realidad, un o una lengua? En el primer *Diccionario de la lengua castellana*, Covarrubias lo define como «el intérprete que declara una lengua contra otra, interviniendo entre dos de diferentes lenguajes». A partir de esto —haré unas observaciones pertinentes— se deducen de las fuentes históricas, y es bueno volver a tomarlas en cuenta:

1. Antes de tener lengua, los españoles se entienden con los naturales usando una comunicación no verbal, «diciéndoles por sus meneos y señas», según De las Casas¹⁰ o Bernal «y a lo que parecía [...] nos decían por señas que qué buscábamos, y les dimos a entender que tomar agua».¹¹

2. Luego, al apoderarse a la fuerza de los naturales «para haber lengua», no se espera una verdadera comunicación. De las Casas expresa verbalmente sus dudas acerca del Melchorejo: «Traía el Grijalva un indio por lengua, de los que de aquella tierra había llevado consigo a la isla de Cuba Francisco Hernández, con el cual se entendían en preguntas y respuestas algo»;¹² de quien también dice Gómara: «Mas como era pescador, era rudo, o más deveras simple, y parecía que no sabía hablar y responder».¹³

10 *Ibid.*, p. 207.

11 Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 9.

12 Las Casas, *op. cit.*, p. 204.

13 López de Gómara, *op. cit.*, p. 23.

3. Por su peso cae que el lengua debe saber hablar, «de-clarar una lengua con otra», «intervenir». Ni Juliancillo ni Melchorejo, los indios tomados durante el primer viaje de Hernández de Córdova, y distinguidos así con ese diminutivo paternalista, son capaces de cumplir al pie de la letra con su oficio de lenguas, que por otra parte no es el suyo. Tampoco lo pueden hacer la india de Jamaica, sobreviviente de una canoa de su isla que dio a través en Cozumel, y que ya hablaba maya,¹⁴ ni el indio Francisco, nahua, torpe de lengua,¹⁵ encontrados ambos durante el segundo viaje, el de Grijalva.¹⁶

4. El sexo de las lenguas que se eligen es por regla general el masculino, con algunas excepciones: la recién mencionada, la india jamaicana, por ejemplo, y la Malinche. El Conquistador Anónimo afirma que los mexicas son «la gente que menos estima a las mujeres en el mundo».¹⁷ En consecuencia, sólo por azar se piensa en ellas, como bien lo prueba su escasez como lenguas.

5. Los prisioneros de rescate o de guerra utilizados como lenguas suelen ser deficientes, proceden de mala fe («y creíamos que el intérprete nos engañaba»);¹⁸ no sólo eso, los indígenas vueltos lenguas a fuerza, traicionaban: «E aquel mensajero dijo que el indio Melchorejo, que traíamos con nosotros de la Punta de Cotoche, se fue a ellos la noche antes, les aconsejó que nos diesen guerra de día y de noche, que nos vencerían, que éramos muy pocos; de manera que traíamos con nosotros muy mala ayuda y nuestro contrario».¹⁹

14 Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 25.

15 *Ibid.*, pp. 34 y 36

16 Margo Glantz, «Lengua y conquista», *Revista de la Universidad*, núm. 465, octubre, México, 1989.

17 «El conquistador anónimo. Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran ciudad Temextitlán, México, hecha por un gentilhombre del señor Fernando Cortés», en Carlos Martínez Marín (ed.), *op. cit.*, p. 402.

18 Juan Díaz, «Itinerario de la Armada del Rey Católico a la Isla de Yucatán, en la India, en el año 1518, en la que fue Comandante y Capitán General Juan de Grijalva. Escrito para su Alteza por el Capellán Mayor de la dicha Armada», en Carlos Martínez Marín (ed.), *op. cit.*, p. 8 y frag. 1-16).

19 Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 78.

6. Consciente de esto, y advertido por los primeros expedicionarios de que algunos españoles, hombres barbados, están en poder de los naturales de Yucatán, Cortés dedica esfuerzos consistentes para encontrarlos. El resultado es la adquisición de «tan buena lengua y fiel»,²⁰ Jerónimo de Aguilar, cautivo entre los mayas.

7. Salidos de territorio maya, el antiguo cautivo español ya no sirve como intérprete: «Todo esto se había hecho sin lengua [explica Gómara] porque Jerónimo de Aguilar no entendía a estos indios».²¹ En ese momento crucial aparece Malintzin, «ella sola, con Aguilar, añade el capellán de Cortés, el verdadero intérprete entre los nuestros de aquella tierra».²² Malintzin, la india bilingüe, entregada por Cortés a Alonso Hernández Portocarrero, muy pronto alejado de esta tierra como procurador de Cortés en España y quien la deja libre, en ese mismo año de 1519, al morir en la prisión española donde lo había puesto el obispo Rodríguez de Fonseca, amigo de Velázquez y enemigo jurado de Cortés. La mancuerna lingüística se ha sellado. Su ligazón es tan intensa que fray Francisco de Aguilar los fusiona, habla de ellos como si fuera uno solo, «la lengua Malinche y Aguilar»,²³ y el cronista mestizo Diego Muñoz Camargo los une en matrimonio, desde Yucatán: «habiendo quedado Jerónimo de Aguilar [...] cautivo en aquella tierra, procuró de servir y agradar en tal manera a su amo [...] por lo que vino a ganarle tanta voluntad, que le dio por mujer a Malintzin»;²⁴ y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, reitera: «Malina andando el tiempo se casó con Aguilar».²⁵ En realidad, es Cortés quien de ahora en adelante está ligado indisolublemente a la Malinche, «Marina, la que yo siempre conmigo he

20 Díaz, *op. cit.*, p. 71.

21 López de Gómara, *op. cit.*, p. 46.

22 *Idem.*

23 Aguilar, *op. cit.*, p. 413.

24 Muñoz Camargo, *op. cit.*, p. 189.

25 Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Historia de la nación chichimeca*, Madrid, Historia 16, 1985, p. 229.

traído».²⁶ Se ha formado un equipo perfecto de intérpretes sucesivos, tal como se ve dibujado en un códice inserto en la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, de Muñoz Camargo: «El indio informa, Marina traduce, Cortés dicta y el escribiente escribe».²⁷

8. Cortés no necesita un simple lengua, necesita además un faraute. En las Cartas de Relación esa palabra se repite varias veces: «dándoles a entender por los farauates y lenguas».²⁸ López de Gómara especifica que cuando Cortés advirtió los merecimientos de Malintzin, «la tomó aparte con Aguilar, y le prometió más que libertad si le trataba verdad entre él y aquellos de su tierra, pues los entendía, y ella quería tener por su faraute y secretaria».²⁹ En ese mismo instante, la Malinche ha dejado de ser esclava, ha trocado su función de proveedora —moler y amasar el maíz— y de camarada —ser la concubina de un conquistador— para convertirse en secretaria y faraute de Cortés. Lo ha logrado porque es, recuerda Bernal, de buen parecer, entremetida y desenvuelta.

Y AQUÍ SE DIJO ENTREMETIDO EL BULLICIOSO

¿Qué es entonces un faraute, palabra casi desaparecida de nuestra lengua? Un faraute es, con palabras de Covarrubias:

[...] el que hace principio de la comedia el prólogo; algunos dicen que faraute se dijo *a ferendo* porque trae las nuevas de lo que se ha de representar, narrando el argumento. Ultra de lo dicho significa el que interpreta las razones que tienen entre sí dos de diferentes lenguas, y también el que lleva y trae mensajes de una parte a otra entre personas que no se han visto ni

²⁶ Cortés, *op. cit.*, p. 242.

²⁷ Grabado reproducido en José Luis Martínez, *Hernán Cortés*, México, UNAM/FCE, 1990, p. 154.

²⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁹ López de Gómara, *op. cit.*

careado, fiándose ambas las partes dél; y si son de malos propósitos le dan sobre éste otros nombres infames.

La Real Academia concuerda con esas acepciones y agrega una que a la letra dice: «el principal en la disposición de alguna cosa, y más comúnmente el bullicioso y entremetido que quiere dar a entender que lo dispone todo». Como sinónimo inscribe la palabra trujamán que, según la misma fuente, «es el que por experiencia que tiene de una cosa, advierte el modo de ejecutarla, especialmente en las compras, ventas y cambios». No cabe duda de que todas esas acepciones le quedan como anillo al dedo a la Malinche. Una de las funciones del faraute es entonces la de lanzadera entre dos culturas diferentes. En parte también la de espía, pero sobre todo la de intérprete de ambas culturas, además de modelador de la trama, como puede verse muy bien cuando en el *Diccionario de la Real Academia* se agrega: «El que al principio de la comedia recitaba o representaba el prólogo y la introducción de ella, que después se llamó loa». Y es en este papel justamente que aparece Malinche en la tradición popular recogida en el territorio de lo que fue el antiguo imperio maya.³⁰

Un faraute puede muy bien ser entremetido. «Entremetirse (vuelve a explicar el diccionario de Covarrubias) es meter alguna cosa entre otras, que en cierta manera no es de su jaez y se hace poco disimularla y regañar con ella. Entremetirse es ingerirse uno y meterse donde no le llaman, y de que aquí se dijo entremetido el bullicioso». Malinche ha demostrado que

30 Mercedes de la Garza, «Visión maya de la conquista», en Mercedes de la Garza (coord.), *En torno al nuevo mundo*, México, UNAM, 1992. pp. 63-76. La Malinche se ha convertido literalmente en faraute o corifeo de una obra dramática sobre la Conquista de México, *Diálogo u original del baile de la conquista*, en *Guatemala Indígena*, vol. 1, núm. 2, p. 104. Allí «los personajes son doce caciques aliados y dos hijas del rey Quicab, a las que llaman Malinches, porque en un momento de la obra una de ellas ofrece su ayuda y sus favores a Alvarado», y más tarde, en un canto entonado por ellas, narran la caída de los quichés: «Llanos del Pinal, si sabéis sentir,/ llorad tanta sangre de que vestís» (p. 71).

sabe las dos lenguas, es decir, se ha entremetido entre los españoles y los indios y ha enseñado su calidad: es por lo tanto bulliciosa. En una carta que escribe a Carlos V, fray Toribio de Motolonia se expresa así de fray Bartolomé de las Casas: «Yo me maravillo cómo Vuestra Majestad y los de vuestros Consejos han podido sufrir tanto tiempo a un hombre tan pesado, inquieto e inoportuno y bullicioso y pleitista».³¹

El bullicioso es el inquieto que anda de aquí para allá, suerte de lanzadera, de entremetido, de farsante. Todo bullicioso es hablador y Malintzin lo es, ése es su oficio principal, el de hablar, comunicar lo que otros dicen, entremeterse en ambos bandos, intervenir en la trama que Cortés construye. Cumple a todas luces con el papel que se le ha otorgado: es lengua, es faraute, es secretaria, y como consecuencia, mensajera y espía.

...HABÍAN DE SER SORDAS Y MUDAS

Parece ser que las niñas y las muchachas mexicas no hablaban durante la comida; además se les sometía «a una especial parsimonia en el hablar», al grado que Motolinía tenía la impresión de que «habían de ser sordas y mudas».³² De ser esto una regla general, la figura de Malinche es aún más sorprendente. López Austin aclara:

En ciertos sectores de la población urbana las mujeres adquirirían una posición de prestigio al abandonar las penosas y rutinarias actividades intrafamiliares para participar en las relaciones externas. Así, existe la mención de que las mujeres pertenecientes a familias de comerciantes podían invertir

31 Pier Luigi Crovetto, *I Segni del Diavolo e i Segni di Dio. La carta al Emperador Carlos V (2 gennaio 1555) di Fray Toribio Motolinia*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 8.

32 José María Kobayashi, *La educación como conquista (empresa franciscana en México)*, México, El Colegio de México, 1985, p. 53.

bienes en las expediciones mercantiles. Las fuentes nos hablan también de mujeres que llegaron a ocupar los más altos puestos políticos, y en la historia puede aquilatarse la importancia de personajes como Ilancuéitl, que tuvieron una participación de primer orden en la vida pública. Sin embargo, en términos generales, la sociedad enaltece el valor de lo masculino.³³

Si bien la excesiva pasividad que por las fuentes escritas por los misioneros podría deducirse, en relación con las mujeres, ha sido muy controvertido, el hecho escueto es que no se tiene noticia de ninguna otra mujer que, durante la Conquista de México, haya jugado un papel siquiera parecido al de la Malinche. En la crónica del clérigo Juan Díaz, capellán de la expedición de Grijalva, se hace mención de un hecho singular durante una transacción de rescate: «El dicho cacique trajo de regalo a nuestro capitán un muchacho como de veinte y dos años, y él no quiso recibirlo».³⁴

Más tarde, sin embargo, Grijalva, que nunca quiere recibir nada, como reitera Díaz, acepta «a una india tan bien vestida, que de brocado no podría estar más rica».³⁵ Aunque por este dato pudiera inferirse que también se incluían los esclavos varones como parte de un rescate, lo cierto es que en las crónicas sólo he encontrado esta excepción, y en la inmensa mayoría de los casos se hace únicamente mención de lotes de muchachas entregadas como esclavas. Entre ellos, el tantas veces mencionado obsequio de veinte doncellas, entre las cuales se encuentra Malintzin. Como regla general, aunque con excepciones, las otras mancebas se mantienen en el anonimato.³⁶

33 Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, vol. 1, 2ª ed., México, UNAM, 1984, p. 329.

34 Díaz, *op. cit.*, p. 13.

35 *Idem*.

36 La investigadora norteamericana Francis Karttunen habla, en un ensayo («In Their Own Voice: Mesoamerican Indigenous Women Then and Now», *Suomen Antropologi*, núm. 1, 1988. pp. 2-11), de algunas mujeres

Más sorprendente es entonces, repito, el papel primordial que jugó en la conciencia no sólo de los españoles sino también de los indígenas, al grado de que, como es bien sabido, Cortés era llamado, por extensión, Malinche. Diego Muñoz Camargo la enaltece grandemente:

Mas como la providencia tenía ordenado de que las gentes se convirtiesen a nuestra santa fe católica y que viniesen al verdadero conocimiento de Él por instrumento y medio de Marina, será razón hagamos relación de este principio de Marina, que por los naturales fue llamada Malintzin y *tenida por diosa en grado superlativo*, que así se debe entender por todas las cosas que acaban en diminutivo es por vía reverencial, como si dijéramos agora mi muy gran Señor —Huelnohuey—, y así llamaban a Marina de esta manera comúnmente Malintzin.³⁷

Si el sufijo *tzin* aplicado a Malinalli (que en náhuatl quiere decir varias cosas, cuyo significado es simbólico y hasta esotérico, como por ejemplo una trenza, una liana, una hierba trenzada) equivale al reverencial castellano doña, Malinche ha adquirido verdadera carta de nobleza.³⁸ Señora o doña, mujer

de principios del México virreinal, cuya conducta parece ser semejante a la de la Malinche en cuanto a su autonomía, su inteligencia y su actitud decisiva; la información aparece en unos *Huehuetlatolli* (sabiduría antigua, máximas para el comportamiento habitual), documentos conservados en la Biblioteca Bancroft de la Universidad de California (Karttunen y Lockhart, «The Art of Nahuatl Speech: The Bancroft Dialogues», *UCLA Latinoamerican Studies*, vol. 65, núm. 2, Los Angeles, UCLA, Latin American Center Publications, 1987). Y Pilar Gonzalbo, por su parte, ha encontrado numerosos ejemplos de españolas criollas, mestizas e indias, cuya conducta es absolutamente emancipada y que contradice la idea general de que la mujer se encontraba supeditada de manera superlativa al hombre. Sin embargo, los campos de actuación estaban perfectamente delimitados. El paso de uno a otro ámbito se identifica y se califica siempre como si se adoptara una actitud —y una actividad— varonil, tanto en las culturas prehispánicas como en el virreinato.

37 Muñoz Camargo, *op. cit.*, pp. 186-187.

38 Georges Baudot, «Política y discurso en la Conquista de México: Malintzin y el diálogo con Hernán Cortés», *Anuario de Estudios Americanos*, vol. xlv,

muy honrada y principal, reverenciada, acatada, de buena casta y generación, Marina va adquiriendo estatura divina entre los naturales, como consta también en varios códices, por ejemplo, los fragmentos del *Códice Cuauhtlatzingo* donde, al reseñar los triunfos de Cortés, aparece doña Marina, ataviada como la diosa del agua, Chilchiuhtlicue,³⁹ y en el *Lienzo de Tlaxcala*, su colocación en el espacio del códice y sus ademanes revelan que ocupa una jerarquía de gran autoridad. Este dato podría quizá comprobarse con los numerosos códices en donde Marina es personaje esencial, confirmando así la tradición en que se basa Muñoz Camargo para hablar de ella como si fuera una diosa. Pienso que a pesar de la ritualización de los comportamientos en la sociedad náhuatl, y por tanto del estrecho margen de acción que parece corresponderle, la mujer debe haber tenido mucho peso en la sociedad mexicana. Sin embargo, no me parece probable que se deifique a una mujer que cumple simplemente con las reglas de su cotidianidad, aunque ésta haya sido totalmente violentada por la invasión de los españoles. Sólo puede deificarse a alguien excepcional, y por lo general cuando las mujeres descuellan se tiende a deshistorizarlas y a convertirlas en mitos: la deificación es una de las formas de la mitificación. Marina acaba representando todos los papeles y es figura divinizada entre los naturales, y reverenciada por los españoles. A pesar de relativizar su elogio, cuando lo inicia diciendo: «con ser mujer de la tierra», la admiración de Bernal es enorme: «qué esfuerzo tan varonil tenía, que con oír cada día que nos habían de matar y comer nuestras carnes [...] jamás vimos flaqueza en ella».⁴⁰ Diego de Ordás testifica en Toledo, el 19 de julio de 1529, a fin de que Martín Cortés, el hijo bastardo del conquistador y la Malinche —entonces apenas de seis años y legitimado unos meses

Sevilla, 1988, pp. 67-82.

39 Agradezco a Cecilia Rossell haberme comunicado este dato, también reiterado por Ángeles Ojeda.

40 Díaz del Castillo, op. cit., p. 172.

atrás—, recibiera el hábito de Caballero de Santiago: «[que] Doña Marina es india de nación de indios, e natural de la provincia de Guasacualco, que es la dicha Nueva España, a la cual este testigo conoce de nueve o diez años a esta parte [...] e que es habida por persona muy honrada e principal e de buena casta e generación». ⁴¹

Figura legendaria, personaje de cuentos de hadas cuando se la hace protagonista de una historia singular, extrañamente parecida a la de Cenicienta: hija de caciques, a la muerte de su padre es entregada como esclava a los mayas, y como toda princesa que se precie de serlo, la sangre azul recorre con precisión su territorio corporal, presta a descender como Ión en Eurípides, José en la Biblia, Oliver Twist en Charles Dickens, o Juan Robreño en Manuel Payno, para habitar la figura del niño expósito, figura por esencia deambulatoria, aunque al mismo tiempo ocupe quizá el hierático lugar de las damas de la caballería o la escultórica imagen de las predellas medievales. ⁴² ¡Quién sabe! Concretémonos ahora a su figura de lengua.

LA DE LA VOZ

En las crónicas españolas, Malinche carece de voz. Todo lo que ella interpreta, todos sus propósitos se manejan por discurso indirecto.

En la versión castellana editada por López Austin del *Códice florentino*, Marina ocupa la misma posición en el discurso que ya tenía, en los demás cronistas es enunciada por

⁴¹ Manuel Romero de Terreros, *Hernán Cortés, sus hijos y nietos, caballeros de las órdenes militares*, 2ª ed., México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1944, pp. 14-15.

⁴² Sonia Rose-Fuggle, «Bernal Díaz del Castillo frente al otro: doña Marina, espejo de princesas y de damas», *La représentation de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, París, La Sorbonne Nouvelle, 1991, pp. 77-87. Citado por Baudot, *op. cit.* Véase *supra*.

los otros. Esta posición se altera justo al final: los dos últimos parlamentos corresponden en su totalidad a Marina. Lo señalo de paso, sería necesario intentar explicar esta discrepancia.⁴³

En general, y en particular en Bernal, las expresiones utilizadas van desde lo más general como: «según dijeron», y «dijeron que», «y digo que decía», «les preguntó con nuestras lenguas», «y se les declaró», «les hizo entender con los farautos», «y les habló la doña Marina y Jerónimo de Aguilar». Más tarde se van refinando las frases y se especifica mejor la función de los lenguas: «Y doña Marina y Aguilar les halagaron y les dieron cuentas», frase en donde se advierte que los farautos no sólo ejecutan lo que se les dice, sino una acción personal. Y se puede culminar con esta explicación de Bernal: «un razonamiento casi que fue de esta manera, según después supimos, aunque no las palabras formales», en la que se maneja la idea de que Malinche ha interpretado a su manera los mecanismos de pensamiento y las propuestas de los españoles.

La interpretación es una acción consistente y continua. Su existencia es evidente. Se infiere en muchos casos o se subraya en muchos otros. Y, sin embargo, en el cuerpo del texto se oye la voz de Cortés —y la de otros personajes— cuando se dirige a sus soldados, es decir, cuando no necesita interpretación; pero también cuando la necesita, esto es, cuando se dirige a sus aliados indígenas o a sus enemigos mexicas, por interpósita persona, la intérprete.

La voz es el atributo principal, o más bien literal, de la lengua. Quien no tiene voz no puede comunicar. Designar al intérprete con la palabra lengua define la función retórica que desempeña, en este caso, la sinécdoque, tomar la parte por el todo: quien se ve así despojado de su cuerpo, es solamente una voz con capacidad de emisión, y es la lengua, obviamente, la

43 Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 1956; introducción, paleografía, glosario y notas de Josefina García Quintana y Alfredo López Austin, México, Alianza/Cenart, 1989.

que desata el mecanismo de la voz. La voz no es autónoma y, sin embargo, por razones estratégicas y por su mismo oficio, la lengua es un cuerpo agregado o interpuesto entre los verdaderos interlocutores, el conquistador y los naturales. En los códices es la Malinche la que aparece intercalada entre los cuerpos principales. Este mismo hecho, el de ser considerados sólo por su voz, reitera la desaparición de su cuerpo o, mejor, lo convierte en un cuerpo esclavo. Si refino estas asociaciones, podría decir que además de tener que prescindir de su cuerpo —por la metaforización que sufren sus personas al ser tomados en cuenta sólo por una parte de su cuerpo—, actúan como los ventrílocuos, como si su voz no fuese su propia voz, como si estuvieran separados o tajados de su propio cuerpo. Esta aseveración se vuelve literal en una frase de fray Juan de Zumárraga, cuando, furioso ante los desmanes del lengua García del Pilar, enemigo de Cortés y aliado de Nuño de Guzmán, exclama:

[...] aquella lengua había de ser sacada y cortada —escribía el obispo al rey— porque no hablase más con ella las grandes maldades que habla y los robos que cada día inventa, por los cuales ha estado a punto de ser ahorcado por los gobernadores pasados dos o tres veces, y así le estaba mandado por don Hernando que no hablase con indio, so pena de muerte.⁴⁴

La mutilación a la que se les somete se subraya si se advierte que, sobre todo en el caso específico de la Malinche, este cuerpo —entre sujeto y objeto— debe, antes de ejercer su función, bautizarse.⁴⁵ La ceremonia del bautizo entraña de inmediato el abandono del nombre indígena y la imposición de un

44 Martínez Marín, *op. cit.*, p. 549.

45 El significado de *bautizarse* entre los indígenas sería, después de la Conquista, «ser destruido». Cf. el artículo citado de Mercedes de la Garza (*op. cit.*, p. 71): «preparad ya la batalla —le dice— si no queréis ser bautizado [como sinónimo de destruido]».

nombre cristiano. En el caso de la Malinche, ella deja de ser Malinalli para convertirse en Marina. Curiosamente, esta alteración de la identidad, el ser conocido por otro nombre, es decir, convertirse en otra persona, que en los lenguas indígenas anteriores —Melchorejo, Juliancillo, Francisco y aun en Aguilar— significa también cambiar de traje, comporta una extraña mimetización onómastica en la crónica de Bernal.

El conquistador es rebautizado y adquiere el nombre de la esclava, es el capitán Malinche y ella deja de ser la india Malinalli para ser nombrada solamente Marina por el cronista. Bernal sabe muy bien que utilizar un apodo para designar a Cortés produce extrañeza en los lectores. Por ello, aclara de esta manera:

Antes que más pase adelante quiero decir cómo en todos los pueblos por donde pasamos, o en otros donde tenían noticia de nosotros, llamaban a Cortés Malinche; y así le nombraré de aquí adelante Malinche en todas las pláticas que tuviéramos con cualesquier indios, así desta provincia como de la ciudad de México, y no le nombraré Cortés sino en parte que conven-ga; y la causa de haberle puesto aqueste nombre es que, como doña Marina, nuestra lengua, estaba siempre en su compañía, especialmente cuando venían embajadores o pláticas de caciques, y ella lo declaraba en lengua mexicana, por esta causa: le llamaban a Cortés el capitán de Marina, y para ser más breve, le llamaron Malinche.⁴⁶

Pero no se queda allí la cosa, las transformaciones onomásticas se siguen produciendo, siempre en vinculación con Marina, como si el hecho de haber sido Malinalli y luego Malintzin —otra transformación fundamental dentro de la otra cultura—, es decir, dejar de ser esclava para convertirse en se-

46 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, edición, índices y prólogo de Carmen Sáenz de Santa María, México, Patria, 1983, pp. 193-194.

ñora, en *tzin* o en doña, hiciese que los sustantivos lengua, faraute o intérprete también se modificaran y recibieran una nueva denominación, la de Malinches, transformación que a su vez había sufrido el nombre de Malintzin en la defectuosa captación fonética que los españoles tenían de ese nombre. Esta hipótesis mía parece comprobarse con las siguientes palabras de Bernal que completan su explicación sobre estos significativos cambios de nombre:

[...] y también se le quedó este nombre —Malinche— a un Juan Pérez de Arteaga, vecino de la Puebla, por causa que siempre andaba con doña Marina y con Jerónimo de Aguilar depren-
diendo la lengua, y a esta causa le llamaban Juan Pérez Malinche, que renombre de Arteaga de obra de dos años a esta parte lo sabemos. He querido traer esto a la memoria, aunque no había para qué, porque se entienda el nombre de Cortés de aquí adelante, que se dice Malinche.⁴⁷

Cualquiera diría, después de esta larga justificación bernaldiana que, desde el momento mismo en que doña Marina se vuelve uno de los factores esenciales para efectuar la Conquista, el adjetivo o apellido Malinche que se le da a Cortés se vuelve el paradigma del intérprete. Para remachar este razonamiento mediante la identificación de la palabra Malinche con la dualidad traidora-traductora que se le atribuye y que se concentra en la palabra *malinchismo*: los nombres utilizados anteriormente para designar su oficio —faraute, lengua, intérprete— carecen de eficacia para calificarlo. Sabemos también, y aquí se ha mencionado, que en náhuatl Malinche quiere decir «la mujer que trae Cortés», el sufijo agregado a su nombre denota posesión.

Retomando el hilo: vuelvo a plantear la pregunta que hice más arriba. ¿Porqué, entonces, Marina, la de la voz, nunca es la dueña del relato? Su discurso, soslayado por la forma indi-

47 *Ibid.*, p. 194.

recta de su enunciación, se da por descontado, se vuelve, en suma, «un habla que no sabe lo que dice», porque es un habla que aparentemente sólo repite lo que otros dicen. Su discurso —para usar una expresión ya manoseada— es el del otro o el de los otros. La palabra no le pertenece. Su función de intermediaria, ese bullicio —y recordemos que la palabra bullicio implica de inmediato un movimiento y un ruido—, es una respuesta a la otra voz, aquella que en verdad habla, porque permanece: la voz escrita.

¿Será que al pertenecer Marina a una cultura sin escritura, dependiente sobre todo de una tradición oral, es la enunciada, en lugar de ser la enunciativa? ¿Acaso al haberse transferido su nombre a Cortés, el poder de su voz ha pasado a la de él? ¿Acaso, por ser sólo una voz que transmite un mensaje que no es el suyo, no significa? Apenas reproduce la de aquellos que carecen de escritura, según la concepción occidental, en voz «limitada —como dice Michel de Certeau—, al círculo evanescente de su audición». Esta ausencia en la enunciación —este discurso indirecto, oblicuo, en que desaparece la voz de Marina— contrasta de manera violenta con la importancia enorme que siempre se le concede en los textos.

CORTAR LENGUA

En su *Crónica mexicana*, don Hernando Alvarado Tezozómoc describe así el asombro de Moctezuma al enterarse de las habilidades de Malinche:

[...] y quedó Moctezuma admirado de ver la lengua de Marina hablar en castellano y *cortar la lengua*, según que informaron los mensajeros al rey Moctezuma; de que quedó bien admirado y espantado Moctezuma se puso cabizbajo a pensar y considerar lo que los mensajeros le dijeron: y de allí tres días vinieron los de Cuetlaxtlan a decir cómo el Capitán don Fernando Cortés y su gente se volvieron en sus naos en busca de otras

dos naos que faltaron cuando partieron de Cintla y Potonchán, adonde le dieron al capitán las ocho mozas esclavas, y entre ellas la Marina.⁴⁸

Tezozómoc, como sabemos bien, es un historiador indio, descendiente directo de Moctezuma, sobrino y nieto a la vez del *tlatoani* azteca. Se dice que en su crónica «la forma del pensamiento, incluso la sintaxis, son náhuatl»,⁴⁹ si esto es así, es importante subrayar la expresión *Cortar lengua* que utiliza para sintetizar la supuesta capacidad de Malintzin para hablar el castellano. *Cortar lengua* podría asociarse con el sobrenombre que según Clavijero tenía también la joven «noble, bella, piritosa y de buen entendimiento, nombrada *Tenepal*, natural de Painalla, pueblo de la provincia de Coatzacoalco».⁵⁰ Miguel Ángel Menéndez, citado por Baudot, afirma que *Tenepal* proviene de *tene*, «afilado, filoso, puntiagudo, cortante», y por extensión, persona que tiene facilidad de palabra, que habla mucho; *tenepal* podría asimismo originarse en *tenpalli*, palabra que Menéndez traduce por labio, y *tenepal* puede significar: «alguien que tiene gruesos labios», es decir, «que habla mucho».⁵¹ Dentro de este contexto, parece evidente que la expresión *Cortar lengua* usada por Tezozómoc está vinculada a *tenepal*. No me es posible llevar más lejos las correspondencias, pero lo que en realidad me importa subrayar aquí es el diferente tratamiento que se le da a doña Marina en las crónicas de origen indio o mestizo y su enorme capacidad para la interpretación en una sociedad que, evidentemente, está vinculada con la tradición oral, y donde los códices necesitan de la palabra memorizada para interpretarse. Malinche ya habla castellano, al decir de Tezozómoc, desde el inicio del avance de

48 Alvarado Tezozómoc, *op. cit.*, p. 566.

49 *Ibid.*, pp. 557-558. Preámbulo de Carlos Martínez de Marín.

50 Francisco Clavijero, *Historia antigua de México*, prólogo de Mariano Cuevas, México, Porrúa, 1976, pp. 299-300.

51 Miguel Ángel Menéndez, *Malintzin en un fuste, seis rostros y una sola máscara*, México, La Prensa, 1964, citado por Baudot, *op. cit.*

Cortés hacia la capital *mexica*, y los españoles son aquellos hombres descritos por los viejos que

Predestinaron como sabios que eran, que había de volver Quetzacóatl en otra figura, y los hijos que habían de traer habían de ser muy diferentes de nosotros, más fuertes y valientes, de otros trajes y vestidos, y que hablarán muy cerrado, que no los habremos de entender, los cuales han de venir a regir y gobernar esta tierra que es suya, de tiempo inmemorial.⁵²

En este contexto, parece meridiano que sólo *puede penetrar en ese lenguaje cerrado* —en esa habla apretada— quien tenga la lengua filosa y los labios muy gruesos para poder cortar lengua. Y esa habilidad tajante, esa capacidad de hendir, de abrir aquello que está cerrado, en este caso un lenguaje, sólo puede hacerlo una diosa. Así convergen en este punto dos de las expresiones entresacadas y subrayadas por mí dentro de las crónicas que he venido analizando: para *calar hondo* en la tierra es necesario *cortar lengua*. Y en su papel de intermediaria, de faraute, la Malinche ha logrado atravesar esa lengua extraña, apretada, la de los invasores, aunque para lograrlo se sitúe entre varios sistemas de transmisión, los de una tradición oral vinculada con un saber codificado, inseparable del cuerpo e ininteligible para quienes prefieren la escritura de la palabra, para quienes han transferido la lengua a la mano o, en palabras de Bernal: «Antes que más meta la mano en lo del gran Moteczuma y su gran México y mexicanos, quiero decir lo de doña Marina».⁵³

52 Alvarado Tezozómoc, *op. cit.*, p. 568.

53 Díaz del Castillo, *op. cit.*, 1976, p. 61.

EL JEROGLÍFICO DEL SENTIMIENTO: LA POESÍA AMOROSA DE SOR JUANA

LAS BAJAS FICCIONES DE LA RETÓRICA

Ved que es querer que, las causas
con efectos desconformes,
nieves el fuego congele,
que la nieve llamas brote...
¿Cómo el corazón podrá,
cómo sabrá el labio torpe
fingir halago, olvidando;
mentir, amando, rigores?
¿Cómo sufrir abatido
entre tan bajas ficciones,
que lo desmienta la boca
podrá un corazón tan noble?
¿Y cómo podrá la boca,
cuando el corazón se enoje,
fingir cariños, faltando
quien le ministre razones?
¿Podrá mi noble altivez
consentir que mis acciones
de nieve y de fuego, sirvan
de ser fábula del orbe?...
¡Oh vil arte, cuyas reglas
tanto a la razón se oponen,
que para que se ejecuten
es menester que se ignoren!

Si tomamos al pie de la letra los versos de sor Juana que he citado a manera de epígrafe, correspondientes al conocido «Romance» que empieza «Supuesto, discurso mío, que gozáis en todo el orbe», intitulado así por sus editores españoles: «*Que resuelve con ingenuidad sobre problema entre las instancias de la obligación y el afecto*», y catalogado por Méndez Plancarte con

el número 4, en el primer tomo de las *Obras completas*,¹ se advierte una asociación, una correspondencia reiterada entre dos órganos del cuerpo, uno interior e invisible, el corazón, centro de la vida, el afecto y lo verdadero, en consecuencia noble, y otro órgano exterior y visible, la boca, desde donde fluye la voz, se emiten las palabras, se exhalan los suspiros y pueden deleitarse los sentidos. Esa correlación se produce de manera paradójica: la palabra, en apariencia fiel reflejo del sentimiento, lo traiciona y al hacerlo desvirtúa a la razón. En ese transcurso impalpable que hace visibles, o mejor, audibles, los movimientos del corazón, los sentimientos se falsean y se convierten en engaño, un engaño retórico. ¿Es imposible expresar la pasión? ¿Cómo destruir la barrera que el mismo cuerpo impone? Y, sobre todo, ¿cómo romper la cárcel de la retórica y de la cortesanía que en última instancia estarían irremisiblemente ligadas?

Dámaso Alonso analiza algunos sonetos de Quevedo y los mecanismos por él utilizados para expresar esa «descarga afectiva» que permite que sus poemas puedan clasificarse entre los más grandes poemas de amor escritos en castellano:

Uno de los procedimientos más repetidos en la estructuración poética consiste en desarrollar a lo largo de una breve composición una imagen, muchas veces tomada del mundo de la naturaleza, y al final hacer brevemente una comparación con el estado psicológico de la persona que habla [...] El procedimiento es, pues, trivial. Y no podemos atribuir originalidad técnica ninguna a Quevedo [...] Sin embargo, su extraordinaria capacidad afectiva hace que el final sea apretado, estallante de lágrimas, auténtico dolor de hombre...²

1 Sor Juana Inés de la Cruz, «Romance 4», en *Obras completas*, t. I, edición y notas de Alfonso Méndez Plancarte; México: FCE (Biblioteca Americana), 1951, pp. 18-19.

2 Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 561-562.

Se parte de una trivialidad, las imágenes convertidas en tópico y reiteradas siglo tras siglo, poeta tras poeta, bajo el imperio de la retórica, esa tirana que reinó desde el siglo v a.C. hasta el siglo xix.³ Y partiendo de ese contrasentido, de la asociación de palabras banales, manoseadas, se puede aspirar a crear un poema perfecto, operación, hay que convenir, muy parecida al oxímoron fuego-nieve denunciado por sor Juana en su romance. Pero vuelvo a plantear las preguntas: ¿cómo salir del círculo vicioso trazado por la tradición, la retórica, el decoro cortesano y la dificultad de inventar un nuevo lenguaje amoroso?, ¿cómo trascender los límites del lenguaje para expresar lo inexpresable? Desenredar ese jeroglífico en algunos poemas de sor Juana sería quizá la imposible tarea de este ensayo.

EL CORAZÓN, UN JEROGLÍFICO DE VARIADO PLUMAJE

El corazón es el centro de la vida, «reloj humano» lo llama sor Juana en el *Sueño*, maquinaria que mide con perfección nuestro tiempo corporal: «vital volante que, si no con mano, / con arterial concierto, unas pequeñas / muestras, pulsando, manifiesta lento / de su bien regulado movimiento».⁴ El corazón puede entonces concebirse de muy diversas formas, ya sea como una máquina⁵ que rige nuestra fisiología, es decir, como parte de un mecanismo corporal que nos mantiene vivos y es objeto susceptible de estudio científico y técnico. Es importante subrayar que los descubrimientos de Harvey en el siglo xvii sobre la circulación de la sangre probaron fisiológicamente los caminos que seguía el flujo vital, y Descartes, en su *Tratado de las pasiones del alma* reconocía las relaciones recíprocas que existen entre el corazón y el cerebro y pensaba

3 Roland Barthes, *La antigua retórica*, Buenos Aires, 1974, pp. 9-15.

4 Sor Juana, *op. cit.*, p. 340.

5 Georgina Sabat de Rivers, «Imágenes técnicas y mecánicas en la poesía de sor Juana», en *En busca de sor Juana*, México, UNAM, 1998, pp. 355-385.

que ciertas pasiones podían producir alteraciones en la sangre, datos que probablemente no conocía sor Juana, pero que de cualquier manera fueron manejados en su tiempo.

Asimismo, el corazón está asociado a un simbolismo particular que abarca distintos tipos de discursos que a finales del siglo xvii dieron origen a una devoción que eligió al Sagrado Corazón de Jesús para otorgarle nuevos significados a antiguos símbolos religiosos, exaltando de manera particular la corporeidad y, en consecuencia, la humanidad de Cristo, símbolos que dan cuenta de una coexistencia de discursos paralelos dentro de la ciencia y la religión, discursos que incidieron uno sobre el otro, como bien lo prueba Leonor Correa.⁶

Pero en la literatura amorosa el corazón es antes que nada el órgano del sentimiento y del deseo. Flaubert pensaba que al hablar del corazón las mujeres designaban en realidad otras partes del cuerpo y Roland Barthes, en sus *Fragments del discurso amoroso*, afirma:

CORAZÓN: Esta palabra vale para todo tipo de movimientos y de deseos, pero lo constante es que el corazón se constituya en objeto de donación —ya sea mal apreciado o rechazado.

El corazón es el órgano del deseo (el corazón se hincha, desfallece, etc., como el sexo), tal y como se le maneja, apriionado, en el campo de lo Imaginario. ¿Qué es el mundo, qué es lo que el otro hará de mi deseo? Ésa es la inquietud a donde convergen todos los movimientos del corazón, todos los «problemas» del corazón.⁷

Entendido así, el corazón se constituiría como una figura, la sinécdoque, la figura que toma la parte por el todo, localizando en un solo lugar de la corporeidad el deseo y permitiendo que

6 Leonor Correa Etchegaray, «El corazón. Dos representaciones en los mundos científico y religioso del siglo xvii», *Historia y Grafía*, México, vta, núm 9, año 5, 1997, pp. 104-105.

7 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977, p. 63.

la materialidad del cuerpo se destruya a golpes de retórica.⁸ El corazón regula al cuerpo pero a su vez éste, el cuerpo, funciona a manera de resguardo y de cárcel del corazón: el pecho como fortaleza o más bien como una vestimenta protectora para que el sentimiento no se desborde, por ello sor Juana —y otros poetas antes que ella— configura en ciertos poemas un arsenal de imágenes de guerra donde la carne sufre una metamorfosis y acaba convirtiéndose en materia mineral para poder pertrecharse mejor contra el acoso amoroso, no siempre con éxito, y como ejemplo incluyo el sexto verso del soneto de los clasificados por Méndez Plancarte como de amor y discreción: «yo templaré mi corazón de suerte / que la mitad se incline a aborrecerte / aunque la otra mitad se incline a amarte», es decir, el corazón templado como el acero se vuelve objeto de atracción magnética, como en el segundo cuarteto del soneto 165: «Si al imán de tus gracias, atractivo...». Más significativo en este sentido es el romance catalogado con el número 7 por Méndez Plancarte:

Allá va, Julio de Enero,
ese papel, no a tus manos
al alma sí, que si es nieve
será de mis tiros blanco.

Arma de loriga el pecho,
anima aliento bizarro,
y a puntas de mis desdenes
marmóreos prevén reparos.

Dilata del corazón
los senos más reservados,
y en inútiles defensas
dobla a mi valor el lauro.

Arma el alma de cordura,

8 Cf. Raúl Dorra, «Jacinto Polo, maestro de sor Juana», en Margo Glantz (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, UNAM, 1998, p. 126.

de sufrimiento el cuidado,
de reflejas lo atrevido
y de prudencia lo vano.
Que no bastará a librarte
de mi desdén irritado,
ni las defensas del pecho
ni los esfuerzos del brazo,
pues llevo para rendirte,
por ministros del estrago,
enojo que brota furias,
desdén que graniza rayos.⁹

Imágenes muy semejantes, por lo demás, a las que la monja utilizó en la loa a *El Divino Narciso* justo cuando los españoles usan sus armas para convencer a los infieles de que la mejor religión es la católica, esos mismos naturales de la antigua Tenochtitlán quienes minutos antes habían abierto los pechos de sus víctimas para ofrendarle su corazón al Gran Dios de las Semillas. Sería interesante remachar el paralelismo y como asociación inmediata traer a colación la imagen de un corazón disecado, el de Fernández de Santa Cruz, arrancado del tórax del obispo para ofrecerse como recuerdo amoroso a las monjas del convento de Santa Mónica en Puebla, un corazón-reliquia, objeto de un sermón obituario de fray Ignacio de Torres, analizado por María Dolores Bravo en su ensayo «La permanencia del corazón». En ese texto los conocimientos anatómicos servirán para construir una alegoría de la trascendencia, en donde el corazón de Santa Cruz custodiado cuando aún estaba vivo «por la membrana del pericardio y el muro de las costillas», «que en vida son sepulcro de un corazón vivo, sean en muerte sepulcro de un corazón muerto».¹⁰

9 Sor Juana, *op. cit.*, pp. 26-27.

10 María Dolores Bravo, «La permanencia del corazón», *La excepción y la regla*, México, UNAM, 1998, p. 95.

El corazón disecado de Fernández de Santa Cruz fue objeto de un sermón obituario de fray Ignacio de Torres, analizado por María Dolores Bravo e intitulado pomposamente *Fúnebre, cordial declamación en las exequias del Illmo. y Exmo. Señor Doctor Manuel Fernández de Santa Cruz* que consigna las palabras escritas por el obispo en su testamento firmado en 1694, un año antes de la muerte de sor Juana:

Hijas mías, mando en mi testamento que se saque mi corazón y se entierre en vuestro coro y con vosotras para que esté muerto donde estuvo, donde vivía. Y para memorias de las que os sucedieren, en mi retrato poned este rótulo, «Hijas rogad a Dios, por quien os dio su corazón» (f. 3).

El gesto de Santa Cruz tiene antecedentes, sigue los lineamientos de un modelo, y es por ello una imitación: la del ejemplo codificado por «san Francisco de Sales, el gran príncipe de Génova a quien Santa Cruz tuvo por patrono» dice otro Torres, fray Miguel, sobrino de sor Juana, autor de *Dechado de príncipes eclesiásticos*, obituario hagiográfico en honor del obispo; Francisco de Sales había adoptado como pseudónimo el nombre de sor Filotea, mismo nombre usado por el prelado de Puebla para amonestar a sor Juana. La imitación se acrisola cuando les hereda a las monjas el órgano máspreciado de su cuerpo, perfecciona la imitación: su corazón se convierte en reliquia del convento.

Esta práctica es antigua; ya hemos visto cómo el obispo imita a su modelo, el santo de Sales que también acudió a una ya sólida tradición cuya práctica consistía en considerar las vísceras de los santos —o de los que aspiraban a serlo— como reliquias. En su libro *La chair impassible*, el historiador boloñés Piero Camporesi describe prácticas —hoy terroríficas— que en aquel entonces formaban parte de una realidad cotidiana y por tanto ordinaria. Basta con reseñar un ejemplo, el de la beata Chiara de Montefalco, apellidada De la Cruz, muerta en olor

de santidad en 1308 y objeto de una operación muy especial, realizada en aras del pudor por sus hermanas del convento. Las monjas con habilidad sospechosa tajaron su cuerpo y extirparon las vísceras privilegiando el corazón, desmesuradamente crecido; ese mismo día lo depositaron en un cofre y al siguiente lo abrieron con el fin de verificar si el agigantado tamaño del órgano ocultaba un milagro: al abrirlo la misma monja encontró en su interior y perfectamente formada, debajo de los nervios, «la forma de la cruz hecha de carne y palpando con cuidado encontró otro pequeño nervio que de la misma manera se desprendía del corazón y al observarlo atentamente descubrieron que representaba el flagelo con que el Cristo había sido azotado...»¹¹ el sagrado corazón de Jesús figurado junto con los instrumentos de la pasión de Cristo.

En el texto de fray Ignacio de Torres las cosas son diferentes, los conocimientos anatómicos servían para construir una alegoría de la trascendencia: el corazón de Santa Cruz, custodiado cuando aún estaba vivo «por la membrana del pericardio y el muro de las costillas»,¹² está descrito de manera muy minuciosa, casi científica, aunque sus analogías remitan a simbolismos religiosos. Dichas analogías subrayan la creciente influencia que los nuevos descubrimientos tendrían sobre las pasiones y su metaforización, ya fuera ésta religiosa o profana. Cito, en extenso, las palabras de Torres pronunciadas durante las exequias del obispo y conservadas —¿para siempre?— en la escritura, como se creía en el siglo xvii:

Para saber guardar el corazón en la vida del espíritu, se mostró maestra en su vida la misma naturaleza. Ésta puso al corazón dos custodias que le sirviesen no sólo de defensa y muro para su conservación, sino de régimen o término al movimiento de su vitalidad. La una interior que se llama *pericardio* es aquella túnica o saco de la membrana que lo ciñe, llena de humor

11 Piero Camporesi, *La chair impassible*, París, Flammarion, 1983, p. 13.

12 Bravo, *op. cit.*, p. 95.

acuoso y refrigerante, con tal proporción en la distancia que a los movimientos con que se dilata como que nada, nada, le lastime, participando el humor que lo refrigera; por falta de éste se fatiga, se daña, se licia, se duele; y esto es naufragar en el dolor. Por abundancia se conserva, se alegra, se dilata y esto es bañarse de gozo. La otra custodia con que se guarda es el muro del pecho y vallado de las costillas y una y otra defensa, una y otra custodia miran a conservar el origen de nuestra vida [...] Pues eso mismo con que la naturaleza le ciñe para defenderlo, es la causal de Salomón para guardarlo [...] El espiritual y místico corazón, origen y fuente de la vida del alma, quiere Salomón que se guarde con las mismas custodias y defensas con que guarda su corazón la misma naturaleza. Y si estas dos son como he dicho: *la membrana del pericardio*, estas dos custodias en la alegoría que en vida son sepulcro de un corazón vivo, sean muerte sepulcro de un corazón muerto (f. 6).

EL CORAZÓN DESHECHO ENTRE TUS MANOS

Si sólo el corazón es verdadero y si la palabra es mentirosa ¿qué puede hacer el amante para que el amado reconozca la autenticidad de la pasión? Ya señalaba antes cómo el pecho se maneja como si fuese una armadura para proteger al corazón y evitar que se rompa. También mencioné la correlación que sor Juana establece entre el corazón y la boca, correlación fallida puesto que termina en un engaño retórico, como palabra mentirosa. De esta oposición metafórica se deduce una exigencia, la de contar con otros elementos corporales substitutivos que puedan revelar lo inefable, efectuar algo así como una radiografía amorosa del corazón. Un desplazamiento metonímico se produce y los ojos sustituyen a la boca; oímos literalmente con los ojos: «Oye la elocuencia muda / que hay en mi dolor, sirviendo / [...] las lágrimas, de conceptos».¹³ El corazón, oculto dentro

¹³ Sor Juana, *op. cit.*, p. 24.

del pecho, se transparenta en los ojos. Me gustaría leer el muy conocido soneto clasificado como el número 164: *En que satisface un recelo con la retórica del llanto.*

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;
y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste
con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

La limpidez del lenguaje con que está escrito el soneto concuerda con la calidad de las lágrimas, en la tradición poética identificada con la transparencia; es más, esa impenetrable coraza que separa al órgano interior, oculto dentro del tórax, cubierto por los músculos y la piel, puede destruirse gracias a la fuerza del amor que opera a manera de una transmutación alquímica cuyo resultado sería ese precipitado amoroso, el «líquido humor» que en virtud de la exaltación de la pasión es la prueba fehaciente aunque metafórica de un «corazón» fiel y amante. El líquido humor hace posible en el soneto la transición entre lo invisible y lo visible: los sentimientos que aparentemente sólo pueden expresarse mediante palabras y ciertos actos concretos —cariños o regalos—, pálidos reflejos de su veracidad, adquieren su plena definición en las lágrimas del amante derramadas en las manos de su amado, prueba irrefutable del sentimiento que sanciona su verdad, más allá de las palabras que lo evocan. Y aquí entramos en una delicada con-

nivencia entre el lector y el poeta: la expresión del amor se verbaliza según las reglas que impone la tradición poética —cárcel verbal, cárcel formal— y suele ordenarse siguiendo una serie de imágenes codificadas y reglas de versificación que en algunos poetas es sólo un mecánico ejercicio técnico. ¿Un vulgar calentamiento de la sangre, sencilla operación química, reiteraría el milagro del amor correspondido? Examinemos otro soneto donde el corazón trabaja para construir una máquina productora de sentimientos visibles y convalidar a las palabras (Soneto 177, *Discurre inevitable el llanto a vista de quien ama*):

Mandas, Anarda, que sin llanto asista
a ver tus ojos; de lo cual sospecho
que el ignorar la causa, es quien te ha hecho
querer que emprenda yo tanta conquista.

Amor, señora, sin que me resista,
que tiene en fuego el corazón deshecho,
como hace hervir la sangre allá en el pecho,
vaporiza en ardores por la vista.

Buscan luego mis ojos tu presencia
que centro juzgan de su dulce encanto;
y cuando mi atención te reverencia,

los visuales rayos, entretanto,
como hallan en tu nieve resistencia,
lo que salió vapor, se vuelve llanto.

En este soneto la monja juega con un equívoco, utiliza una voz masculina, la del amante que se dirige a su amada, y cumple con un ejercicio retórico, el del poeta que puede hablar en abstracto sin que se advierta su sexo: «mi cuerpo —dice la monja en un romance— es neutro o abstracto, cuanto / sólo al alma deposite», y a la vez y con todo, es un ejercicio que reitera la escasez de voces femeninas en la poesía de su tiempo, además de su habilidad para asumir todas las voces y hacerlas verosímiles. Sor Juana echa mano en este soneto, como lo haría en *Primero sueño*, de los conocimientos científicos de su tiem-

po. ¿No concordaría con Descartes a quien probablemente no conoció, pero con el que coincide, en que «ciertas modificaciones en la sangre llevaban al nacimiento de pasiones como la alegría o la desesperación, y a la vez, las ideas surgidas en nuestra imaginación, a través de los nervios causaban una rarefacción de la sangre, la cual enviaba al cerebro espíritus que fortalecían algún sentimiento?».¹⁴ Y aunque Descartes se refería en este caso al miedo, incluye también los mecanismos fisiológicos que al influjo de la pasión «calientan» la sangre y producen «una especie de eferescencia que la empujaba a salir del corazón».¹⁵ Y eso es literalmente lo que sucede en el poema: el fuego producido por la pena amorosa «deshace» el órgano de la vida —«el corazón deshecho»— y ese sentimiento extremo «hace hervir la sangre», expresión por otra parte muy corriente en el lenguaje coloquial. El calor así provocado efectúa una combustión, cual un caldero puesto al fuego cuya agua al hervir se evaporara gracias al proceso de calentamiento, logrando un efecto poético: la transmutación de las palabras hace que la sangre se destile y «vaporice en ardores por la vista».

EL ENSANGRENTADO NOBLE PECHO

Por obra y gracia de la metáfora, el corazón parece destilarse como los licores, pero el pecho sigue manteniendo su coraza, las lágrimas son apenas la expresión, el trasunto de la pasión correspondida.¹⁶ Una única fórmula existe para romper el corazón, metafóricamente roto a pedazos por la pasión o convertido en líquido transparente para servirle de espejo. Y esa posibilidad podría formularse utilizando unas palabras de Roland Barthes, en relación con «Tácito y el ba-

14 Correa, *op. cit.*, p. 108.

15 *Idem.*

16 Georgina Sabat de Rivers, «Veintiún sonetos de sor Juana y su casuística del amor», en Sara Poot Herrera (comp.), *Sor Juana y su mundo*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana/FCE, 1995, pp. 397-445.

rroco fúnebres». Ciertas maneras de morir «hace[n]r de la muerte un líquido, es decir, la convierten en duración y en purificación».¹⁷ Y eso es lo que sucede en unos sonetos de sor Juana agrupados por Méndez Plancarte como sonetos histórico-mitológicos y trabajados minuciosamente por Georgina Sabat.¹⁸ En el catalogado como 153 se nos describe la muerte de Lucrecia, quien prefiere suicidarse antes que dejarse violar por un monarca romano: «¡Oh famosa Lucrecia, gentil dama, / de cuyo ensangrentado noble pecho / salió la sangre que extinguió, a despecho / del Rey injusto, la lasciva llama!».¹⁹ Cuando el tórax es atravesado de verdad, cuando esa caja fuerte que lo resguarda se abre con violencia, el corazón se rompe y sobreviene la muerte. Aquí parecería que hemos accedido al reino de lo real. Sor Juana dedica otro soneto a Lucrecia, el 154, en donde su honestidad es causa a la vez de su muerte y de su fama y la obstinación amorosa de Tarquino se maneja como metáfora de un mito, el de Sísifo, pero no se hace ninguna alusión al pecho destrozado de Lucrecia. Por el contrario, en el último soneto de la serie, el que narra la muerte de Píramo y Tisbe, en que ambos se dan la muerte con la misma espada, parecería a primera vista que en el soneto la historia se minimiza cuando la voz poética anuncia blandamente: «Píramo amante abrió la vena / del corazón», pero se nos advierte la desmesura del doble suicidio desde el epígrafe y se refuerza con las imágenes: la sangre que sale a borbotones de los dos pechos destrozados altera a la naturaleza: el moral pierde su blancura y adquiere un color de sangre coagulada, «De un funesto moral la negra sombra», y esa misma doble sangre derramada trastorna a «la verde matizada alfombra». La muerte organiza en este soneto la forma más violenta de la correspondencia amorosa: dos pechos enlazados por la sangre.

17 Roland Barthes, «Tácito y el barroco fúnebre», *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 132.

18 Cf. Georgina Sabat de Rivers, «Heroínas de amor trágico en cinco sonetos de sor Juana», *En busca de sor Juana*, México, UNAM, 1998, pp. 153-173.

19 Sor Juana, *op. cit.*, p. 281.

Se resuelven así las dos cadenas metafóricas, la del corazón y las lágrimas, la del corazón y la sangre, dos formas de producción de lo húmedo, dos formas de deshacer al corazón, las dos únicas que pueden destruir la prisión, ese cerco de huesos y de carne que protege al corazón. Aprisionada a su vez por el marco poético escogido, que por lo menos desde Petrarca parecía ser el más idóneo para expresar la pasión amorosa, la monja novohispana, como antes otros poetas —Lope, Góngora, Quevedo—, pudo trascender la cárcel de la retórica y quizá la del claustro, aunque en otra parte haya dicho: «poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión su fantasía». Me permitiré para terminar a mi vez otra fantasía, la de esbozar una relación entre ese órgano imprescindible para el jergológico de los sentimientos —¿la fisiología del amor?— y la forma del soneto. Como el corazón, el soneto se cierra sobre sí mismo, jamás puede salirse de su marco —aunque se trate del vapor que la pasión hace asomar a los ojos—. Pienso que a pesar de sus extremos, a pesar de la combustión que transforma los elementos y los transforma gracias a una mezquina combinación térmica, la forma del soneto es muy semejante a la del corazón, este delicado instrumento cerrado sobre sí mismo que cuando se desborda ocasiona la muerte del cuerpo y también la del poema.

LAS CURIOSAS MANOS DE UNA MONJA JERÓNIMA

Debo confesar que cada vez que escribo sobre la poesía de sor Juana me parece que ya me es imposible una línea más sobre mi adorada monja, y que, aunque adorada, empiezo a aborrecerla y la sola idea de emprender la tarea, es decir, poner manos a la obra y escribir sobre ella me es literalmente imposible.

¿Poner manos a la obra, me digo, de repente, deteniéndome? Y en mi obsesión por el fragmento y la admiración que tengo hacia los escritores que lo practican, como a menudo (también) lo practico yo, me decidí, de nuevo entusiasmada, a narrar la historia de mi obsesión o inclinación, como decía la jerónima, la de rozar apenas un fragmento del cuerpo delineado por sor Juana en su poesía, ese fragmento corporal sin el cual no hubiese podido ni siquiera escribirla, porque como dice Barthes, «el cuerpo es el objeto más imaginario de todos los objetos imaginarios».

LABORES DE MANO BLANCA

En su *Defensa del sermón del mandato* recientemente descubierto por Antonio Rodríguez Garrido en la Biblioteca Nacional de Perú, donde se documenta, con otros escritos, la feroz polémica que tuvo lugar contra la monja después de publicada la *Carta atenagórica* por el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, el escribano Pedro Muñoz de Castro, del cual ahora sabemos que tuvo una estrecha relación con sor Juana, dice elogiándola:

Mujer de quien, no menos que de las obras de su entendimiento, me he admirado de las de sus curiosas manos. ¡Qué labores! ¡Qué cortados! ¡Qué prolijidad! ¡Qué aseo! ¡Qué delgadeza! Para todo sirve el entendimiento.¹

No menos entusiasmado, el padre Calleja comenta en su ya casi trillada «Aprobación», publicada en *Fama y obras póstumas*: «Y al fin, en dos años aprendió a leer, a escribir, a contar y todas las menudencias curiosas de labor blanca; éstas, con tal esmero que hubieran sido su heredad si hubiese habido menester que fuesen su tarea».²

Y cuando en el mismo texto se relata el archiconocido episodio del galeón real y las cuarenta chalupas, donde sor Juana demuestra su saber ante los innumerables sabios de la corte del virrey de Mancera, Calleja concluye: «El lector lo discurra por sí, que yo sólo puedo afirmar que de tanto triunfo quedó Juana Inés (así me lo escribió, preguntada) con la poca satisfacción de sí, que si en la Maestra hubiera labrado con más curiosidad el filete de una vainica».³ Dignos de reflexión son asimismo unos versos de la Elegía anónima atribuida a Calleja, también publicada en la *Fama* de 1700:

Aun es fruto moral el de sus flores:
sus canciones, sonetos y romances
que, mandada, escribía en varios lances
muestran en su ajustada consonancia,
sin vaivenes tasados los balances.
¿Más que os diré de ciencias de importancia?
Artes y teología y escritura
sabía sin maestros ni arrogancia.⁴

- 1 José Antonio Rodríguez Garrido, *La carta atenagórica de sor Juana. Textos inéditos de una polémica*, México, UNAM, 2004, p. 37.
- 2 Diego Calleja, «Aprobación», en *Fama y obras póstumas*, ed. facsimilar de la de 1700, pról. de Antonio Alatorre, México, UNAM, 1995.
- 3 *Ibid.*, p. 22.
- 4 *Ibid.*, p. 112.

Versos que reiteran las diferentes habilidades de la monja, integrándolas sin distinción dentro de la misma categoría de excelencia, ya se trate de poesía, de ciencias sofisticadas o de simples labores de mano. Calleja concluye, «De Carranza y Pacheco las lecciones / mostró saber no menos que si puntos / de cadeneta fuesen sus acciones...»,⁵ es decir, que como ella decía, tanto monta hacer versos como sofisticadas operaciones mentales de cosmografía, matemáticas, teología o deshilado. Cabría agregar aquí que Jerónimo de Carranza y Luis Pacheco de Nárvaez fueron especialistas en artes marciales, labores de manos en ese tiempo practicadas solamente por varones.⁶

Y es obvio que esa excelencia no existiría si no existiesen las manos que, en las pinturas donde la retratan, son blancas, regordetas, con graciosos hoyuelos, apenas sonrosadas, mientras sujetan con elegancia una pluma o abren con delicadeza un libro, manos semejantes a las de su amada Fili, descritas en la Décima 132, «cándidas manos en que / el cetro de amor se ve».⁷

LA MANO DE DIESTRA A DIESTRA...

Con las manos se pinta, se borda, se corta, se sostienen las cosas, se golpea, se muele, se martilla, se cocina, se enhebra, se deshila, se degüella, se flagela, se mendiga, se hila fino; actos todos que sor Juana describe en su poesía, actos concretos, válidos en sí mismos en su utilidad y su gestualidad primarias o utilizados como metáforas de gradaciones y sutileza muy diversas; actos manuales, actos mecánicos, en apariencia simples pero organizados siguiendo reglas específicas que exigen una gran

5 *Ibid.*, p. 113.

6 Cf. Francisco de la Maza, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia, Biografías antiguas. La «Fama» de 1700 (noticias de 1667 a 1892)*, México, UNAM, 1980, p. 121. Y véase Margo Glantz, *Sor Juana: ¿hagiografía o autobiografía?*, en *Obras reunidas I. Ensayos sobre literatura colonial*, México: FCE, 2014, pp. 213-340.

7 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. I, edición y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México: FCE (Biblioteca Americana), 1951, p. 261.

sabiduría y destreza para convertirse en un arte o artes diversas, configuradas como artes marciales, de jardinería, de cetrería, de gastronomía, de caligrafía, relojería, contaduría, costura o tejido. Como bien sabemos, la caligrafía es una práctica manual también dominada por un conjunto de reglas y de gestos precisos, colocan a quien la practica —o la practicaba— en la posición de escribir o por lo menos dibujar: alguien, por ejemplo, sor Juana, sentado frente a una mesa, toma la pluma, la afila y la introduce en el tintero antes de trazar con esmero caracteres diversos, para convertirlos en las palabras de un poema o en las de un mensaje o en ambas cosas a la vez. El trazo de esas palabras es tan elaborado como las labores de mano que tanto apreciara el contador Pedro Muñoz de Castro, amigo y, en cierta forma, defensor de la jerónima; en efecto, la caligrafía de sor Juana destaca sobre la de las demás monjas de su convento. La prueba, el documento notarial reproducido en el libro que Rodríguez Garrido escribió sobre la polémica alrededor de la publicación de la *Atenagórica* por el obispo de Santa Cruz. Documento burocrático donde nuestra Décima Musa estampa en su calidad de contadora del convento de San Jerónimo su firma cuidadosa, precisa, elegante, cuyos rasgos perfectamente delineados contrastan con la caligrafía torpe, débil, rudimentaria o inexistente de sus compañeras de claustro; debajo, la firma de su admirador, el escribano que en unos versos le da la mano: «De escribano a contadora, / la mano de diestra a diestra, / él con su fe y esperanza, / ella con razón y...».⁸

Un romance encabeza la edición de 1690 de su poesía, antes publicada con el nombre de *Inundación castálida*, en él describe el ritual de componer versos, distinto apenas en su gestualidad del acto de introducir la aguja en una tela para bordarla o deshilarla y organizar figuras:

Bien pudiera yo decirte
por disculpa, que no ha dado

8 Rodríguez Garrido, *op. cit.*, p. 36.

lugar para corregirlos
la prisa de los traslados,
que van de diversas letras
y que algunas, de muchachos,
matan de suerte el sentido
que es cadáver el vocablo;
y que cuando los he hecho,
ha sido en el corto espacio
que ferian al ocio las
precisiones de mi estado;
que tengo poca salud
y continuos embarazos,
tales, que aun diciendo esto,
llevo la pluma trotando.⁹

Curioso dato: escribir versos, labor eminentemente manual, supone una ruptura de las actividades consideradas como productivas; por ejemplo, su trabajo como contadora, cuya ejecución exige asimismo que trote la pluma y sin embargo no ocupa un lugar en ese espacio inerte, pecaminoso y breve que supone el tiempo de ocio. También digna de mencionarse es la constancia admirable con que en la descripción de sus labores de mano, introduce subrepticamente pero de manera definitiva un fragmento de la historia de su vida, en este caso, su poca salud y el escaso tiempo del que dispone para realizar lo que más le importa, por lo que, «Nocturna, mas no funesta, / de noche mi pluma escribe».¹⁰

HILAR FINO

En el romance dedicado a fray Payo de Ribera, analizado con perfección por José Pascual Buxó, las labores de mano ocupan

9 Sor Juana, *op. cit.*, p. 4.

10 *Ibid.*, p. 44.

un lugar primordial como metáfora de la escritura: «¡Oh, qué linda copla hurtara, / para enhebrar aquí el hilo, / si no hubierais Vos, Señor, / a Pantaleón leído!»;" en efecto, reiteran la complicidad entre los miembros de la Ciudad Letrada y subrayan su pertenencia a una misma tradición. Metáfora cortesana, abre paso a un arquetipo profundamente enraizado en la mitología griega donde la muerte se define como la simple y repentina interrupción de un acto manual: las tejedoras de la mitología clásica detienen su cotidiana labor, definitivamente femenina:

Los instrumentos vitales
cesaban ya en su ejercicio;
ocioso el copo en Laquesis,
el huso en Cloto baldío.

Átropos sola, inminente,
con el golpe ejecutivo,
del frágil humano estambre
cercenaba el débil hilo.

De aquella fatal tijera,
sonaban a mis oídos,
opuestamente hermanados
los inexorables filos.¹¹

Las visiones infernales a las que el alma se ve librada en su paso obligado por el Leteo, presidido por Cancerbero, reviven, y sus fantasmas retoman la actividad manual: el verdugo castiga a los pecadores, para ello utiliza sus instrumentos habituales, el cordel y los cuchillos, los que, aunados a la guadaña y a las tijeras, propios de las labores agrícolas y domésticas, intensifican el significado emblemático de la muerte.

¹¹ *Ibid.*, p. 33.

¹² *Ibid.*, p. 33-34.

Para ejercer su autoridad y sancionar su investidura, Payo de Ribera —a quien sor Juana suplica le administre el sacramento de la confirmación— debe apoyarse en los implementos que a su vez también a él lo confirman como tal, es decir, como arzobispo. Su figura es realzada y habilitada como la de los santos por sus atributos emblemáticos, en este caso los del pastor, atributos a los que, significativamente, sor Juana agrega la pluma, la del funcionario-virrey («Cándido pastor sagrado, / a cuyo divino pulso, / Cayado, Bastón y Pluma / deben soberrano influjo»¹³).

Engrandecido, el arzobispo «empuña sus cargos» al ejercer su oficio, un oficio que, para significarse, precisa de un acto teatral, aunque a primera vista nos parezca más bien un gesto vulgar: para confirmar a sus ovejas, el pastor les propina un fuerte golpe con la mano, en las mejillas:

Y así, Señor (no os enoje),
humildemente os suplico
me asentéis muy bien la mano;
mirad que lo necesito.

Sacudidme un bofetón
de esos sagrados armiños,
que me resuene en el alma
la gracia de su sonido.¹⁴

Y no está de más recordar, como explica el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, que «recibir un bofetón es infamia, pero el que da el obispo al confirmado, significa la tolerancia y paciencia que ha de tener en padecer por Cristo persecuciones, afrentas y finalmente la muerte». Y que en el *Diccionario de autoridades* se nos recuerda que un bofetón es

¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

un aparato mecánico, es decir, «una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la que se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta y tiene el mismo movimiento que ella...».

DE MANO EN MANO

La poesía de sor Juana suele ser de circunstancia. Varios de sus romances son epistolares y a veces acompañan un regalo o los versos mismos actúan como una ofrenda. Como respuesta a la petición de la marquesa de la Laguna para que le envíe un cuaderno de música, sor Juana elabora un romance que Méndez Plancarte ha catalogado con el número 21; habla de un tratado donde intentaba elaborar un nuevo manual para beneficio de quienes deseaban aprender música con mayor facilidad. Su escritura responde a un mandato y por ello es considerado como un tributo, es decir, se le exige un pago por algo que ha recibido, aunque se trate solamente de mercedes, claro, pero mercedes regias, con lo que el acto más simple cambia; recaudo —es decir el recado o mensaje que la virreina le manda para que ella responda a su pedido—, como se lee en *Autoridades*, «es la acción de recaudar y vale lo mismo que recado» y para que lo entendamos mejor pone un ejemplo que me cae como anillo al dedo: «El siervo de Dios [...] mandó a la tornera que fuese a la enfermería y dijese de su parte a las enfermas que él les mandaba que no tuvieran más calentura, y la tornera fue a las monjas con su *recaudo*...».

Sor Juana se disculpa por enviar solamente un simulacro versificado y no el tratado prometido que se supone existía, pero aquí sólo aparece como metatexto o mejor como el fantasma de un texto. En él, explica la monja, si mal no recuerdo,

me parece que decía
que es una línea espiral,

no un círculo, la Armonía;
y por razón de su forma
revuelta sobre sí misma,
lo intitulé *Caracol*,
porque esa revuelta hacía.

Pero ésta está tan informe,
que no sólo es cosa indigna
de vuestras manos, mas juzgo
que aun le desechan las mías.

Por esto no os lo remito;
mas como el Cielo permita
mi salud más alientos
y algún espacio a mi vida,
yo procuraré enmendarle,
porque teniendo la dicha
de ponerse a vuestros pies,
me cause gloriosa envidia.

Versos cargados de sentido, primero un dibujo que ella misma descalifica, petición de benevolencia y falsa modestia obligadas de la cortesanía, asimismo un trazo sobre el papel, un trazo que busca encontrar su forma, la de un arte armonizado que puede codificar un aprendizaje, además, un gesto en donde las manos que se encargan de llevar y traer los mensajes pueden rozarse, aunque de inmediato esa cercanía se diluya y se traslade a los pies como signo de respeto y obediencia. Un trazo autobiográfico, la intensidad de su vida cotidiana, el poco espacio que sus labores y su salud le conceden a otras actividades que, como antes dije, entrarían dentro del territorio sospechoso del ocio. ¿Se tratará entonces de una carta de amor?

Barthes explica en sus *Fragmentos sobre el discurso amoroso* que como objeto y como figura, la carta se dirige a una dialéctica particular, la de la carta de amor, a la vez vacía (porque es codificada) y expresiva (porque va cargada de la intención de significar el deseo):

Daros las Pascuas, Señora,
es mi gusto y es mi deuda:
el gusto, de parte mía;
y la deuda, de la vuestra.

Y así, pese a quien pesare,
escribo, que es cosa recia,
no importando que haya a quien
le pese lo que no pesa.

Y bien mirado, señora,
decid, ¿no es impertinencia
querer pasar malos días
porque yo os dé Buenas Noches?

Si yo he de daros las Pascuas,
¿qué viene a importar que sea
en verso o en prosa, o
con estas palabras o aquellas?¹⁵

SOBRESCRIBIR LA MANO

Otra de las misiones encomendadas a sor Juana por la condesa de Paredes es escribirle un mensaje versificado —un romance— a la duquesa de Aveyro. Georgina Sabat asegura, y ella lo ha estudiado muy bien, que fue probablemente la más instruida de las mujeres de su entorno: «Conocía varias lenguas, griego, latín, italiano, inglés y castellano, además del portugués; pertenecía a una rancia familia noble oriunda de Portugal [...] María Luisa Manrique de Lara estaba emparentada con María Guadalupe [de Lancaster y Cárdenas] a través de la madre de ésta».¹⁶ Si tomamos al pie de la letra los elogios que la monja le dedica, podríamos decir que simplemente se contempla en

¹⁵ *Ibid.*, p. 33-34.

¹⁶ Georgina Sabat de Rivers, «Mujeres nobles en el entorno de sor Juana», en Sara Poot Herrera (coord.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, México, El Colegio de México, 1993, p. 15.

un espejo: hipérbolica mirada, comparable solamente a la que sus contemporáneos lanzan sobre la monja, oigamos al peruano conde de la Granja:

A vos, mexicana musa
que en ese sagrado aprisco
del convento hacéis Parnaso,
del Parnaso Paraíso...¹⁷

Comparemos con sor Juana: «Presidenta del Parnaso, / cuyos medidos compases / hacen señal a las musas / a que entonen o que pausen».¹⁸ Lo menciono de paso, aunque es un asunto muy digno de considerarse; quiero indagar solamente sobre los oficios de la mano, la mano en cuanto a su relación con la producción material de la escritura, quizá descifrar algunas de sus figuras. Sor Juana empieza así su romance: «Grande duquesa de Aveyro, / cuyas soberanas partes / informa cavando el bronce, / publica esculpido el jaspe».¹⁹ Se trata, obviamente, de un tópico repetitivo que los cortesanos conjugan cuando hablan de los poderosos. Los instrumentos de la escritura a los que sor Juana alude constantemente, la tinta, el tintero y el papel con los que siempre se vale «a secas» y que le sirven para formular sus mensajes, se metaforizan y la pluma acaba convirtiéndose en buril y el papel en metal. Pero como siempre, la monja va más lejos impulsada por su deseo de vencer la tiranía de lo que la retórica y la cortesanía estipulan, regresa entonces a su humilde oficio y lo practica en su más prístina concreción, ese laborioso trabajo escriturario cuyas implicaciones sin embargo son enormes:

Yo, pues, con esto movida
de un impulso dominante,

17 Sor Juana, *op. cit.*, p. 148.

18 *Ibid.*, p. 101.

19 *Ibid.*, p. 100.

de resistir imposible
y de ejecutar no fácil,
con pluma en tinta, no en cera,
en alas de papel frágil
las ondas del mar no temo,
las pompas piso del aire
y venciendo la distancia
porque suele a lo más grave
la gloria de un pensamiento
dar dotes de agilidades,
a la dichosa región
llego, donde las señales
de vuestras plantas, me avisan
que allí mis labios estampe.²⁰

Los «cobardes rasgos» de su caligrafía, así como la clausura, la que la encierra «debajo de treinta llaves», lo «hecho a mano» se trasciende y engendra alas, como en el *Sueño*. Y para subrayar lo antes dicho, acudo de nuevo a sor Juana, ya no a su poesía sino a la también muy manoseada *Respuesta a sor Filotea*:

Es verdad que esto digo de la parte práctica en la que la tienen, pues claro está que mientras se mueve la pluma descansa el compás y mientras se toca el arpa sosiega el órgano, *et sic de caeteris*, porque como es menester mucho uso corporal para adquirir hábito, nunca le puede tener perfecto quien se reparte en varios ejercicios, pero en lo formal y especulativo sucede lo contrario, y quisiera yo persuadir a todos con mi experiencia a que no sólo no estorban, pero se ayudan dando luz y abriendo caminos las unas para las otras, por variaciones y ocultos engarces.²¹

20 *Ibid.*, p. 103.

21 Sor Juana, *Respuesta a sor Filotea*, en *Obras completas*, t. iv, edición de Alberto G. Salceda, México, fce (Biblioteca Americana), 1957, p. 450.

De la hermosa proporción que la marquesa de la Laguna adquiere en el famoso romance deca sílabo en esdrújulos, podemos deducir que sus partes, las de la condesa, configuran un todo. Sin embargo me limito, como lo he hecho hasta ahora en este texto, a las manos, descritas con gran sensualidad por su colorido y materialidad, casi tropical, y al mismo tiempo con un grande temor que distancia y congela:

Dátiles de alabastro tus dedos
Fértiles de tus dos palmas brotan,
Frígidos si los ojos los miran,
cálidos si las almas los tocan.²²

«El lenguaje es una piel», dice Roland Barthes en *Fragments d'un discours amoureux*: «rozo con mi lenguaje al otro. Como si tuviese palabras a manera de dedos, o dedos en la punta de las palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo», y agrega: «Hablar amorosamente es... practicar un contacto sin orgasmo».²³

Me detengo, hago descansar la pluma o aparto mis dedos del teclado, y como el conde de la Granja, incapacitado por el asombro que la genialidad de la monja le provoca, hago callar a las musas y pongo, ociosa, mi mano sobre mi otra mano.

22 Sor Juana, *op. cit.*, 1951, p. 173.

23 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977, p. 87.

LA HÚMEDA IDENTIDAD: MARÍA DE JORGE ISAAC

«¿Quién hará la historia de las lágrimas?», pregunta Barthes en sus *Fragmentos del discurso amoroso*. Y en efecto una de las maneras de enfrentar el problema de la identidad podría ser definiendo la capacidad o incapacidad que tenemos de verter lágrimas. ¿No empieza acaso Eduardo López Morales su artículo sobre la *María* de Jorge Isaac diciendo tajante y definitivamente que: «En general, cierto sector de la crítica, y aun del público, recrimina a María un doble carácter detestable: el ser lacrimógena, por los abundantes torrentes que arrancó a una adolescencia preferentemente femenina, y lacrimosa, por la frecuencia de lágrimas, sollozos, y demás variedades de la pluviosidad ocular que afloran en la novela»? ¿Y no podemos acompañar a este texto con algunos otros que sirvan de contraste, aunque su claridad quede empañada por la abundancia de esa pluviosidad ocular?

Exhibo algunos ejemplos, en México Guillermo Prieto afirma: «El libro de MARÍA no se lee, ni es posible que se analice, se siente, se llora... He llorado y abandoné mi asiento para escribir estas líneas y bendecir a quien así sabe comprender... el amor...». Por su parte, Ignacio Manuel Altamirano, autor de un proyecto político que pretende integrar una identidad nacional a través de la literatura, avisa: «Esta pequeña historia de amor ha llenado de lágrimas hasta rebosar la copa de los corazones sensibles, porque en México MARÍA será la dulce y preferida lectura de los que saben amar...».

Y sin tomar en cuenta el dicho que hemos creído eterno: *Los hombres no lloran*, Isaac empieza su novela con estas sentidas palabras: «¡Páginas queridas, demasiado queridas quizás! Mis ojos han vuelto a llorar sobre ellas».

¿En qué quedamos entonces? El siglo xix llora al trazar su identidad y el siglo xx se lo reprocha. Lo que es virtud se vuelve defecto, es más, se vuelve regla. ¿Mas cómo no reprochar si las lágrimas borron los escritos y confunden las miradas? ¿Cómo no criticar a los lacrimosos si advertimos que pierden su objetividad? ¿Cómo aceptar que las críticas —es claro que en este preciso tiempo— no recaigan fundamentalmente sobre esa clase privilegiada que ejerce sus violencias contra los esclavos y aparceros de la sociedad campesina y patriarcal colombiana?

Pero quizá las lágrimas ocultan en su humor acuoso y cristalino (y por tanto paradójico, por su capacidad de empañar) una gran verdad, no en balde *quien bien te quiere te hará llorar*. Pero veamos: cada siglo ha manifestado su relación con el mundo a través de los distintos humores que su cuerpo exhala: alguna vez existió la melancolía, más tarde el *spleen*, luego, el sentimiento y éste se advierte sobre todo en la huella que deja en los pañuelos. Llorar es una forma de gastar energía y sobre todo en una sociedad que no debe gastarla en los placeres visibles del sexo. Toda la concupiscencia y toda la voluptuosidad se instalan en el corazón y el corazón oculta la sangre aunque ésta se revela en los ojos, el espejo del alma, sobre todo si el espejo se desborda. El corazón conduce la sangre por el cuerpo y la sangre puede ser caliente y apasionada; aunque sólo la veamos cuando se derrama, la sangre apasionada también se licúa y aparece transformada en lágrimas, a veces hasta en perlas, porque los labios son corales y la sangre es como el rubí. Las manifestaciones fisiológicas nunca son las mismas, tampoco lo han sido las enfermedades que han corrompido los cuerpos de los diferentes siglos: apenas oímos ahora de la peste bubónica, tampoco de la lepra, menos aún de la tradicional tuberculosis, oímos sobre el cáncer; en *María* las enfermedades se producen desde el alma y la epilepsia, la máxima convulsión de los sentidos, la máxima alteración de la razón, acaba con la apasionada pero callada joven, cuya pasión se contiene en un recipiente constreñido por las flores que dentro de él se

disponen —jarrón, baño oriental, vaso de altar— en obsequio de Efraín y de la Virgen, y en ese otro recipiente que contiene la humedad de su persona, metonímicamente desviada hacia sus ojos y, en conjunción con ellos, a su pelo: María llora y Efraín llora, el padre y la madre lloran, lloran los hermanos, y la tragedia de las despedidas humedece al mundo: «Entró en mi cuarto una de mis hermanas... los sollozos le embargaban la voz y cortó de mi cabeza unos cabellos. Cuando salió habían rodado por mi cuello algunas lágrimas suyas...». La voz se emite desde la boca, es en la humedad de la lengua que podemos producirla, el sollozo acalla la voz y organiza con «la pluviosidad ocular» otros lenguajes. Subrayo: «A la mañana siguiente mi padre desató de mi cabeza, humedecida por tantas lágrimas, los brazos de mi madre». El padre, culpable de toda la humedad, por su autoritarismo, sufre a pesar de sí mismo y cuando se despide «oculta[ba] el rostro a mis miradas», Efraín cabalga y «las pisadas del caballo ahogan [sus] mis últimos sollozos». Ocultar el rostro a la mirada es negarse a mostrar los ojos «inundados» y Efraín responde, «ocultando» también su voz más sentimental e íntima en los pasos de la bestia. El lenguaje articulado no basta, es necesario remitirse a otro lenguaje que en el romanticismo permea las imágenes narrativas. Se habla de las «manifestaciones fenoménicas» del periodo, los sollozos, los rubores, los desmayos, — pero sólo se los condensa en una enumeración o en una descripción y casi nunca se aclara su sentido: forman el verdadero tramado de la época, definen la identidad, administran una historicidad, enclavan un pasado muy cercano que se ha vuelto obsceno, vergonzoso, abstruso. Creo que hay que recuperarlo y deletrearlo, rehacer ese lenguaje y recodificarlo.

El texto apunta varias veces en esta dirección. Isaac plantea la existencia de diferentes lenguajes y articula con precisión el que sirve para comunicar el amor: cualquier palabra, cualquier gesto que se integre a la relación amorosa pertenece a otra esfera, «otro idioma, del cual hace algunos años no viene a mi memoria ni una frase». Y ese idioma se alimenta no

sólo de palabras sino de gestos y de signos, es más, las palabras cotidianas, las expresiones normales no sirven, porque en amor «no se habla de eso» y Efraín se «complace en la dificultad que ella encontraba para preguntarme si había hablado de nuestro amor a Carlos...». Es evidente que el lenguaje fundamental es desplazado a un lenguaje simbólico y que las flores ocupan el lugar esencial como elementos de simbolización. Esto no es nada nuevo, parecería casi que la utilización simbólica del lenguaje de las flores para expresar el amor fuese eterna. Sin embargo, como en el caso de las lágrimas, cada flor utilizada y cada lágrima derramada reenvían a una convención, a un discurso historizado porque aunque las flores sean amorosas, cada forma de amor se liga a otros discursos, a otros lenguajes, a aquellos que, obsoletos, se han vuelto «discursos inactuales» como lo expresa Barthes. Las flores representan en su perfección, es decir, cuando están en la flor de la edad, como las doncellas, el momento ideal de la belleza, su arquetipo, y las distintas flores pueden ser alegorías de las virtudes. En *María* la gama floral es muy estrecha, queda reducida, con algunas excepciones significativas, a las flores que se cultivan en el jardín de la casa, flores que pasan a adornar los floreros del cuarto de Efraín, los de los altares de la Virgen y los de «los baños orientales» que disfruta Efraín cada mañana, cuando se sumerge en las cálidas aguas aromatizadas por las flores que en ellas ha puesto María. Y es aquí donde se reúnen los dos discursos: el de las flores y el de las lágrimas: ambos discursos son placenteros porque se relacionan con la humedad, con lo que envuelve, con lo que se desliza por el cuerpo: el agua que me rodea doblemente acentuada por su carácter de agua y su carácter perfumado y el agua salada que me cae por la cara y me sala los labios. Además, aunque sean de agua y tengan flores los baños pueden ser distintos, tanto como puedan diferenciarlos los lenguajes que determinan a las clases: María usa rosas, azucenas, lirios, claveles, azahares, violetas. Y Salomé, la mulata, echa flores en el río: guabitas, flores de carbonero y venturosas, porque ha oído que en «la

hacienda le echan rosas a la pila cuando usted va a bañarse, yo eché al agua lo mejor que en el monte había». El lenguaje de las rosas es diferente al lenguaje de las guabitas y sobre todo al de las flores de carbonero. La pureza angelical y lírica a la que se liga la belleza de María (y ésta a su vez a las rosas y a las lágrimas cayendo por sus mejillas que son rosas) forma un círculo vicioso y subraya la circulación de los lenguajes. María habla con las flores: se coloca un clavel en la cabeza y lo lleva allí hasta que Efraín regresa de un viaje: por supuesto el clavel ya está marchito cuando él regresa y en la marchitez se encuentra el signo esperado, la confesión de amor que una mujer decimonónica nunca dice con palabras sino con flores. Las azucenas que trae del monte Efraín son arrojadas por la ventana de su cuarto porque al regresar de su paseo no encuentra flores en el florero y su ausencia significa desamor. María recoge el desafío cuando aparece con una de las flores desechadas en el cabello. La declaración de amor es compartida y no sólo por los enamorados sino por la familia entera que descubre los signos que flotan en el aire, como las corolas de las flores cuando aún permanecen en su tallo. La marchitez se asocia simplemente con la muerte ya sea del amor o de los cuerpos, pero esa marchitez se perfila simplemente como una oposición a la vida lacrimosa, nunca como una condición de podredumbre o descomposición.

Así la flor denota que el amor está ligado a la muerte y las lágrimas que asoman a los ojos permanentemente son los signos definitivos de esa constatación. El agua riega las flores y las lágrimas las mejillas. El cuerpo se hunde, voluptuoso, en la floralidad acuática de los baños orientales, anticipando la voluptuosidad carnal de los pétalos derramados y de los fragmentos corpóreos de la amada que de repente se entrevén entre los descuidos de la ropa. Efraín y María se tocan en las flores y en el agua. No es extraño entonces que se haga una transmutación: «Las mejillas de María se tiñeron al oír esto, del más suave encarnado; así, salpicadas de lágrimas, eran idénticas a aquellas rosas frescas, humedecidas de rocío, que ella

recogía para mí por las mañanas». El deseo se amplifica, se traslada a la sedosidad lasciva de una floración, pero los sentimientos que la «naturaleza sollozante» y las despedidas «con sollozos» intensifican sólo adquieren sentido cuando se constata que el amor tiene olor a muerte y su concreción se organiza en torno a la flor que se deshoja: «Las últimas flores que puse en tu mesa han ido cayendo marchitas ya en el fondo del florero...» y esa descripción es el aviso —dentro del código amoroso— de la muerte. Las lágrimas se vuelven la evidencia de una pérdida absoluta, el signo de la caída, el abandono definitivo del jardín paradisiaco que representa la casa paterna y el amor idílico de la juventud. El deseo sólo se expresa totalmente ante un cuerpo esclavo o un cuerpo manumiso, como el de la joven Salomé que sueña con su amo y convierte en mayordomo al mulato que la quiere porque ella es blanca dentro de las entretelas de su sueño. Efraín la mira, la requiebra, describe «su cuadriles» en tanto que emboza cuidadosamente el cuerpo de María con un pañolón o una falda. La pérdida del amor idílico y aparejada a él, la pérdida del lenguaje amoroso que empalidece porque ya no lo hablan las mismas flores ni las mismas lágrimas, coloca a Efraín del lado de la realidad, es decir, del lado donde ya se advierte que la antigua sociedad se ha terminado: se marchitan las flores y se agotan los sollozos porque el amor ideal está amancebado con la muerte como las flores que son, y valga la expresión, la flor de un día. La humedad que enturbia la mirada se rescata sin embargo en la bruma espesa con que la naturaleza «lujuriosa» duplica su percepción, y, sobre todo, en la nostalgia edulcorada con que los decimonónicos contemplan el delicioso tiempo pasado en que los ojos podían llorar y hablar al unísono, deletreando los signos del amor ideal, amor sólo posible en un ambiente pastoril. Las lágrimas son al amor lo que la lluvia es a la tierra: su fertilizante más perfecto: María no se desangra, se desagua. Por eso los amores de María y de Efraín están inmersos en la pluviosidad ocular, bautismo primordial que acerca al hombre a Dios antes que el verdadero bautismo cristiano. María, a quien su

padre Salomón entrega al padre de Efraín, es convertida al cristianismo; su padre al despedirse para siempre de ella, llora: «Aquella criatura, cuya cabeza preciosa acababa de bañar con una lluvia de lágrimas el bautismo del dolor antes que el de la religión de Jesús, era un tesoro sagrado...» y de esta forma, como lo confirman muchas otras instancias en la novela —en el enlace de las flores en el cuarto de Efraín y en el altar de la Virgen, el rosal que María planta alimenta por igual su amor y su devoción— el amor es sacrílego porque sustituye a Dios. Esta soberbia desvanecida, este pecado capital causan la caída y del Edén se precipitan al valle de lágrimas que es la Tierra. Las lágrimas vertidas dentro del Paraíso, la hacienda patriarcal, están hechas de una doble sustancia: son sagradas porque simulan el Jordán y son profanas porque desplazan el amor tanto del cielo como de la tierra. María es adorada y su belleza no es de este mundo, por eso, al desaparecer ella, desaparece también el espacio sagrado que ella habita y que ella crea. Poco antes de morir vuelven a unirse en una carta dos de los componentes esenciales del discurso romántico y amoroso: «Había una carta de María. Antes de desdoblarla busqué en ella aquel perfume demasiado conocido para mí de la mano que la había escrito; aún lo conservaba. En sus pliegues iba un pedacito de cáliz de azucena. Mis ojos nublados quisieron inútilmente leer las primeras líneas». Y es que la nublazón impide la lectura y la impide sobre todo porque lo que antes era lenguaje hablado aunque se hubiese desplazado para integrarse en los signos amorosos, es ahora apenas escritura, recuerdo del pasado. Y de ese pasado sólo permanecen los cabellos que hablan desde el relicario de los guardapelos y que como las trenzas entreveran lo vivo con lo muerto.

LOS PIES, SOSTÉN DEL CUERPO, DEL ALMA Y DE LA MODA

En el Museo Nacional del Virreinato pueden apreciarse varias esculturas que representan a la Virgen María, a la Virgen de las Angustias, a la Virgen de Guadalupe, en marfil con restos de policromía, con aditamentos de madera y metal, con reminiscencias asiáticas, en madera estofada, etc., pero detengo mi atención en una Virgen maravillosamente ataviada que lleva nada menos que el nombre de Virgen de la Expectación: sus manos y su cara son de marfil y el armazón que la recubre es de madera, sus aditamentos son de tela, perlas y metal del siglo XIX, y las partes talladas son obras asiáticas del siglo XVII. Más que madonna, la virgen parece una cortesana china manifestando una piedad cristiana a la vez que enreda sus manos en las pequeñas, pero suntuosas, perlas que se le han colocado en el cuello para hacer juego con la corona excesiva y ambiciosa que toca su cabellera extendida y suelta sobre sus hombros, casi sin recato; las manos son exquisitas pero regordetas y untuosas. El manto es recamado y la mirada deja adivinar un interés mundano. Esta aparición concuerda con ciertas obras que exhiben, sobre maniqués, ropajes cortesanos de siglos ya pasados y monárquicos. Al lado de la Virgen hay Cristos enteros o Cristos sin cruz, también niños Dios dormidos en la elegancia suprema de sus carnes regordetas y livianas, mostrando cierto impudor que sólo se manifiesta en estos cuerpos de bebé o en ciertos rostros de mirada mística y ardiente, transparentada en los ojos y las manos de la Virgen de la Expectación: la excusa es asiática pues las tallas provienen de un mundo desterrado y exótico que hace soñar.

Muchas esculturas se apoyan sobre zócalos garigoleados y los pies se calzan sobre cabezas rizadas y juguetonas de angelotes

que disimulan su angustia erotizada entre los ojos semicerrados o entre las alas barrocas. El manto de las vírgenes repliega y deja asomar, muy coquetamente, un pie discreto, demostrando que sobre esa parte de la anatomía descansa el alma.

En efecto, no hay nada como los pies: pueden aparecer descalzos si se trata de un san Francisco o de un Cristo traspasado por los clavos; con todo, esos pies desnudos del martirio suelen cubrirse de una vestidura que los aprisiona y los modela para que no se exhiban desnudos a la mirada y para que el polvo no los maltrate.

El pie puede cubrirse o descubrirse: hubo una época en que mostrarlo era el mayor pecado y algunos maridos españoles advertían que preferían ver muertas a sus mujeres antes que dejarlas enseñar el pie; y la falda y el tontillo, especie de adorno que usaban las mujeres del siglo xvii en España para impedir que se les vieran los pies y las piernas cuando se sentaban sobre cojines en el suelo, actuaban a manera de los grandes velos que cubren las caras de las musulmanas de Jomeini. Pero la moda cambia y los pies se volvieron objetos de mirada y lugar privilegiado de erotismo. Un viajero alemán que visitó España a fines del siglo xvii cuenta que las gaditanas se jactaban mucho de su calzado y lo hacían venir exclusivamente de la capital y también que la famosa marquesa Cayetana de Alba, a quien Goya retratara desnuda y vestida, estrenaba diariamente un par de zapatos. Torres Villarroel dice hacia 1794 que una señora «arrullaba toda la hermosa máquina de su cuerpo sobre dos chinelas de terciopelo azul que eran el ártico y el antártico en donde se revolcaban los ojos más tardos y se mecían los deseos más rebeldes».

Para Manuel Payno, en el México del siglo xix, no hay mayor delicia que ver a las mujeres del pueblo vestidas con su falda corta que deja asomar un piececito maravilloso. En *Los bandidos de Río Frío*, Cecilia «deja caer sus enaguas de encima, quedó con las interiores a media pierna, y se descubrieron sus pies calzados con unos zapatos de raso café, arreglados a manera de pantuflas, dejando descubierto un talón redondo

color de rosa». Y en ese talón así descubierto a la mirada se confina un erotismo.

José Tomás de Cuéllar considera también que el centro erótico del cuerpo es el pie siempre calzado, y toda una escala social se determina por esa cubierta siempre prodigiosa y variada que se ha encargado de cubrir, con telas o con cueros, esa parte de nuestra anatomía que sería sólo funcional si no se la vistiera. Cuéllar asegura que un pie calzado con una botita de fina cabritilla es un arma tan poderosa como un cañón Krupp. Los pies se vuelven plastilina al influjo de un zapato: pueden modelarse y afilarse, convertirse en armas de seducción, en símbolos fálicos y de posición social o exhibirse como instrumentos de clase.

Las altas agujas que se encajan en la tierra cuando caminan nuestras jovencitas montadas sobre sandalias que multiplican sus enredos de tirillas, para dejar adivinar trocitos de carne rosa o de colores sabiamente dosificados por las nuevas medias, son totalmente pérfidas: primero porque descoyuntan la apariencia de la que las porta y luego porque actúan como aquellas zapatillas de las mujeres chinas que cifraban su sensualidad en un pie pequeño hasta la deformidad. Las mexicanas tuvieron siempre un gran orgullo, el de los pies pequeños y regordetes como tamales que se dejaban encerrar en telas de raso de colores brillantes. Las jóvenes de ahora se dejan torturar por las agujas freudianas de sus zapatos y las calles ofrecen en el verano los más variados espectáculos: las altas sandalias de sus jovencitas distribuyen sabiamente los espacios carnales de sus pies alternando desnudeces, también cansan sabiamente la columna vertebral de sus agasajadas que al despojarse de la prenda amada y escultórica, de su pedestal, caminan con desgarmo e indolencia luciendo las rojeces que el calzado ha infligido en esa parte flamante de su anatomía, sin descontar tampoco el asalto a su bolsillo.

El zócalo de una estatua virginal es parecido al zapato de una joven a la moda: ambos sostienen el pudor y desbarrancan el alma.

CUERPO Y CLASE

Quizá no haya mejor manera de resaltar algunas imágenes de la mujer mexicana que la revisión de las que ofrece su cuerpo en la literatura, especialmente en ciertas novelas de finales del siglo xix.

Como el cuerpo de la anatomía, es un cuerpo fragmentado por incisiones, ablaciones, escamoteos púdicos del lenguaje y, por ello mismo, un cuerpo incompleto, reconstruido imaginariamente como tenemos que reconstruir esa estatua del Emperador Nerva de la que faltan varios fragmentos indispensables para construir un monumento ecuestre, fragmentos colocados sobre un plástico cristalino que suple con la transparencia la capacidad y el volumen del mármol esculpido. La mayor parte de las mexicanas exhibe un cuerpo donde destacan dos protuberancias, la de los pies y la de los senos, y una delgadez, la de la cintura. Estas mujeres son de la clase baja, las mujeres de la aristocracia, las mujeres decentes, sólo tienen ojos, quizá hasta pelo.

En *Los bandidos de Río Frío*, novela de orfandad manifiesta, proliferan los senos de las léperas o de las trajineras. Casilda es una mujer del pueblo bajo que ha vivido arrojada con Evaristo, uno de los principales bandidos de la novela. Perseguida por el antiguo amante, Casilda se refugia en casa de un honesto licenciado que pertenece a las clases más poderosas de la sociedad mexicana. Casilda sirve el desayuno del patrón y descubre las cortinas de un balcón, pues amanece: «Lo quiso hacer con tanta presteza, que el fleco de su rebozo, con el que estaba bien cubierta, se atoró en el aldabón y precisamente al abrir la puerta cayó al suelo y dejó al descubierto el busto palpitante y sorprendente de una Venus. Don Pedro quedó

estupefacto; un golpe más fuerte que el de una máquina eléctrica recorrió sus nervios desde la nuca hasta el dedo gordo del pie». Don Pedro es casto, pero «esta visión del Elíseo» trastorna su equilibrio, también el del licenciado Lamparilla, prendado del rollizo cuerpo de Cecilia, la trajinera y frutera que lo ha salvado en el canal de Chalco mostrándole sus generosas formas, entre ellas sus senos redondos que parecen «dos frutas» o «dos globos» y además «cuando Cecilia sacó sus dos pies, y en el mismo momento los cubrió con su ropa y arregló bien su rebozo. El licenciado Lamparilla vio una especie de relámpago, una visión deslumbrante, más que si hubiese contemplado a Venus saliendo de las ondas y sin saber lo que hacía quiso levantar un poco la ropa de Cecilia». Las dos visiones son semejantes, las dos referencias a la diosa del amor entre los griegos y las dos descubren esas partes de la anatomía, abultadas y consistentes anunciando un trayecto que debe recorrerse para contemplar el cuerpo, casi mutilado en el discurso. Se ha suprimido del lenguaje y de la contemplación una gran porción del cuerpo, el silencio que lo cubre se vuelve una referencia mayor y lo invisible adquiere relieve al contrastar con lo visible. La insistencia del escritor se manifiesta en la necesidad de engrosar y perfeccionar el órgano anatómico que se ha elegido como referencia:

Si se quiere, era el pie de Cecilia defectuoso de puro pequeño en relación con su cuerpo alto y opulentamente modelado. El dedo gordo que por lo común tiene, aún en las mujeres más bien hechas, una forma arqueada que, entrando sobre otros dedos, forma el feo defecto que se llama juanete, era de la más acabada perfección; redondo, con un color encendido, describiendo una suave curva, se juntaba con los otros dedos, sin dejar tampoco ese espacio que se nota en algunas esculturas romanas; el dedo chiquito, también por lo común defectuoso en todas las gentes y como sumido o doblegado debajo de los otros, resaltaba por lo regular y bien proporcionado, por su natural colocación y por su encarnación, en armonía con

el color de piñón, del empeine alto que subía, suave y gradualmente a formar una torneada pantorrilla. Las uñas, lisas y transparentes, la planta rosada y blanda, y todo el pie sin la más pequeña imperfección.

Lamparilla quiere casarse con Cecilia pero piensa que su atractivo reside principalmente en su ropa, y no quiere que ascienda de clase pues la ropa popular moldea con exquisitez los dos puntos fijos de su cuerpo: el vestido de las clases populares deja ver el pie y el nacimiento de la pantorrilla (Cecilia calza coquetamente y tiene, como la famosa Marquesa de Alba de Goya, centenares de zapatos de seda) y apretando la cintura («una bata ceñida con un cinturoncito de seda que parecía que le trozaba la cintura de tan delgada» [*Astucia de Inclán*]) hace resaltar los senos. Cecilia es, sin lugar a dudas, la mujer más independiente de la novela mexicana decimonónica, es rica, activa, industriosa, tiene carácter, se sabe defender y el autor se permite desnudarla en un baño que la vuelve Venus mexicana, contemplada desde afuera por un Acteón ranchero y bandido, Evaristo. En esa contemplación morosa y lasciva que Payno registra en «El baño», Cecilia va dejando caer sus ropas, una a una, al tiempo que nombra las prendas y escamotea los miembros aunque llegue a pronunciar alguna de las palabras prohibidas por el pudor decimonónico: «Corrientes pequeñas de un líquido color de vino jerez pálido resbalaban por el pecho, los brazos y el torso de Cecilia, y la despojaban del vestido espumoso de jabón; sus cabellos negros y abundantes cayeron sobre su espalda hasta más abajo de la cintura; su bello cuerpo apareció en aquella atmósfera luminosa de la recámara como una visión del paraíso; las gotitas de agua reposaban en los nidos de amor de sus brazos y de sus rodillas, y parecían diamantes de intento colocados para realzar la delicadeza de su piel suave y húmeda». La delectación de Payno tiene un testigo (además del lector) dentro de la novela, y el testigo sufre cuando pretende pasar la vista al acto y Cecilia (con las dos marías que la cuidan, la visten, la acompañan, la sir-

ven) se defiende del intruso, lo golpea y lo echa a la calle, bastante averiado. La negativa de Cecilia a casarse con Evaristo la inclina hacia Lamparilla que duda, ya atrapado por ese cuerpo que, acabado de bañar, aún húmedo, se le presenta «con el rebozo mal embozado». Su posición es puesta en la balanza de la ropa: «La sociedad califica de ordinaria también a la que no se pone medias, ni viste traje con un corpiño hasta el cogote, cuando mejor es un pecho opulento que se trasluce por entre la camisa de lino, y unas piernas desnudas, de piel más fina que la mejor media francesa».

El rebozo es una prenda sabia, encubre y disimula, deja asomar, gracias a los movimientos de quien lo porta, esos intersticios que quedan entre lo vestido y lo desnudo, provocando el erotismo cuando aparecen los senos, proponiendo la voluptuosidad de una desnudez sugerida, anunciada y, sin embargo, escondida. El cuerpo escultórico señala, como en las estatuas, ciertas formas, y los pliegues pétreos se vuelven las líneas de oro del conjunto.

Así, el único cuerpo visible es el de la mujer del pueblo y su vestido marca con obstinación los dos promontorios corporales dignos de verse. Las jóvenes de las clases altas visten de manera diferente y una prenda de su ropa cubre todo su cuerpo, el tápalo, que en su nombre lleva la fama. *La rumba* de Ángel de Campo es una lépera quién al ponerse botas se le tuercen los pies y al ponerse tápalo parece paya, peor, se vuelve vulgar, se «parece a una de esas»: «Su mejor paseo, su felicidad mayor era ir al centro, ponerse zapatos, vestir la enagua morada y el tapalillo a cuadros, única prenda elegante de aquel barrio en que todas usaban rebozo». La vulgaridad, lo que pertenece al vulgo, puede ser sensual, o mejor, una mujer vulgar es sensual, enseña el cuerpo con naturalidad, una mujer decente carece de corporeidad. Tan es así que Mariana, la condesita, pasa sin cambios corporales por un embarazo, sin que jamás se le note el vientre (porque además nunca se le ha visto el cuerpo) y doña Pascuala, la esposa de un indio, dueña de un pequeño rancho que inicia la anécdota de *Los bandidos*, exhibe

un embarazo que la vuelve fenómeno, objeto público, digno de la murmuración pues «su caso» se imprime en los periódicos. Pascuala espera un bebé: su embarazo rechaza los límites de gestación, se extiende en temporalidad y en volumen.

La marquesa de Alba se aplebeyó, vistiendo y calzando las ropas del pueblo para exhibir su cuerpo: Cecilia se desclasa cuando contrae matrimonio fuera de su posición social: su marido se cansa, se avergüenza de ella, una vez que ha desembozado totalmente su cuerpo, una vez que, sin ropa, el cuerpo surge entero y evidente.

Cecilia ha caído en la trampa y en la ley «ineluctable» que le tiende Payno: «Cecilia, como todas las mujeres, y a su edad, que ya no era una niña, sino mujer en pleno desarrollo de su robustez y de su belleza, sentía la necesidad, la fuerte necesidad de compañía de un hombre. Las mujeres livianas lo toman donde lo encuentran y las honradas y castas por naturaleza, buscan un marido, y si tardan en encontrarlo, se casan con el primero que se les presenta, sin ver pelo ni tamaño».

La rumba aprende su lección también, por experiencia sabe «que los hombres no pierden nada», ya que las mujeres de la clase baja no pueden ostentar su cuerpo sino para uso legítimo de los de su propia clase. Otra utilización acarrea terribles consecuencias, la joven se vuelve *Santa*, la prostituta más famosa de nuestra novelística.

EL VUELO DE LAS AVES Y EL CABELLO

Del cuerpo lo único volátil es el cabello y, para los antiguos, el alma. Por eso quizá Schopenhauer decía que las mujeres eran animales de cabello largo. Pero a diferencia de los animales a quienes no les vuela el pelo, las mujeres solían tenerlo largo y su extensión lo hacía movedizo. Los caballos vuelan y su crin se mueve: de allí viene probablemente Pegaso. Las aves tienen plumas y se deslizan con suavidad: la ligereza de ciertas mujeres las hace aves. Semíramis fue hija del aire y comparte con él las plumas, la crin y el cabello. Con sólo mirarla «el sol se enamora». Sí, el cabello es prodigioso.

Cuando Luisa, la mujer de Jorge en la novela *El primo Basilio* de Eca de Queiroz, enferma, es necesario cortarles los cabellos. Y Jorge siente el presagio de la muerte: un estremecimiento recorre su cuerpo sólo al ver las tijeras, pues ellas son símbolo de corte al ras, de corte definitivo con la vida y aparece como un anuncio devastador de la pérdida del cuerpo. Antes, Sansón ha perdido la fuerza: ha bastado que Dalila le haga perder la cabeza y con ella el cabello. Estar sin pelo, tener la cabeza rasurada, es para Sansón la pérdida de la virilidad. Aunque ciego, Sansón es capaz de derrotar a los filisteos porque tiene de nuevo crecido el pelo.

Cuando Efraín, el novio de *María* (la dulce María que tantas lágrimas hizo derramar en toda América) regresa de su viaje intercontinental, sólo encuentra las trenzas de su amada, único despojo vivo de su pelo. Y no había amantes (en el sentido romántico del término) que no pidieran como muestra suprema de afecto y de compromiso un mechón de cabellos del amado(a). ¿Quién no tenía un guardapelo? El gran filósofo Nietzsche decía de las mujeres cosas bastante desagradables:

Las mujeres son tigres o vacas, o a lo mejor pájaros. Y es que a la mujer se la tiene a distancia, como un ser extraño que conserva aún las trenzas salvajes de su primer estado. Es animal de lujo o animal doméstico pero también animal salvaje. Todo es la mujer, menos hombre, y decimos hombre en el sentido en que siempre se ha usado esta palabra, como sinónimo de humanidad. No hay mujeres que sostengan la prueba de humanidad para el hombre, siempre se esconde bajo su pelo (o ahora dentro del alma, porque el pelo se lleva corto y es difícil repetir la frase típica del animal de cabellos largos e ideas cortas que circulaba por allí). Para los antiguos, la reina Semíramis era una paloma, para el dramaturgo español Calderón, un pájaro. Aún mejor: era hija del aire. Hay mariposas amarillas, llamadas mariposas monarcas, que migran como las aves y su recorrido está vinculado al círculo de su desarrollo, como el pelo en la mujer, como las plumas en las alas del ave. Ni más ni menos que Semíramis, reina oriental, mujer admirable que llena las páginas de la historia como los pájaros llenan las de la zoología. Monstruo extraño, monstruo emplumado, cuerpo extraño, cuerpo protegido y realzado por la cabellera, esa cabellera que había de ocultarse para que sólo la viera el amado, como las mujeres hebreas que llevaban peluca para que sólo el esposo pudiese gozar de sus cabellos, imagen de su cuerpo, estuche de belleza, guarda-insignia total.

Y es el pelo justamente quien preside cualquier intento de ambivalencia corporal. En las viejas comedias de enredos en que las damas tenían que vestirse de hombres para salvar su honra, o simplemente para viajar, es el pelo quien encubre o descubre. Una doncella que se viste de hombre tiene que parecerse apenas a un adolescente, es decir, a un doncel que no tenga barbas porque las trazas equívocas del vello que cubre el rostro revelan la virilidad a punto de estallar y sólo en el momento breve en que los dos sexos pueden parecer uno, en ese momento en que los jóvenes parecen doncellas y viceversa porque la delgadez del cuerpo y la elasticidad los hace hermafroditas, sólo en ese momento, repito, es válido el tra-

vestimento. Y conste que antes no existía el unisex, sólo en las comedias galantes y en algunas historias de mujeres no conformes con su condición esclava, reclusas en un gineceo, siempre vestidas con largas faldas, amplias e incómodas, aunque majestuosas.

La mujer que se traviste o el joven que se disfraza de mujer tienen que cuidar su pelo y tener la cara lisa y suave como los niños que son como los ángeles. Y los ángeles tienen plumas como los pájaros y... hemos vuelto al punto de partida: las mujeres son como aves. Sí, porque las aves vuelan y la mujer siempre ha tenido ganas de volar, o por lo menos, siempre tuvo ganas de volar en la antigüedad, cuando cualquier paso dado era un paso en falso, un paso traicionero y contumaz, un paso que la precipitaba en la desgracia porque se había soltado el pelo. Soltarse el pelo es casi imposible ahora, apenas en el sentido metafórico, porque el pelo se lleva tan corto que cuesta desatarlo, aunque hay mujeres que conservan la melena como perfecta manera de amarrar. Las grandes divas. Las grandes vedettes, las *pin ups*, han tenido pelo, largas cabelleras que hacen tiritar de emoción a los espectadores. Y sobre todo cuando son rubias, porque los caballeros las prefieren rubias, como Marilyn Monroe, Brigitte Bardot o Jean Harlow. Las mujeres de pelo corto fueron guerrilleras: Ingrid Bergman en *Cuando suenan las campanas*, y es de esperarse que su pelo crezca en la domesticidad. Y cosa curiosa, al crecer dentro de la casa, se pierde el encanto: todo amor a pierna suelta tiene que darse en condiciones espantosas, como en la guerra, porque en la paz sólo la mujer soltera puede conservar en su pelo la gracia, o las grandes personalidades de la historia. Por ejemplo, Medea, la hechicera, esa mujer insoportable que no tiene empacho en matar a sus hijos para vengarse de su marido, esa hechicera en quien se concentran los males naturales, esa mujer que desmiente de antemano su condición humana, esa mujer que hace repetir a los hombres las calumnias consabidas y las espantadas muecas de admiración y despecho; porque Medea (y también Circe) es maquiavélica (condición inherente

a los príncipes de sangre). A pesar de ser como reptil, de arrastrarse por tierra (envidia con todo el vuelo de las aves) Medea es capaz de volar conducida en una carroza que hacen avanzar por los aires los dragones.

Medea y Circe son consideradas símbolos de las pasiones naturales que los antiguos llamaban con desprecio y con admiración «pasiones deshonestas». Y sentir una pasión deshonestas, sentir con fuerza el amor en el cuerpo, estremecerse con él, suspirar y entrecortar los aires, manifestarse, es malsano, peor, es sucio. Por eso Circe vuelve puerkos a los compañeros de Ulises y lo hechiza a éste, lo hace ser sin alas, cercano a la tierra rozando en el lodo sudoroso del amor. Circe es la naturaleza y Ulises es el alma. Curiosamente, el alma ha ensuciado a la naturaleza y no al contrario. Quizá esa sea la revancha. La razón que los antiguos daban a Ulises ha permitido la destrucción de la naturaleza, de la que la mujer es cuerpo vivo, envidiado y rechazado, repleto de sustancias milagrosas y nefastas.

Pero ese cuerpo extraño que puede arrastrarse y también volar, esa síntesis de sierpe y de ave, esa Medea-Marilyn de largos cabellos y de ideas cortas es ahora la que reivindica a la naturaleza contaminada por la razón y por la idea de progreso.

LOS OJOS DE JUAN RULFO

Los personajes de *Pedro Páramo* —la novela de Juan Rulfo— oyen voces, murmullos, rumores: «Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores, pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen...».¹

Esos personajes también ven:

Mire usted —me dice el arriero, deteniéndose—: ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para ese otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada.²

La mirada y el gesto del arriero Abundio Martínez, hijo ilegítimo de Pedro Páramo, aquilatan, aprecian, determinan. Lo que los ojos abarcan es una extensa comarca, las tierras del cacique, las que le pertenecerían a su hijo legítimo, Juan Preciado, quien regresa para recobrarlas y encontrarse con su padre. Con sus propios ojos —los verdaderos, los de su cuerpo— Juan mira lo que le pertenece, visto antes a través de los ojos de su madre, Dolores Preciado: «Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver».³ Es una mirada construida, compuesta por las voces, las voces del

1 Juan Rulfo, *Toda la obra*, 2ª ed., Claude Fell (coord.), Madrid / París / México / Buenos Aires / São Paulo / Río de Janeiro / Lima, ALLCA XX (Archivos), 1996, p. 200.

2 *Pedro Páramo*, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., pp. 182-183.

3 *Ibid.*, p. 180.

recuerdo, una mirada hacia el pasado, ajena, idealizada, deformante. La visión que Abundio le muestra a Juan es una mirada natural, concreta, geográfica, útil, pero también una mirada panorámica: reproduce el instante, podría ser, en suma, una mirada fotográfica. Porque el gesto de Abundio es el del fotógrafo: un ojo que repara en los lugares, los encuadra, los captura y los estampa en una placa fotográfica. Un recuerdo concreto, reflejado en la mirada, reforzado por las voces.

Un texto repleto de ojos. Los ojos, ya sin cuerpo, animan la escritura, la decoran, son como las reliquias que cubren —del suelo al techo— las paredes cercanas a los altares de las iglesias mexicanas: allí se alinean, trabajados en hoja de lata, pies, manos, corazones, ojos, muchos ojos; se les llama exvotos, también milagros; verifican el poder de las imágenes, su eficacia sobrenatural. Juan Preciado viaja guiado y escudado por los ojos de su madre: le sirven de amuleto. Su recorrido bosqueja, desvirtuado, el mito griego de Perseo y la Gorgona. Gracias a los tres objetos mágicos que los dioses le ofrecen para resguardarlo, el héroe podrá evitar la mirada asesina de la Medusa: unas sandalias aladas le permitirán acortar el camino, un casco oscurecerá enteramente su rostro (como simulacro de la muerte) y un brillante escudo, a manera de espejo —o placa fotográfica— reflejará el rostro de Medusa y le permitirá decapitarla. Objetos mágicos que pertenecen a tres harpías cuya máxima posesión es un solo diente y un solo ojo para las tres, un ojo singular, siempre vigilante, pues siempre abierto y siempre atento. Único ojo fortalecido para mirar a la muerte frente a frente, verdadera acción heroica, la hazaña de Perseo, o, en el texto de Rulfo, la de Juan Preciado, escudado en los ojos de su madre y en su retrato, recuerdo y fetiche singular, la única fotografía mencionada en el texto:

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella sudara. Era un retrato

viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón.⁴

La fotografía está investida de poder, profundamente inscrita en la esfera religiosa, pero también en el universo de la superstición. El retrato duplica como símbolo la fuerza de los ojos, pero también es su máxima concreción, en tanto mirada que guía y protege, la mirada de unos ojos hermosos, lo más distintivo del rostro de Dolores Preciado cuando era joven, antes de que Pedro Páramo la desposara para apoderarse de sus bienes. Un retrato donde se dibuja un recuerdo, el de un rostro cuyos ojos aún son dulces y suaves: «Tu madre en ese tiempo era una muchacha de ojos humildes. Si algo tenía bonito tu madre eran los ojos. Y sabían convencer». Ojos persuasivos, sencillos y verdaderos: intensos. El retrato detiene el tiempo y un rostro en un momento de su temporalidad y nos devuelve una imagen concreta. Para mirar un retrato es necesario colocar los ojos del que mira sobre los ojos del retrato, sólo así se aquilata el recuerdo y se fija —como fijaban los productos químicos la película que ha de conservar la imagen fotografiada—. Asimismo, la foto de una madre es el don más preciado que posee un hijo, y en este caso específico lo es de manera redundante, subraya la precaria identidad de un apellido, el de un hijo legítimo deshabitado del nombre de su padre y circulando por la vida con el nombre de su madre. El retrato también es un amuleto o una especie de relicario que en el folletín juega una función precisa, la anagnórisis. Le de-

4 *Ibid.*, pp. 182-183.

vuelve la identidad al niño expósito («Es el mismo que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera»). Una anagnórisis fallida, puesto que, a partir del momento en que Juan entra en el pueblo, la voz empieza a alejarse de la mirada y se concentra en el sonido: los diversos relatos que Juan oye conformarán un retrato de Comala y de su padre, al tiempo que los ojos y la voz de su madre se congelarán para dar espacio a otros recuerdos, deshilachados y dispersos en el tiempo, relatos que reconstruyen la memoria colectiva de Comala, insisto, ya sin cabida en una sola voz, la de Dolores Preciado, cuyo rasgo distintivo habían sido los ojos, antes dulces, ahora endurecidos, expresión de quien ha sido aniquilado.

«La pupila es un cuerpo sin materia, una ventana», dice en un libro sobre iridología Ariel Guzik. «Es tan extremadamente receptiva que mirada desde afuera se ve negra. De manera paradójica, su oscuridad indica el caudal de luz que penetra en el ojo y nunca retorna. Es como un sol en negativo».

La muerte se relata, se oye, desborda los relatos colectivos, los relatos de las almas en pena que escucha Juan Preciado. Los ojos de su madre ya no miran; él sólo escucha, pasivo, lo que otros narran, acostado en su tumba colectiva. En un texto cuyo tema fundamental es la muerte —o las formas que ésta asume— hay numerosos relatos que van constituyendo un apretado núcleo de anécdotas, retratan las diversas formas de morir de un pueblo habitado por almas en pena: los suicidas, los asesinados, los emparedados, los acuchillados, los envenenados, los accidentados, los fusilados: muertes, casi todas, activadas por el cacique o ejecutadas por él.

Pedro Páramo mira a la muerte de manera radicalmente distinta, la reconoce en imágenes, pareciera como si sólo él y Susana San Juan pudieran ver la muerte en los ojos; los demás la sufren y luego la oyen, reiterada en los relatos: «Se levantó

despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta, oscurecida todavía por la noche».⁵

Como si se tratase de una imagen fotográfica, es más, como si un fotógrafo hubiese elegido cuidadosamente los claroscuros, los contrastes de luz y sombra que acentúan las convulsivas agonías del dolor o las asimetrías y las deformaciones que el cuerpo asume al manifestarlo, Pedro Páramo fija la imagen de las muertes sucesivas que lo abruman, las únicas muertes no causadas por él: «Y aquí, aquella mujer, de pie en el umbral, su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo; y debajo de sus pies regueros de luz: una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas».⁶

Personaje inmóvil, recortada por la noche y el resplandor que la ilumina parcialmente, surgida de la sombra, acribillada por un retazo de luz, la madre de Pedro Páramo llora la muerte de su padre, el abuelo de Pedro. La madre llorará después la muerte de su esposo, don Lucas Páramo, que disparará las muertes en cadena y diseñará la venganza de Pedro Páramo, revivida en imágenes:

Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras *muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen*, la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro. Y otro y otro más, hasta que la había borrado del recuerdo cuando ya no hubo nadie que se la recordara.⁷

La escritura no revela las formas de los cuerpos ni los rasgos distintivos de los rostros. Desde sus intersticios, el texto, sin embargo, nos mira, nos devuelve, agigantado, un

5 *Ibid.*, p. 200.

6 *Ibid.*, p. 201.

7 *Ibid.*, p. 244; las cursivas son mías.

retrato impreciso de Pedro Páramo, una fotografía tomada fuera de foco deja apenas adivinar una corpulencia. Acaba de morir Miguel Páramo, tirado por su caballo. Pedro se despierta enfurruñado: «Allí estaba él, enorme, mirando la maniobra de meter un bulto envuelto en costales viejos, amarrado con sicuas de coyunda como si lo hubieran amortajado».⁸

O quizá en la novela la forma de la muerte se alargue, simplificada, en un solo rasgo enorme. Susana San Juan recibe la noticia de la muerte de Florencio, su marido: «¡Qué largo era aquel hombre! ¡Qué alto! Y su voz era dura. Seca como la tierra más seca. Y su figura era borrosa, ¿o se hizo borrosa después?, como si entre ella y él se interpusiera la lluvia».⁹

Los ojos son el espejo del alma, reflejan los sentimientos; la mirada puede, a veces, calar hondo, penetrar en el alma: «La abuela lo miró con esos ojos, aquellos ojos medio grises, medio amarillos, que ella tenía y que parecían adivinar lo que había dentro de uno».¹⁰

En los ojos se refleja también el nacimiento del amor, el amor de Pedro Páramo por Susana San Juan, un amor instalado en una transparencia: «De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome, con tus ojos de aguamarina».¹¹

Los ojos de Susana, «como de dulce» cuando era niña, en ese entonces en que Pedro la convirtiera en el objeto de su deseo. Al final de la novela, Pedro Páramo logra apoderarse de ella, la secuestra, cree tenerla al alcance de su mano; apenas consigue tenerla al alcance de su mirada:

Mientras Susana San Juan se revolvía inquieta, de pie, junto a la puerta, Pedro Páramo la miraba y contaba los segundos de aquel nuevo sueño que ya duraba mucho. El aceite de la

8 *Idem.*

9 *Ibid.*, pp. 278-279.

10 *Ibid.*, p. 189.

11 *Idem.*

lámpara chisporroteaba y la llama hacía cada vez más débil su parpadeo. Pronto se apagaría.

Si al menos fuera dolor lo que sintiera ella, y no esos sueños sin sosiego, esos interminables y agotadores sueños, él podría buscarle algún consuelo. Así pensaba Pedro Páramo, fija la vista en Susana San Juan, siguiendo cada uno de sus movimientos. ¿Qué sucedería si ella también se apagara cuando se apagara la llama de aquella débil luz con que él la veía?

Después salió cerrando la puerta sin hacer ruido. Afuera, el limpio aire de la noche despegó de Pedro Páramo la imagen de Susana San Juan.¹²

Pedro Páramo muere mirando el horizonte, el camino que anduvo el cuerpo de Susana rumbo al cementerio donde yace enterrada. Es un sentimiento ambiguo el que revela su mirada, el deseo de un cuerpo ausente, un deseo imposible de colmar: la tristeza, la pena, la nostalgia. Ambiguo sentimiento: conjunta el impulso apasionado y el golpe doloroso de la ausencia, su verificación definitiva.

¿Cómo mirar el duelo? ¿Cuál es su imagen? ¿Cómo delinearla? ¿Qué formas otorgarle?

LAS MANOS HABLAN: ONETTI

En 379, después de Cristo, Gregorio de Niza decía en su *Tratado de la Creación del hombre*: «... es gracias a esta organización que el espíritu puede, como músico, producir en nosotros el lenguaje, por el que somos capaces de hablar. Careceríamos sin duda de este privilegio, si nuestros labios debieran sopor-tar, para las necesidades del cuerpo, la penosa y pesada carga de la alimentación. Pero las manos la han asumido y han liberado a la boca para ponerla al servicio de la palabra».

Onetti revierte esa luz y son las manos, separadas de la máquina corpórea, las que han tomado sobre sí el peso de la palabra. Quizá, a veces, permitan que esa carga se comparta con los brazos y los hombros: aun la nuca (que surge de los hombros) participa de ese penoso deber. La unidad del cuerpo lo hace máquina perfecta durante el Renacimiento y Descartes se encarga de avisarlo: «Me he considerado, primeramente, como poseedor de un rostro, de dos manos, de brazos, y es toda esta máquina compuesta de huesos y de carne, tal como aparece en un cadáver, la que yo designaría como cuerpo». A primera vista, también los personajes de Onetti tendrían un cuerpo orgánico, perfectamente aceitado, para realizar los movimientos que les exige la vida cotidiana. Pero es justamente la vida quien pesa como algo inmenso y gigantesco, la que se encarga de despedazar al cuerpo y privarlo de esa unidad primera que nos concede no la infancia sino la adolescencia. El cuerpo del adolescente es el único cuerpo perfecto, entero, inocente: es un cuerpo tan puro, tan íntegro, que asume casi la expresión de un animal, como la Ana María de *El pozo* («tomó por un momento la bondad y la inocencia de un animal»), o como la muchacha sorda de *La cara de la desgracia*, cuyo

cuerpo aparece entero, en movimiento, con una belleza salvaje que organiza el ambiente, que le da forma: «Todo lo que la rodeaba era segregado por ella y su actitud absurda», o como el joven Malabia, antes de que complete la historia de Rita en *Para una tumba sin nombre*, antes de que adopte «ese aire de seriedad» que toman los adultos, cuando ya la vida es algo independiente que domina al cuerpo, que lo cercena, que elimina el espacio personal que nos rodea, que nos fragmenta, como se fragmentan las historias narradas por Onetti «Porque eso lo vi o lo fui sabiendo a pedazos. Y los pedazos que se iban presentando estaban muy separados —sobre todo por el tiempo y por las cosas que yo había hecho en los entreactos— de cada pedazo interior».

Esa primera juventud, maravillosa y absurda, como el amor, existe con el cuerpo claro, unido. Con un cuerpo que surge de su propia sustancia, puramente animal, integrada a cada una de sus ramificaciones, sin advertirlas, viviéndolas solamente. Ese cuerpo muere y desaparece en su unidad o se fragmenta como se fragmenta el espíritu. La inteligencia espontánea, inmediata, es parte de ese cuerpo, es exhalada por él, de la misma manera que antes se exhalaba el alma. Mas el mundo exige una conciencia y una aceptación mezquina que desintegran, que corrompen, y el cuerpo se aparta de sí mismo, se fracciona, y el espíritu se acaba. Todos los adolescentes sufren ese proceso, a menos que el proceso se detenga con la muerte que ilumina una perfección.

El proceso deteriora aún más a las mujeres: «He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo. Con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo».

Los cuerpos de esas mujeres materiales, hediondas, se avacunan, se degradan, pierden la belleza de la juventud y la

inocencia; guardan con todo una nostalgia joven que se agazapa en cualquier lugar del cuerpo, casi siempre en las manos, quizá en la nuca. Ester, la prostituta de *El pozo*, es estúpida, avara, mezquina, pero sus brazos atesoran una calidad infantil porque son siempre brillantes y lechosos, «brazos de mucha, despegados del cuerpo largo, nervioso, que ya no existía». La mujer anónima que atraviesa el recorrido de Ossorio en *Para esta noche*, se contempla en el espejo y tiene el pelo gris, las manos envejecidas y conserva con todo una piel infantil «en los huecos de atrás de las orejas» rodeando la nuca: «Podía mirarle los brazos desnudos y la nuca», insiste en *El pozo*. «Debe haber alguna obsesión ya bien estudiada que tenga como objeto la nuca de las muchachas, las nuca un poco hundi-das, infantiles, con el vello que nunca se logra peinar».

El tórax y la cabeza, las extremidades inferiores, acusan la traición. Las manos conservan la esperanza. En ellas se cifra el ademán, se gesta el signo, se esboza la conciencia, son ellas las que asumen la palabra.

El almacenero que cuenta, pervirtiéndola, la historia del tuberculoso que, encogiendo los hombros anchos, fue alguna vez en su vida profesional de básquetbol, se arrepiente —en *Los adioses* y desde el principio— de proferir calumnias a través de la boca. Empieza el cuento con estas palabras: «Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada».

Manos que acusan la pérdida de esperanza aunada a una actitud generosa, frente a la vida mezquina, actuación cuyo desinterés provoca la muerte, muerte que no vendrá, como debiera, de la enfermedad, sino de un tiro de revólver que el protagonista dispara con sus manos, esas manos señaladas por los adioses, junto con las manos de las visitantes, causando la desazón, la envidia y la calumnia en el pueblo. Las manos que enlazan y las manos de la amada, las manos que la acarician delante de los demás, las manos que muestran con un ademán

la honda despedida, las manos que se posan, indecisas e inertes, sobre la cabeza delgada y perfecta de la muchacha, antes que sea como la otra, gorda, cuando todavía, como la Nené de *Tierra de nadie*, tiene las caderas del ancho de sus hombros frágiles, cuando a pesar de estar vestida con elegancia femenina, su cuerpo es aún, como el de un muchacho, intercambiable.

Son las manos las que hablan cuando escriben y envían cartas «con letra de mujer, azul, ancha, redonda», tan ancha y tan redonda como su propio cuerpo, o «los sobres también, visiblemente, de mujer, alargados y de color madera, casi siempre con un marcado doblez en la mitad, escritos con una máquina vieja de tipos sucios y desnivelados».

Estos desniveles anuncian, en su falta de nitidez, una despreocupación semejante a la que anuncia la ciclista asesinada en *La cara de la desgracia*, una integración a la vida que no necesita más que el aliento vital para exhibirse en su perfección final, perfección que se recoge con la muerte, dejando a la muchacha inmovilizada en ese acto primitivo y animal, siempre generoso, igual a la hija del basquetbolista que entrega su patrimonio total a las últimas semanas de vida del padre.

Las manos vociferan y tratan de hacerse oír entre las vidas truncadas, entre los cuerpos desgajados; manos intentando enlazarse con las manos de las jovencitas para estirar la vida; manos que —como las de Ossorio— caen suavemente mientras cierra los ojos, antes de cargar, ya herido, a Victoria, la niña de trece años, para regresar a la ciudad y enfrentar la vida, en vísperas de la muerte. Esas manos alargadas desde el brazo para redondear una caricia pura, a pesar de que han sido manos multiformes: «Se puede matar con las manos, tocar niños o perros, botones de hueso, papel blanco, un manojo de zanahorias, la lluvia»; pero sobre todo, con las manos se reescribe el mundo y a través de ellas se recupera la palabra, antes perdida por las pestilencias de la boca.

BARTHES: GRETA GARBO, EL VINO Y EL BISTEC

Al final de su vida, Barthes se lamenta del uso apócrifo que algunos de sus epígonos, mal intencionados, dieron a sus *Mitologías*. Es más, esta obra, tardíamente publicada en español por Siglo XXI, fue retomada en el *Nouvel Observateur*, en los últimos años de su vida.

Para Barthes, el mito no puede definirse por el objeto de su mensaje sino por la forma como lo profiere: es decir, el mito es un lenguaje, una palabra. «Naturalmente, el mito no es cualquier palabra: el lenguaje exige condiciones especiales para convertirse en mito, pero lo que hay que poner en claro desde el principio es que el mito es un sistema de comunicación, es un mensaje. Se entiende entonces que el mito no podría ser ni un objeto, ni un concepto, ni una idea, es un modo de significación, es una forma. Será necesario imponerle a esa forma sus límites históricos, sus condiciones de empleo, reinvestir en esa forma a la sociedad...».

Cada mitología barthiana analiza una forma, pero es a la vez una forma en sí, es un relato, una palabra mitológica. Tomemos una de sus mitologías más hermosas, la que define la materia evanescente de que está hecho el mito de Greta Garbo, tan evanescente como ese vapor que sale de la locomotora-verdugo, anterior a su propio rostro, efigie que deteriora a Friedrich March-Wronski. Si la cara de Garbo hubiera quedado fija en el vapor, Anna Karenina no hubiera podido suicidarse, hubiera sido para siempre la Mona Lisa de Tolstoi con cara de Garbo. Pero dejemos hablar a Barthes: «Garbo pertenece todavía a ese momento del cine en que la captura del rostro humano ponía a las multitudes en grandes problemas, momento en que uno se perdía literalmente como al beber un

filtro, momento en que el rostro se convertía en una especie de absoluto de la carne que no podía ni alcanzarse ni abandonarse...». Hace algunos años, el rostro de Valentino causaba suicidios, el de Garbo participa todavía del reino del amor cortés, donde la carne desarrolla sentimientos místicos de perdición. Greta Garbo es un ídolo cinevisado, casi podríamos decir que permite crear en torno suyo esa atmósfera vaga, símbolo del arte (romántico) que fascinaba a Flaubert. Barthes explica con metáforas la magia mística de ese rostro: «Es sin duda un admirable rostro-objeto; en la Reina Cristina... el maquillaje tiene el espesor nevado de una máscara; no es un rostro pintado, es un rostro enyesado, defendido por la superficie de color y no por sus líneas; en toda esa nieve, a la vez frágil y compacta, sólo los ojos, negros como una pulpa extraña, pero totalmente inexpresiva, son dos llagas un poco temblorosas». Greta Garbo representa pues una época especial del cine, más bien su rostro, «ese momento frágil en que el celuloide va a extraer una beldad esencial de una beldad existencial, un momento en que el arquetipo va a fijarse en la fascinación de las figuras perecederas, cuando la claridad de las esencias carnales dejará su lugar a una lírica de la mujer». La cara de Garbo concilia dos épocas de la iconografía, una conceptual, otra sustancial. El rostro de Garbo es la idea. En suma, en Garbo se vino a materializar la imagen de Beatriz y al mirarla en el cine se oye la música de las esferas. También los surrealistas la necesitaban. El poeta Bergamín la incluía entre sus ídolos y será, *avant la lettre*, un vampiro para Horacio Quiroga, aún antes de que fuera muy popular. Barthes la capta bien. También capta extraordinariamente la mitología sanguínea, quizá gracias a Michelet, para quien la sangre tenía un lugar preponderante como realidad, especialmente la sangre femenina; la sangre lunar y la sangre placentaria. En las mitologías se trata de un vampirismo más modesto, de un vampirismo culinario pues se refiere nada menos que al vino y al bistec. Hablar de vino en Francia es sagrado y no por el vino de consagrar (aunque también tiene importancia): el vino preferido es el que se pro-

duce en Bordeaux, en Beaujoulais o en Champagne, aunque este vino no cuente mucho por su color. El que verdaderamente cuenta es el tinto, el de color sangre. El vino tinto se opone a la leche y «es percibido por la nación francesa como un bien que le es propio», explica Barthes, «al mismo título que sus trescientas y tantas especies de queso y su cultura...». Es una bebida tótem (también Garbo y Chaplin son rostros tótems), que correspondería a la leche de la vaca holandesa, y aquí yo intercalo, al mole mexicano, también peligrosamente cercano a la sangre cuando se seca, o a ese pulque llamado sangre de conejo que hace cometer homicidios a los personajes de *Los bandidos de Río Frío*, o como el té (ahora habla Barthes) que absorbe ceremoniosamente la familia inglesa real... «En verdad como todo tótem vivo, el vino comparte una mitología variada que no se preocupa por las contradicciones. Esta sustancia galvánica es siempre considerada como el más eficaz de los desalterantes, o por lo menos, la sed sirve de coartada para consumir vino. Bajo su forma roja tiene como una vieja hipóstasis la sangre, el líquido denso y vital. De hecho, poco importa su forma humoral: es antes que nada una sustancia de conversión, capaz de revertir las situaciones y los estados y de extraer de los objetos su contrario: hacer, por ejemplo, de un débil, un hombre fuerte, de un silencioso, un charlatán. De allí su vieja herencia alquímica, su poder filosófico de transformar o de crear *ex-nihilo*».

¡Claro! si el vino se opone a la leche, todo vampirismo se infantiliza. Y aún más si al vino se le agregara ahora la Coca Cola, bebida que padece todo el mundo, cortina de hierro inclusive, pero que aún no invadía la Francia barthesiana de los años cincuenta. Ahora Barthes hubiera tenido que escribir una nueva mitología donde el vino se hubiera enfrentado a la Coca Cola, y quizá ya no consideraría al vino como una esencia nacional. Más aún si se tiene en cuenta que en Francia, cito a Barthes «la borrachera es consecuencia, jamás finalidad». El vino se socializa porque funda no sólo una moral sino una decoración, o mejor,

una escenografía, el tente en pie (el vino tinto más el camembert), y el festín, de la conversación del bar al discurso del banquete. Exalta todos los climas, cualesquiera que sean se asocian en el frío a todos los mitos de la calefacción, y en la canícula a todas las imágenes de la sombra, de lo fresco y lo picante. No hay situación [...] que no haga soñar con el vino. Combinado como sustancia de base con otras figuras alimenticias, puede cubrir todos los espacios y todos los tiempos [...] Cuando se llega a un cierto detalle de la cotidianidad, la ausencia de vino choca como un exotismo.

¿Y el bistec? Este participa para Barthes

de la misma mitología sanguínea que el vino. Es el corazón de la carne, es la carne en estado puro y cualquiera que la coma asimila la fuerza taurina. En realidad el prestigio del bistec se funda en su crudeza: La sangre es visible, natural, densa, compacta y coagulable a la vez: se imagina uno de inmediato la antigua ambrosía en esta especie de materia pesada que disminuye bajo los dientes para hacer sentir al mismo tiempo su fuerza de origen y su plasticidad para extenderse dentro de la sangre misma del hombre.

Oyendo esto uno alcanza una reivindicación, la de los sacrificios humanos que tanto asustaron y disgustaron a los europeos después de los relatos de los cronistas. Resulta ahora que comer un buey es como comer corazones de Coatlicue y es bueno recordarlo pues hasta Tzvetan Todorov nos explica la Conquista como una hermenéutica. Me detengo: de repente todo esto suena a sacrilegio, toda esta historia de sacrificios, y recuerdo que esto es un homenaje. Creo que estos cambios de pensamiento demuestran la movilidad de cualquier mitología y remueven cualquier identidad esencial. El bistec, quizá mejor asociado con los ingleses que juegan al rugby aunque tomen delicadamente el té que les venía de su antiguo y derrotado *commonwealth*, es ahora patrimonio de los franceses (y de

los norteamericanos si se come en forma de *New York cut*). También ese bistec manejado como ambrosía recuerda a los combates taurinos de Creta y sus sucesivas transformaciones españolas en la plaza de toros, y también a aquel famoso pasaje de la *Historia del ojo* de Bataille en donde los personajes asisten a la fiesta y el toro ensarta entre los cuernos al torero y la ceremonia de puesta en muerte se revierte.

Sigo con Barthes: abandono las digresiones porque a este ritmo cada vez me parezco más al Payno de *Los Bandidos*: El bistec se asocia en Francia con las papas fritas, esas papas que se han dado en llamar papas a la francesa, por antonomasia. Y al advertir esto recordamos, y Barthes lo subraya, la invasión del *steak* norteamericano que llega a Francia antes que la Coca Cola. «Asociado generalmente a las papas fritas, (*fritas*, simplemente, en francés), el bistec les transmite, palabras de Barthes, «su lustre nacional: la frita es nostálgica y patriótica como el bistec». Así como el bistec sanguinario se vuelve un rito que invade a Francia desde Norteamérica, las fritas recuerdan esas papas dieciochescas que se arrojaban a los cochinos porque eran indignas para alimentar a los cristianos. Quizá sea necesario agregar que lo americano y lo primitivo empiezan a tomar carta de ciudadanía en lo civilizado y que la polémica en torno a la humanidad del hombre americano empieza recién a terminarse cuando se constata que aun la papa y el bistec con sus reminiscencias sacrificiales se vuelven privilegio y patrimonio de esos países que se consideran a sí mismos como lo más alto y lo más civilizado.

La idea de Charles Peguy de que con lo que ha producido la Francia basta para vivir eternamente se liquida con estas mitologías de Barthes que introducen en la historicidad el vampirismo, esta mezcla incandescente de rostros de película, de leche y vino y de bistec con papas.

HABLEMOS DE SEGISMUNDO

¿Qué es un monstruo? Un monstruo es lo que no es regular. Más aún, suele caracterizarse a un monstruo porque carece de la proporción que deben tener las cosas naturales, un ser producido contra el orden de la naturaleza. Monstruoso sería lo antinatural: las malformaciones patológicas fueron consideradas como salidas de la madre naturaleza, como jugadas bellacas que ella misma se prepara, como presagios sangrientos, como desórdenes significativos. Los monstruos se apartan de los seres normales y se colocan tras las rejas de un asilo, dentro de un circo, en un zoológico, y se miran como prodigios, con admiración, con repugnancia. En 1561 Pierre Boaistuau publicó unas historias prodigiosas y señaló: «Entre las cosas que pueden contemplarse bajo la concavidad de los cielos, no existe nada que provoque tanto al espíritu humano, que fascine más a los sentidos, que excite en las criaturas humanas una admiración o un terror más grandes que los prodigios y abominaciones que mutilan, truncan o invierten las obras de la naturaleza». Boaistuau habla en pleno Renacimiento, cuando el orden y el concierto determinan la belleza y arreglan los jardines con precisión geométrica, enfrentados al desorden mediante su pulcritud. Los fenómenos, los desarreglos, los monstruos, son desordenamientos, desproporciones no naturales, pero al mismo tiempo lo humano corrige lo natural: la humanidad es artificio.

Me detengo. Los monstruos son también naturales, pero se miran como prodigios contra natura. El hombre admira la naturaleza y la destruye, la convierte en algo artificial, los monstruos son producto de un desorden de lo natural y en alguna medida la civilización desordena a la naturaleza. No es

otra la paradoja que parece definir el teatro calderoniano. Segismundo es un monstruo humano, un hombre en traje de fiera, convertido por obra y decreto de su padre Basilio en un ser antinatural, mezcla sacrílega de hombre y de animal. Por su traje de piel y su desaliño en el peinado se vuelve un ser de las cavernas. Segismundo está separado de los demás y se le ha confinado en una celda abierta dentro de una torre enclavada en un espacio áspero y enmarañado como su cabeza. Nadie puede verlo, está separado de los hombres porque su naturaleza es repugnante, los astros lo han mostrado y por ello Segismundo no debe ser mostrado ante los hombres.

En los circos los hombres admiran a aquellos que debieran, como Segismundo, estar separados de los otros, separados como estaban todos los seres deformes y contrahechos que Moctezuma tenía en sus casas de placer (como las llama Cortés). Y vuelven las paradojas. Los monstruos se exhiben: Colón admira a los naturales de las islas del Caribe, mira boquiabierto sus cuerpos bien hechos y su inocencia. Sin embargo, se apodera de ellos y junto con un papagayo y algunas plantas los embarca rumbo a Europa para que sean admirados en las cortes europeas, admirados como bufones de los reyes, capaces de decir la verdad gracias a una joroba o a su corta estatura. Los indios se exhiben casi desnudos, cubierta sólo aquella parte natural que ofende al pudor y el hombre americano empieza a mirarse con admiración y duda: no es un ser racional, es un ser sin razón, bueno es encarcelarlo, ni más ni menos que como a Segismundo a quien el hado ha designado como contrahecho, a pesar de que su cuerpo nada muestra sino aquello que su padre quiere que se oculte, su falta de albedrío, separado de la realidad por las pieles, esas mismas pieles que permitirán que algunas actrices bien peinadas se exhiban como leyendas. La piel de Segismundo no lo ennoblece, no lo coloca en un pedestal de aristocracia, la piel de Segismundo oculta grotescamente su no pertenencia a los seres racionales, subraya su calidad de monstruo. Su monstruosidad está en la mente y su padre la duplica en su cuerpo, al mantenerlo a raya en una

caverna como si fuera mono, peor, como si fuera uno de esos hombres que nos precedieron en la historia. Segismundo, hombre de Pekín, o antropopiteco.

Si la piel y la quiebra lo señalan, la enseñanza lo salva, pues librado a sí mismo en una cueva, sin contacto alguno con ningún mortal, sólo se hubiese arrastrado, sólo hubiese emitido gruñidos, hubiese sido un animal indefenso, sin garras, sin plumas, sin uñas feroces, sin mirada de lince, sin piernas veloces, sin fuerza sobrehumana, apenas un hombre con la piel desnuda recubierta de la segunda piel, la piel de la bestia, ni más ni menos que Hércules, semejante a las fieras por su fuerza, asesino de leones y de hidras, capaz de desviar a los ríos de su curso. Segismundo provisto de destino, asesino de su madre, encerrado en una quiebra. Mas si su cuerpo está desaliñado no lo está tanto su alma. Astolfo, su tutor, le enseña a hablar, a erguirse, a pensar, a razonar, a proferir versos barrocos. Y allí lo tenemos encerrado también en sus monólogos:

¡Ay mísero de mí, y ay infelice!
Apurar, cielos pretendo,
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido;
bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor
pues el delito mayor del hombre
es haber nacido.

La voz aparta a la fiera: ésta sólo aúlla, sólo gruñe, sólo ruge. Sin embargo, aunque el hombre module su voz y la haga un instrumento tan valioso como cualquiera de los instrumentos que ha construido a imagen y semejanza de los sonidos propios o animales, cuando un hombre le habla a otro en una lengua diferente a la suya, para el otro, el hombre es mudo. La

voz de Segismundo sólo la entiende Astolfo; su padre, Basilio pretende comprender la voz de los presagios, el rumbo de los astros en el cielo.

Alguien viola sin embargo el encierro. Rosaura, en busca de su padre y de aquel que le ha quitado la honra; llega precipitada por un bruto al lugar prohibido, al templo del desafuero, a la cueva donde en traje de fiera yace un hombre. La voz modulada por el saber y convertida en lenguaje advierte con admiración que una belleza aparecida a mitad de la maraña puede civilizar al hombre más fiero, tanto que Calderón exagera y dice *Fieras afemina amor*. Segismundo oye y ve: Habla y contemplación pasmosa que le quita el habla empieza a quitarle lo monstruoso. La llegada de Rosaura rompe el conjuro y el prodigio encerrado por su padre para evitar el destino se convierte en destino vestido de hombre, despojado de la fiera y la melena. Segismundo es envenenado con una pócima que le hace olvidar su antiguo ser, que primero lo refina al volverlo un caballero y caballero es quien tiene un buen traje, recamado de pedrerías y una barba recortada y pulida y los cabellos bien peinados.

Antes, al verlo, Clarín (en su nombre lleva la fama y la denuncia) dice con voz estentórea: «Segismundo llaman todos los príncipes contrahechos». Y la contrahechura, deformación natural concebida como antinatural por los humanos, lleva a Segismundo a la segunda monstruosidad, o segunda naturaleza porque la costumbre es eso, lo antinatural vuelto natural. Nadie que ha dormido en una cama toda su vida puede encontrar mullido el campo, lo natural; nadie que ha llevado zapatos toda la vida puede caminar como cabra por el monte, lo natural; Segismundo tiene un cuerpo obsoleto por encerrado y una mente deformada por el raciocinio verificado. La voz modulada y precisa lo separa de las fieras, la piel lo acerca a ellas. Por eso nos vinculan, a nosotras las mujeres, con los monstruos, porque quizá seamos iguales a Segismundo.

BELLATIN, PARA DAMAS

Quizá una de las narrativas más inquietantes y poéticas que se producen actualmente en México es la de Mario Bellatin, quien de ninguna manera pretende inaugurar una vanguardia, quizá porque las vanguardias fueron movimientos artísticos inaugurados con sentido en el primer cuarto del siglo xx. Su vasta obra consta de varios textos breves, muy condensados y producidos en un periodo también muy corto, como si su autor quisiera quemar etapas; los enumero: *La mujer de sal*, publicada en Perú en 1986; *Efecto invernadero*, biografía ficticia del poeta peruano César Moro, obra que al publicarse engendró reacciones críticas en Perú, en 1992, como consta en las siguientes frases: el «efecto Bellatin» o «Bellatin, vanguardia tormentosa». Le siguen *Canon perpetuo*, *Damas chinas*, *Salón de belleza*, publicadas también en Perú y reeditadas luego en México, y esta última traducida al francés y finalista en el premio Médicis del año 2000. Ya en México, donde reside desde 1996, ha publicado numerosos textos, como *Poeta ciego* en 1998, ahora traducida al alemán; *El jardín de la señora Murakami* en 2000, y *Flores*, del mismo año, que apareció en la editorial chilena Lom con un tiraje limitado a cien ejemplares en una colección intitulada adecuadamente Matadero y reeditada en 2001 en la editorial Joaquín Mortiz, con la que ganó el Premio Xavier Villaurrutia en enero de 2002. En 2001 publicó *Shiki Nagaoki, una nariz de ficción*, en Editorial Sudamericana, en Madrid, y en 2002, dos novelas más: *La escuela del dolor humano de Zechuán* en Tusquets y *Jacobo el mutante* en Alfaguara. Su obra reunida apareció en Alfaguara en 2006 y en Anagrama se han editado *Flores* y *Lecciones para una liebre muerta*. A partir de 2001 fundó y dirige la Escuela Dinámica para Escritores, un experimento singular

e inédito mediante el cual se forman de manera muy original y creativa escritores y lectores.

En *Flores*, con su obvia alusión a *Las flores del mal* de Baudelaire, aunque las de este libro sean predominantemente flores de plástico, Bellatin construye un texto a manera de emblema:

Existe —dice— una antigua técnica sumeria que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como está estructurado el poema de Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara.¹

El libro se organiza en torno a un tema recurrente, las malformaciones causadas por efecto de la ciencia, y sin mencionarse directamente, la talidomida que produjo bebés mutilados; la narración se desarrolla en Alemania, de manera vaga e incierta, en el contexto de un laboratorio donde se inventan y fabrican los productos causantes de las mutaciones, un laboratorio que bajo el pretexto de la investigación científica causa daños irreparables a los pacientes y evoca sutilmente la tradición inaugurada por los campos de concentración nazis. En la novela se construyen espacios cerrados, concentracionarios, recurrentes en los textos de Bellatin: los templos donde se celebran ceremonias secretas, los orfanatorios, los asilos de ancianos, los baños públicos, los salones de belleza, los invernaderos, lugares en los que se ofician extraños rituales, se propicia la contemplación y participan personajes inscritos en una secta por su carácter de marginados.

En *Salón de belleza*, su texto más conocido y del cual se hizo una obra de teatro, Bellatin subraya el efecto de irrealdad,

1 Mario Bellatin, *Flores*, México, Joaquín Mortiz, 2001, p. 9.

de cerramiento, gracias a una prosa exacta que dibuja como si ella misma fuera un bisturí, una sala de operaciones o de disección, un acuario, una linterna mágica. Un espacio vacío y sin embargo quirúrgico, alucinatorio, poblado minuciosamente de objetos y de seres en trance de morir que acentúan el carácter ritual de la narración y multiplican al narrador y lo escinden en varios personajes que son el mismo, sin embargo, puesto que reproducen la figura del narrador; esto es, evocan al propio Bellatin, quien en un acto de prestidigitación presente en todos sus textos desaparece para dejar en su lugar una atmósfera de belleza y destrucción: la metáfora de la enfermedad, en este caso el sida, que nunca se nombra en la novela.

El epígrafe de *Flores*, supuestamente escrito por un Premio Nobel de Física que lo recibió en 1960, remite de manera ambigua y muy borgiana a datos fidedignos que podrían conformar en cierta forma la biografía del autor, nacido ese mismo año de 1960, y cuyo brazo derecho es ortopédico, un brazo artificial que suple al que le falta:

Recuerdo cuando acudí donde un anciano y reputado médico homeópata. Me llevó mi padre, yo era un niño. En ese tiempo usaba yo una mano ortopédica. El médico la asió para tomar-me el pulso. Yo estaba tan intimidado que no hice nada para sacarlo de su error. El honorable médico atenazó con fuerza la muñeca de plástico. Pese a todo, en ningún momento me dio por muerto. Al contrario, mientras iba contando las supuestas pulsaciones le dictaba en voz alta a su ayudante la receta que curaría todos sus males.²

El tono confidencial del pasaje se neutraliza rápidamente: la exacta descripción de un defecto congénito y la inscripción de una fecha podrían indicar un dato autobiográfico, pero el Escritor (así también llamado un personaje de otra de sus novelas, *Canon perpetuo*) no está dispuesto a entrar en el terreno

2 *Ibid.*, p. 7.

ambiguo, aunque realista, de la autobiografía, terreno tan ampliamente explorado en la literatura por lo menos desde las *Confesiones* de Rousseau.

Shiki Nagaoka, una nariz de ficción, fue editada por la Editorial Sudamericana, actualmente propiedad del grupo Plaza y Janés, en ese proceso aparentemente definitivo que se va tragando a las editoriales y las hace formar parte de grupos transnacionales, otro de los efectos del mercado. Varias de las novelas de Bellatin —*Damas chinas, Murakami, Sechouán, Shiki Nagaoka*— se inscriben, aunque sólo fuera por su título, dentro de la tradición oriental. ¿Por qué?, cabría preguntarse:

El Oriente me es indiferente —declara Roland Barthes en *Imperio de los signos*—, el Oriente me proporciona simplemente un conjunto de rasgos cuyo despliegue, ese juego inventado, me permite privilegiar la idea de un sistema simbólico desconocido, enteramente distinto del nuestro. Lo que puede advertirse acerca del Oriente no son otros símbolos, otra metafísica, otra sabiduría (aunque ésta parezca muy deseable), es la posibilidad de una diferencia, de una mutación, de una revolución en la articulación de los sistemas simbólicos.³

Y esa revolución sería, de nuevo para Barthes, el hecho de que el Japón dispara o propicia en el escritor justamente la «posición de escritura», «situación en la que se opera una cierta ruptura de la persona, un trastrueque de las antiguas lecturas, una sacudida del sentido, que se desgarran y se extenuan hasta constituir un vacío insustituible sin que el objeto deje jamás de ser significativo y objeto de deseo».

Cita que resume adecuadamente, a mi modo de ver, el umbral donde Mario Bellatin se sitúa para producir sus textos. Una situación elaborada sobre una tradición distinta a la propia que le otorga a su obra otro sentido, el de una reescritura

3 Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Ginebra, Éditions d'Art Albert Skira, 1970, pp. 7-8; la traducción es mía.

o una traducción, dato subrayado por la inclusión en el cuerpo del libro de los textos japoneses que han dado origen al relato de la vida de Shiki Nagaoka, dato remachado, además, y en reiterada circularidad, por la presencia de los epígrafes provenientes de cada uno de esos mismos textos, es decir, de un anónimo japonés del siglo XIII, en el que está inspirado a su vez el cuento *La nariz*, escrito en 1916, por Akutagawa Ryunosuke, el clásico autor japonés a cuyo nombre se entrega anualmente en Japón el premio más prestigiado de ese país. El tema del relato remite, como en *Flores*, a una malformación congénita, a un personaje cuya nariz descomunal —su defecto— se convierte desde su nacimiento en objeto de ficción. ¿Experimento autobiográfico? Quizá, si se subraya el efecto que sobre el texto tendrán, desmitificándolo, la parodia, la cita y la traducción como sistema, un sistema codificado que a Shiki Nagaoka, como él mismo lo afirma —y puede pensarse que a Bellatin también—, le permite «hacer circular los relatos de una caligrafía occidental a ideogramas tradicionales, mediante los que es posible conocer las verdaderas posibilidades artísticas de cualquier obra».

Paradójicamente, vuelvo a insistir, en esto radicaría lo autobiográfico, si puede haberlo, y no en el dato mismo de una malformación genética enarbolada como burladero y como punto de partida del relato. Reitero, lo autobiográfico se instalaría en una propuesta de escritura original, a pesar de que en ella colaboran otras escrituras colocadas en abismo, «la lectura de textos traducidos donde pueda hacerse evidente la real esencia de lo literario que, dice el autor de la novela que comento, de ninguna manera, como algunos estudiosos afirman, está en el lenguaje». Y el resultado de esa inmersión en las literaturas e idiomas extranjeros es un tratado de Shiki Nagaoka, aparecido tardíamente, intitulado *Tratado de la lengua vigilada*, que revela tautológicamente su profunda originalidad y su absoluto apego a su propia tradición escrituraria: «Esa devoción sin límites a las prácticas ancestrales, aunque adaptadas a su sistema particular, lo convirtió en un autor poco

común en una época en que la gran mayoría de artistas parecía deslumbrada por las recién descubiertas formas de expresión extranjera». ⁴

Lo que escribo obedece a un sistema literario que me he inventado y he ido perfeccionando con el tiempo —reitera Mario Bellatin en una entrevista inédita—. Creerlo me sirve mucho porque me da la sensación de que los libros van formando un todo orgánico, que las historias que cuento pasan a segundo plano y lo que resalta es la literatura.

Estamos ante un encadenamiento sucesivo de textualidades cuyo signo remitiría a un procedimiento que en el campo de la música se conoce como el tema y sus variaciones, donde se trabaja sobre un tema dado, reproducido y traspuesto con aditamentos que suelen transformar casi totalmente el material de base, conservado sin embargo como sustento del texto, a manera de palimpsesto. Este sistema escriturario descrito minuciosamente en otros textos de Bellatin, por ejemplo en «Buscar el sentido de mostrar fotos tasajeadas», un fragmento de *La escuela del dolor humano de Sechuán*, ilumina otro de los elementos que conforman el libro, la inclusión de un montaje de fotografías de Ximena Berocochea (quien vuelve a compartir con Bellatin su último experimento publicado, *Jacobo el mutante*), con el fingido objeto de realzar o ilustrar los textos, aunque en realidad lo que se pretende es un juego, un artificio, el de producir, entre otras cosas, un efecto de comicidad que desmiente la posible tragedia del protagonista cuyo apéndice monstruoso es más bien objeto de burla que de compasión. Asimismo, la apropiación de sistemas escriturarios y simbólicos que se fundamentan en la cita, culta y oculta, como bien se subraya en el texto que transcribo enseguida, cuyo objetivo, y no el menor, sería igualmente anular el efecto de realidad,

4 · Mario Bellatin, *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, p. 13.

la presunción siquiera de que podría existir una literatura realista:

Quizá el aporte más significativo de Lin Pao [el legendario protagonista de este relato situado en Sechuán] fue la pretensión de sistematizar sus conclusiones. Los últimos años de su vida los dedicó a describir las formas de un dolor que para muchos se presenta sólo en su aspecto negativo. Aquel texto fue destruido por las autoridades del Imperio durante los años más duros de la hambruna que asoló la región central a fines del siglo xvi [...] De la lectura de las telas bordadas que en secreto confeccionaron los seguidores inmediatamente después de la destrucción del manuscrito, llaman especialmente la atención las reflexiones que se producen a partir del estudio de las probabilidades de la Cámara Oscura. En ellas se plantea la duda sobre si la verdadera imagen se encuentra en el instante en que se genera o en sí misma.⁵

El texto sería entonces una desgarradura, un fragmento incompleto que pretende comunicar verdades inconclusas, aparentes, en un afán falsamente detectivesco por determinar los motivos «reales» que han producido ciertos efectos. O como diría Almanzi refiriéndose a Magritte analizado por Foucault: «En esta perspectiva es importante mantener una rigurosa mala fe, una técnica de severa incomprensión». Se trata de instalar al escritor en una zona ambigua; más bien, instalarlo no en la posición de un escritor sino en la de un «traductor-biógrafo», en un disparador de ficciones autorreferenciales pero engañosas: «Quisiera preguntar, explica: díganme ustedes qué elemento de este texto no es japonés o japonés, o es vietnamita [...] el texto en sí mismo no tiene elementos. ¿Hasta qué punto es pretencioso, y artificioso, e

5 Mario Bellatin, «Snapshots», en *Letras Libres* [publicación en línea], agosto de 2001, en <<http://www.lettraslibres.com/revista/portafolios/snapshots>>.

incluso forzado, jugar con todos esos elementos constitutivos del texto, extraliterarios?». ».

Shiki Nagaoka abandona el monasterio donde ha estado recluso durante cerca de trece años; cambia de oficio, de monje budista se convierte en revelador de fotos, a través de las cuales perfecciona uno de sus descubrimientos primordiales: la naturaleza es sólo aprehensible si se contempla tamizada por una imagen, la que se obtiene de una lente fotográfica, esa traducción de lo real, o mejor, esa construcción artesanal que como la literatura nos sitúa en un enigmático umbral, la apropiación de la irrealidad mediante una complicada técnica, como lo asegura otro de sus relatores omniscientes y, que, como en todas las obras de Bellatin, revela el profundo interés de su autor, como la mayoría de los poetas actuales, por hacer coincidir la obra misma con su elaboración, es decir, la obra como el proceso de la creación.

Quizá la única forma de poner fin a esta práctica de aniquilamiento sea precisamente llevando adelante, en otra sociedad, las enseñanzas que el pedagogo LinPao ideó para la Cámara Oscura. La situación por la que pasan actualmente los seguidores del pedagogo necesita de un ojo con una perspectiva distinta que la represente. Sólo de ese modo la sentencia de que nadie puede saber si la foto está en el disparo o en sus resultados puede tener algún sentido.

¿VIRILIDAD? ¿AFEMINAMIENTO?

Es muy conocido el artículo escrito por Julio Jiménez Rueda para el periódico *El Universal*, aparecido en diciembre de 1924, sobre «El afeminamiento en la literatura mexicana»; allí increpaba con estas palabras a los intelectuales de entonces: «... hasta [...] el tipo de hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos [...] es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador».¹ Hemos de convenir que se trata de una acusación grave, la de no reconocer o darle cabida en la escritura al «ambiente masculino de contiendas», totalmente distintivo de la Revolución, en un momento en que aún resonaban en México los ecos de la contienda armada, reasumida poco tiempo después, en 1926, con la Guerra de los Cristeros.

Cabe señalar que este furioso dictamen dirigido no sólo a la producción intelectual sino a los cuerpos mismos de quienes la producían afecta de manera muy particular la recepción de varios de los textos contemporáneos o de los que, escritos después, habría de reunir primero Berta Camino de Gamboa y luego Antonio Castro Leal en cuatro volúmenes, bajo la etiqueta de *La novela de la Revolución mexicana* en 1958,² donde se incluye sólo a una mujer: Nellie Campobello.

1 Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1975, p. 162.

2 Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución mexicana*, Antonio Castro Leal (selec., introd. general, cronología histórica y prólogos), México, SEP/Aguilar, 1970.

Francisco Monterde contesta a Jiménez Rueda en los mismos términos:

No seamos pesimistas; el tipo de intelectual, entre nosotros, siempre ha sido de corta estatura, salvo excepciones de fácil recordación, como la del maestro Sierra [...] nuestros escritores nunca han sido «gallardos, altivos, toscos»... No fueron colosos de estatura ni les hizo falta. Es natural que el hombre que hace una vida de sacrificio —como es la del literato en nuestras latitudes, sin reposo de montaña, ni largos veraneos—, el hombre que vive respirando el aire pobre de las bibliotecas, alejado de los deportes, sea un hombre pequeño, un hombre débil, físicamente.

No vamos a medir, por la estatura de un escritor, la talla de sus pensamientos.³

En la contestación de Monterde, además de otros problemas fundamentales, como la condición precaria en la que vivían los intelectuales mexicanos, la falta de editoriales, de librerías, de crítica y de medios de difusión, problemas aún vigentes hoy en otra dimensión, se privilegia un tipo de personaje, específicamente a los señalados con el estereotipo de «ratas de biblioteca», enclenques, desvaídos, polvorientos, o a los «exquisitos», pertrechados en su «Torre de Marfil», es decir, a los seguidores de los movimientos simbolista y modernista de fin de siglo donde podría incluirse a varios de los escritores porfirianos —algunos todavía vivos entonces—, en cierta medida devotos de esas «complicadas artes del tocador»; por tanto, despreciados como afeminados, y en la época en que se publicó el artículo, una alusión a los miembros del «Grupo sin Grupo», luego conocidos como los Contemporáneos. Con lo que quedaban fuera de la clasificación hecha por Jiménez Rueda quienes participaron directamente en las luchas revolucionarias y que, a partir de Mariano Azuela, escri-

3 Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 167.

birían las obras que habrían de agruparse como pertenecientes a la llamada Novela de la Revolución, aunque la mayor parte de sus textos no fuesen propiamente novelas, según las clasificaciones de época. Conviene subrayar dos hechos que ahora nos parecen de excesiva obviedad: con esta disputa se consagró a un escritor, Mariano Azuela y a su novela *Los de abajo*, y se sentaron las bases de una nueva forma de narrativa mexicana, cuyo tema fundamental sería el del movimiento armado y sus consecuencias.

EL CUERPO SEXUADO

En la disputa sobre la virilidad o el afeminamiento de la literatura mexicana sobresale el problema del cuerpo sexuado, el cuerpo viril, el cuerpo femenino o el cuerpo afeminado. El cuerpo abierto, el cuerpo cerrado, o el cuerpo intacto o lacerado. En suma, «el cuerpo ofrecido —como dice Nicole Loraux— a las operaciones del pensamiento, a las construcciones fantasmáticas».⁴

En una literatura que habla de situaciones extremas en las que los participantes están expuestos a la muerte y donde ésta es el tema principal —casi único, podríamos decir—, la hombría es un elemento nodal. Y como bien sabemos, las mujeres carecen de esa cualidad por el hecho mismo de serlo, en tanto que los afeminados se colocan en una situación intermedia, contradictoria, anormal, y a la que se alude de manera indirecta en los textos, por ejemplo cuando se esboza la figura de Luis Cervantes en *Los de abajo* o la del capitancito federal, a quien uno de los leones de San Pablo llama «señorita» en *Vámonos con Pancho Villa* de Rafael F. Muñoz y cuya notable muerte le hace recuperar con creces la virilidad, a los ojos de sus enemigos (y de los lectores). Cabría agregar que en la película que

4 Nicole Loraux, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Callimard, 1989, p. 125.

Fernando de Fuentes filmó sobre la novela en 1935, el autor del guion, Xavier Villaurrutia, es quien resalta ese episodio.

En la batalla parecieran enfrentarse solamente dos categorías definitivas y tajantes de género: la de los hombres viriles y la de las mujeres cuya actividad sustantiva sería simplemente la de servidoras sexuales y domésticas. El afeminamiento (como entonces se le llamaba) estaría rodeado de una aureola de silencio y alusiones, a manera de eufemismo, en tanto que aparentemente la virilidad y la feminidad se presentarían como categorías indiscutibles. En este contexto sobresale la narrativa de Nellie Campobello, quizá elegida para figurar en la antología que publicó Castro Leal por su primera compiladora, Berta Gamboa de Camino, quien murió antes de concluir la. De un *Inventario* de José Emilio Pacheco aparecido en la revista *Proceso* extraigo el siguiente fragmento, que reitera algunas de las cosas que he dicho antes:

Según Fernando Tola de Habich, el término «novela de la Revolución mexicana» no fue inventado hasta 1935. Es obra de doña Berta Gamboa, la crítica y esposa de León Felipe. Diez años antes y por hostilidad a los futuros Contemporáneos y a su opción sexual, se lamentaba la ausencia en México de «una literatura viril» y de una narrativa que hablara de lo que acababa de pasar. Francisco Monterde respondió que había ambas cosas y estaban en la ignorada novela de un médico de Nonoalco. Gracias a Monterde, el triunfo de Mariano Azuela y *Los de abajo* fue absoluto. En cerca de ochenta años aún no se apaga.⁵

VIRTUDES Y DEFECTOS

Las acepciones de la palabra *virtud* ocupan más de dos páginas en el *Diccionario de Autoridades* de 1737, término que, debe

5 José Emilio Pacheco, *Inventario*, «Ficción de la memoria y memoria de la ficción», *Proceso*, núm. 1412, 23 de noviembre de 2003, pp. 72-73.

subrayarse, aún no aparece en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias de 1611. En una de las acepciones que destaca el *Diccionario de Autoridades*, *virtud* significa fuerza, vigor o valor, o poder o potestad de obrar, y la palabra *virilidad* es entre otras cosas la actividad y potencia y lo que pertenece y es propio del varón, así como la facultad y la fuerza de la edad varonil. En el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano* de Joan Corominas la virtud se relaciona igualmente con la virilidad porque ambas son sinónimo de fortaleza de carácter, cualidades del héroe español por antonomasia, el Mío Cid, guerrero ejemplar. En el *Diccionario de la Real Academia* se asienta que «lo viril es lo perteneciente o relativo al varón y la virtud es la actividad y la fuerza de las cosas para producir o causar sus efectos o el poder y la potestad de obrar, la integridad de ánimo y bondad de vida».

Es importante añadir que según Corominas la palabra *testigo* —y la novela de la Revolución fue escrita principalmente por sus testigos— deriva de la voz latina *testículos*, y en el diccionario de Covarrubias se dice que «los testículos son los compañeros y juntamente se llaman testigos». A los testículos se les llama también verijas y las mujeres fuertes reciben el sobrenombre de virago, literalmente mujer robusta. Y en Cuba la virtud es el miembro viril.

Muy interesante sería verificar el hecho de que la virilidad está conectada asimismo con la fragilidad, puesto que la primera acepción que da al término *viril* el *Diccionario de Autoridades* lo subraya: «Se trata de un vidrio muy claro y transparente, que se pone delante de algunas cosas, para reservarlas o defenderlas, dejándolas patentes a la vista».

EL PARADIGMA DE LA HEROICIDAD

Tanto para Azuela como para la mayoría de los escritores del periodo que va —*grosso modo*— de 1925 a 1945, el paradigma de lo heroico se cifra en Pancho Villa, el general por antonomasia,

el más «bragado» de los revolucionarios mexicanos. Pacheco resume: «En México Pancho Villa perdió la guerra pero ganó la literatura». Y sigue sucediendo así; en muchos de los libros recién escritos sobre ese periodo, el personaje central es el Centauro del Norte; baste citar el monumental estudio de Friedrich Katz sobre Villa, publicado en la editorial Era recientemente, y las memorias que bajo el título de *Pancho Villa/Retrato autobiográfico, 1894-1914* salieron a la luz bajo el sello conjunto de la UNAM y la editorial Taurus.⁶

Para Nellie Campobello, Villa es muchas veces simplemente «el general» y en ocasiones significativas alude a él con su nombre y apellido, en realidad el nombre de guerra que él mismo se había dado y el único que cuenta en la historia, porque como recalca Nellie en 1940, cuando publicó sus *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, «aunque la leyenda recompuesta diga y afirme, antes de esa época [la insurrección de Madero en 1910] no existió Francisco Villa».⁷ Y en el prólogo de ese mismo libro afirma: «Al acercarme a través de la historia a los hechos de armas de los grandes generales del mundo, encuentro situado a Francisco Villa como el único genio guerrero de su tiempo, uno de los más grandes de la historia; el mejor de América y después de Khengis [sic] Kan, el más grande guerrillero que ha existido».⁸

Aunque en casi todos los textos de su obra más importante, *Cartucho*, aparecen sobre todo héroes anónimos, soldados de bajo rango o los oficiales que militaron bajo las órdenes de Villa (y a veces sus enemigos, los carrancistas, y hasta en alguna ocasión los orozquistas), en varios también es el protagonista. En el que intituló «La voz del general», el encabezado se confunde con el texto:

6 Antonio Jaquez, «Villa según Villa», *Proceso*, núm. 1412, 23 de noviembre de 2003, pp. 6-13.

7 Nellie Campobello, «Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa», en Nellie Campobello, *Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones, 1960, p. 382.

8 *Ibid.*, p. 377.

La voz del general

Metálica y desparramada. Sus gritos fuertes, claros, a veces parejos y vibrantes. Su voz se podía oír a gran distancia, sus pulmones parecían de acero.⁹

Y el cuento finaliza con una de esas múltiples voces intercaladas que Nellie hace intervenir en su texto, una de las tantas que suelen romper a medias su anonimato para redondear la historia y definir al personaje, en este caso, aún un semidiós:

Dice Severo que aquel hervidero de gente, al oír la voz de su jefe, se paró como un solo hombre, dejando todo abandonado, sin probar bocado; que corrieron derechos a sus caballos, y que en un abrir y cerrar de ojos ya nada más habían dejado la polvareda.

Los villistas eran un solo hombre. La voz de Villa sabía unir a los pueblos. Un solo grito era bastante para formar su caballería. Así dijo Severo, reteniendo en sus oídos la voz del general Villa.¹⁰

Ése es el final que la escritora le da a esta magnífica relación sonora en un breve texto que se muerde la cola y retorna hacia su origen.

La guerra, lo sabemos bien, la hacen (o la hacían) los hombres, aunque podemos pensar que hay muchas excepciones. Podríamos suponer que un hombre lo es de verdad si en su contextura física y moral no se filtran los resquicios de lo femenino, o por lo menos es a lo que aspiraría un crítico parecido a Julio Jiménez Rueda cuando acusa a los escritores de afeminamiento en una época en que todos los hombres hubieran debido demostrar que eran muy machos. La división entre los sexos debía de ser tajante, «hacer del sexo, no solamente

9 Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, Jorge Aguilar Mora (pról. y cronología), México, Era, 2000, p. 134.

10 *Ibid.*, pp. 134-135.

un órgano que cumple con una función determinada, sino también un signo que indica las funciones que debe desempeñar en un sistema dado el individuo sexuado».¹¹ Esta premisa parece sostener implícitamente el mundo revolucionario tal como lo representan los novelistas del periodo. Se supone que bastaría con señalar las diferencias y apuntalarlas resaltando el papel social que cada uno de los sexos juega dentro del sistema. Mantener tajantemente la separación tranquiliza, aunque puede verse cierta perplejidad cuando en ciertos momentos de la narración surgen de repente personajes intermedios, difíciles de clasificar o cuya clasificación prefiere dejarse entre paréntesis, como claramente se deduce de los ejemplos mencionados en Azuela y Muñoz. Pero en el caso específico de Nellie Campobello es mucho más evidente que las cosas no son así de simples. Sigamos por eso con la imagen que en sus relatos ella construye de Pancho Villa.

LOS HOMBRES NO LLORAN

Pancho Villa, insisto, es todo un hombre, y como dice el dicho, «los hombres no lloran», o por lo menos no deberían llorar si se sigue al pie de la letra el estereotipo. A pesar de ser un héroe paradigmático tan fuerte y salvaje como Gengis Kan, y yo agregaría, siguiendo al *Diccionario de Autoridades*, como Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, Pancho Villa suele llorar, insisto, a pesar de que sus ojos sean tan poderosos como su voz. Lo subrayaba Campobello en un relato suprimido en la segunda edición de *Cartucho*, intitulado simplemente «Villa»: «Cuando Villa estaba enfrente sólo se le podían ver los ojos, sus ojos tenían imán, se quedaba todo el mundo con los ojos de él clavados en el estómago».¹² Es más, Villa suele llorar, no una sino varias veces. Es flagrante este hecho en una fotografía

11 Nicole Loraux, *op. cit.*, p. 9.

12 Nellie Campobello, *Cartucho*, *op. cit.*, p. 42.

famosa, archivada en la fototeca de Pachuca del INAH, cuando el guerrillero llora la muerte de Madero, colocado en medio de dos señores barbados venerables y bien trajeados y extiende su pañuelo sostenido por una mano, que emerge de un grueso suéter campesino para limpiarse las lágrimas y con ella —la mano apretando el pañuelo— se cubre casi enteramente el rostro. En otro de los relatos de *Cartucho*, titulado justamente «Las lágrimas del general Villa», se narra uno de los peores momentos de la vida del guerrillero, cuando la mayor parte de sus hombres se ha rendido, retirado o pasado a las huestes carrancistas:

Fue allí, en el cuartel de Jesús, en la primera calle del Rayo. Lo vio mi tío, él se lo contó a Mamá y lo cuenta cada vez que quiere.

Aquella vez reunió a todos los hombres de Pilar de Conchos. Éstos se habían venido a esconder a Parral. Los concheños estaban temerosos y se miraban como despidiéndose de la vida. Los formaron en el zaguán del cuartel. Entró Villa y encarándose con ellos, les dijo: «¿Qué les ha hecho Pancho Villa a los concheños para que anden huyéndole? ¿Por qué le corren a Pancho Villa? ¿Por qué le hacen la guerra, si él nunca los ha atacado? ¿Qué temen de él? Aquí está Pancho Villa, acúsenme, pueden hacerlo, pues los juzgo hombres, los concheños son hombres completos».

[...] Todos quedaron azorados, pues no esperaban aquellas palabras. A Villa se le salieron las lágrimas y salió bajándose la forja hasta los ojos. Los concheños nada más se miraban sin salir de su asombro. Yo sé que mi tío también se admiró, por eso no olvida las palabras del general y tampoco se olvida de las lágrimas.¹³

Lo narrado sucede en el Cuartel de Jesús en la calle Primera del Rayo, en Parral, en el norte de la República mexicana, localización fundamental en los relatos de *Cartucho*; se trata

13 *Ibid.*, p. 136.

aquí de una ciudad verdadera, también paradigmática, un sitio localizado muy cerca de la Segunda del Rayo, calle donde se ubica la casa de la narradora, quien, muchas veces, y desde el balcón de su hogar, es testigo de vista o de oído de lo que pasa en esos tiempos revueltos, cual si la Revolución hubiese escogido su domicilio como teatro privilegiado de los acontecimientos: puede atestigüarse en varios de los relatos y también en el que nos ocupa en este caso específico. Por otra parte se advierte, como en la mayoría de los textos, un tono arcaico y a la vez familiar; no es de extrañarse, la narrativa de Campobello está muy cerca de la tradición oral y hay que recordar, como dice Borges, que «la palabra escrita no era otra cosa que un sucedáneo de la palabra oral», en los tiempos antiguos, o en los que siguieron siéndolo; en el relato oímos la voz de un pariente muy cercano de Nellie, quien se lo cuenta a Mamá, personaje esencial en la narrativa de Campobello, casi de la misma estatura heroica —para retomar los términos de la disputa que nos ocupa— que el general. Esa alternancia de voces escalonadas dentro de los cuentos de manera magistral —recuérdese: los relatos son volitivamente muy breves— permite captar no sólo la voz familiar emitida por la propia narradora o por los miembros de su familia, sino la de los pobladores de la ciudad donde vive, la de sus paisanos, además de la de los que pasan a menudo por esa calle, las tropas del general y las de los carrancistas, y también, como podemos verlo aquí y en otros cuentos, el propio Villa, quien muchas veces desempeña el papel de pareja narrativa de la Madre en su función de Gran Padre.

Los concheños se esconden de Villa. Villa los arenga pero su tono esta vez ya no es el militar, sino el de un antiguo campesino; sabe que sus hombres deben reincorporarse a sus tierras una vez acabada la Revolución o el momento revolucionario que les ha tocado jugar junto al general, para retomar su estatuto primordial, el de labradores de la tierra:

Nadie se atrevió a hablar—cuenta Nellie que le contó su Mamá, a quien a su vez se lo había contado su tío—. «Digan, mucha-

chos, hablen», les decía Villa. Uno de ellos dijo que le habían dicho que el general venía muy diferente ahora. Que ya no era como antes. Que estaba cambiado con ellos. Villa contestó: «Conchos, no tienen por qué temerle a Villa, allí nunca me han hecho nada, por eso les doy esta oportunidad; vuélvanse a sus tierras, trabajen tranquilos. Ustedes son hombres que labran la tierra y son respetados por mí. Jamás le he hecho nada a Conchos, porque sé que allí se trabaja. Váyanse, no vuelvan a echarle balazos a Villa ni le tengan miedo, aunque les digan lo que sea. Pancho Villa respeta a los concheños porque son hombres y porque son labradores de la tierra».¹⁴

La voz del general se deja oír, ya no metálica y desparramada, sino conmovida, entrecortada, lacrimosa, permitiendo atisbar que su personalidad tiene muchas facetas, no únicamente la del militar salvaje, irredento, insaciable, varonil al extremo, del que nos hablan la novela de la Revolución, la historia y también la leyenda en su inextricable relación, sino la del campesino sencillo para quien la labranza de la tierra es la actividad primordial, distintiva, antes y después de que se produjera la contienda armada, sobre todo cuando ésta empieza a perder su sentido. Villa les perdona a sus hombres que quieran retornar a sus labores y castiga en cambio a quienes se le vuelven en contra o lo abandonan, después de la derrota de las tropas huertistas, justo cuando el grueso de los generales y soldados prefiere alinearse bajo el mando de Carranza, con lo que los villistas recobran su antiguo y despreciado perfil de «bandidos».

La figura heroica de Villa ha adquirido tal densidad que hasta él mismo cuando habla en su propio nombre se convierte en una abstracción: asume plenamente su estatuto de heroicidad. ¿Pues no nos aparece, además, desdoblado, con su voz sencilla de campesino arengando a sus soldados para licenciarlos y a la vez con la voz del Personaje Histórico y Legendario en

14. *Idem.*

que las batallas lo han convertido? «¿Pues qué les ha hecho Pancho Villa?», repite. Y con esa su capacidad cirquera y con muy escasas y exactas palabras, el habla popular compuesta de numerosas, distintas y sin embargo semejantes voces es asumida por Campobello para construir, concentrándolo, el paradigma de un Héroe de la Revolución, un héroe que empieza a dejar de ser el Padre Universal y fulmina con su voz metálica y desparramada para asumir la voz compasiva, generosa, lastimera y emocionada de una Madre cuando llora, acaricia y protege a sus hijos. Villa, el Padre, se funde con la madre de Campobello, Mamá, inscrita siempre con mayúsculas en el texto; a pesar de que, como sabemos, mamá sería un nombre cotidiano, familiar, casero; en este caso ambos se vuelven los principios generadores de la narrativa.

ANTECEDENTES

Como Pancho Villa, Nellie reconstruye su propia vida, cambia de nombre y altera a su antojo la fecha de su nacimiento y también, como su héroe, muere metafóricamente asesinada o borrada de la Historia o de su propia historia. Aunque ella decía que había nacido en 1909, existe un acta de bautismo que registra en 1900 el nacimiento de una niña cristianizada con el nombre de María Francisca Moya Luna, hija natural de Rafaela Luna Miranda, «Mamá», vecina de Villa Ocampo, Durango, y de su sobrino Felipe de Jesús Moya, originario de Parral, quien, dice Blanca Rodríguez, autora de uno de los libros más completos e importantes sobre nuestra autora, intitulado *Nellie Campobello: Eros y violencia*, «se desatendió de ellas y al paso de los años se adhirió a las huestes villistas como soldado, aunque Campobello difundió que había fallecido en calidad de general en la batalla de Ojinaga en 1914».¹⁵

15 Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello: Eros y violencia*, México, UNAM, 1998, pp. 71-72.

La madre —dice también Rodríguez— era probablemente de origen indígena, comanche por sus rasgos, diferentes a los de la etnia tarahumara, según se advierte en una fotografía que posee el investigador chihuahuense Felipe Segura Escalona, quien también descubrió el acta de nacimiento. Quizá hacia 1906 la familia se trasladara a Hidalgo del Parral, Chihuahua, para instalarse en la calle Segunda del Rayo, lugar casi sagrado desde donde la niña protagonista de gran parte de los relatos observa la violenta actividad que se desarrolla ante sus ojos. Y en esta ciudad, e intermitentemente en la de Chihuahua, transcurren la infancia o la adolescencia de nuestra autora. En 1911 nace la hermana menor, Soledad, que luego se llamaría Gloria y cuyo padre natural fue quizá Ernst Campbell Reed, médico o ingeniero norteamericano, alto empleado de alguna mina o empresa ferrocarrilera. Parece que la familia residió en Parral hasta 1918, uno de los peores años de la guerra. Jorge Aguilar Mora explica en su prólogo a *Cartucho*, texto reeditado por la editorial Era en el año 2000, que

para 1915 y en los años posteriores, la Revolución se había convertido en guerra civil, en una guerra regional y, peor aún, en una guerra local y hasta en una guerra familiar. Mexicanos contra mexicanos, chihuahuenses contra chihuahuenses, parralenses contra parralenses, hermanos contra hermanos. Y entre más personal, la guerra se fue volviendo, a su vez, más abstrácta.

Esta intensificación de la violencia en un sistema de círculos concéntricos era, en 1931, cuando apareció el libro, otro elemento insoportable para propios y ajenos en un momento en que los discursos políticos y culturales comenzaban, por un lado, a santificar (deformándola) a la Revolución y, por otro, a satanizarla (ignorándola) como una catástrofe social inútil. En medio o al margen o simplemente fuera de lugar, quedaban los «bandidos».¹⁶

16 Nellie Campobello, *Cartucho*, op. cit., p. 28.

La violencia que Nellie parecía vivir con asiduidad y desparpajo acabó dispersando a la familia. En 1919 vendía boletos en el Teatro de los Héroes en Chihuahua y en febrero de ese mismo año nace su hijo José Raúl Moya, muerto a los dos años de bronconeumonía y llorado en *Las manos de mamá* (publicada por primera vez en 1937) como si fuera su hermano. En 1923 muere la madre:

Mamá murió a los treinta y ocho años, en Chihuahua —le cuenta la autora a Emmanuel Carballo—. Se llamaba Rafaela. Conservo la última ropa que usó. A mamá no le gustaba que la tocásemos; nos permitía, cuando mucho, que le adoráramos la mano con la punta de la nariz. La quise tanto que no he tenido tiempo de dedicarme al amor. Claro que he tenido pretendientes, pero estoy muy ocupada con mis recuerdos.¹⁷

En 1923 Francisca y Soledad se trasladaron a la Ciudad de México y cambiaron sus nombres, respectivamente, la segunda, por Gloria, y la primera, por Nellie, nombre de una perrita que «tenía mamá. Yo deseaba que me dijeren Francisca. Mi primer libro, *Yo, así lo firmé*»;¹⁸ lo había publicado en 1929 bajo el patrocinio del Dr. Atl, el gran pintor de paisajes. Con su hermano Mauro —el mudito— y un tío, quizá Campbell, el padre de Gloria, o un tal Morton, se instalaron en la capital e ingresaron, gracias a los oficios de los dos misteriosos americanos con quienes estaban ligadas, a los círculos de residentes estadounidenses de la ciudad; más tarde, Nellie se relacionó entonces fugazmente con Martín Luis Guzmán, quien posteriormente sería una figura fundamental tanto para su vida como para sus obras. En 1925 las hermanas iniciaron su importante carrera de bailarinas, donde ambas habrían de

17 Entrevista a Campobello, en Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP/Ediciones El Ermitaño (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 48), 1986, p. 411.

18 Nellie Campobello, *Cartucho*, op. cit., p. 409.

destacar y por la cual se relacionaron con grandes artistas e intelectuales, como José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero, Roberto Montenegro, José y Celestino Gorostiza, Narciso Bassols, Carlos Chávez, entre otros. Por su parte, Nellie empezó a escribir y a colaborar esporádicamente en *El Universal Gráfico*, gracias al apoyo de Carlos González Peña y de Carlos Noriega Hope. Para finales de la década las hermanas ya habían castellanizado su apellido, y emprendido un viaje a Europa rumbo a la Exposición de Sevilla, viaje interrumpido en La Habana, donde permanecieron varadas algunos meses y conocieron al escritor José Antonio Fernández de Castro, quien les presentó a los poetas Federico García Lorca y a Langston Hugues, traductor al inglés de algunos de los primeros poemas de Nellie.

Un accidente llevó a Fernández de Castro al hospital, donde lo visitaban las hermanas; para distraerlo, Nellie le leía sus relatos, como ella misma lo contó en el prólogo a la primera edición de *Cartucho*, publicado en 1931 en Ediciones Integrales, en Jalapa, gracias a la ayuda del poeta estridentista Germán List Arzubide, quien con los miembros de su grupo había acompañado al general Heriberto Jara a su aventura política en Jalapa:

Así fue como cada tarde le llevaba mis fusilados escritos en una libreta verde. Los leía yo, sintiendo mi cara hecha perfiles salvajes. Vivía, vivía, vivía... Acostaba a mis fusilados en su libreta verde. Parecían cuentos. No son cuentos. Allá en el norte donde nosotras nacimos está la realidad florecida en la segunda del Rayo. En el Cerro de la Mesa, de la Cruz, de las Borregas, de la Iguana y el gigante Cerro del Espía, allí donde han quedado frescas las pisadas y testereando entre las peñas las palabras de aquellos *Hombres del Norte*. Mis fusilados, dormidos en su libreta verde. Mis hombres muertos. Mis juguetes de la infancia.¹⁹

19 Blanca Rodríguez, *op. cit.*, p. 79.

Nellie prosigue su carrera en el ballet como profesora y coreógrafa y en 1937 publica su libro *Las manos de mamá*, iniciado en 1934. A partir de su regreso del exilio español, en 1936, Martín Luis Guzmán estuvo siempre muy cerca de Nellie; en 1939 fundó Ediapsa y la Compañía General de Ediciones con el editor español Rafael Giménez Siles. En 1940 reeditó allí *Cartucho*, ampliado y corregido bajo la influencia de Martín Luis Guzmán, y también sus *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, esbozo de lo que sería después, en escritura de Martín Luis, pero con el material que Campobello le había proporcionado, las *Memorias de Pancho Villa*. Es interesante anotar que como lo prueba en su libro Friedrich Katz, Guzmán le pagó durante mucho tiempo regalías a Nellie por ese material.²⁰ Gloria, quien durante largo tiempo había mantenido con Orozco una relación sentimental, murió en 1968. Más tarde, en 1976, muere Martín Luis Guzmán. Como sabemos, los últimos años de Campobello son un largo descenso a la clandestinidad; secuestrada por gentes de su entorno que la degradaron, vendieron y lucraron con sus valiosas e históricas pertenencias. Nellie Campobello falleció en 1986.

UN LIBRO MUY BUENO

—*Cartucho* —le explica Campobello a Carballo— se terminó de imprimir en Jalapa, el 13 de octubre de 1931. Lleva como subtítulo *Relatos de la lucha en el norte de México*. Fue uno de los libros publicados por Ediciones Integrales. Se reeditó en 1940. Lo escribí para vengar una injuria. Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros, están repletas de mentiras contra los hombres de la Revolución, principalmente contra Francisco Villa. Escribí en este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado.

20 Friedrich Katz, *Pancho Villa*, t. 2, México, Era, 2000, p. 435.

—¿Cómo reaccionó la gente frente a esa obra?

—«Tu libro debe ser muy bueno, porque lo tiene mi viejo en su buró», me dijo la esposa de Calles, recién puesto a la venta *Cartucho*. López y Fuentes lo guarda en lugar preferente en su biblioteca.²¹

Campobello reprodujo sus visiones de infancia, asegura ella en esa entrevista. Por momentos me inclino a pensar que verdaderamente tenía siete años cuando presencié varias escenas relatadas en sus textos. Otras veces, me parece imposible, de acuerdo con las peripecias y las circunstancias de su vida y su carrera, que haya podido nacer en 1909. Pero en realidad no importa. Lo que sí importa es que en *Cartucho* ha logrado que los cuentos adopten indiscutiblemente el punto de vista de una niña:

—A los cuatro años se me notaba, impresa en el rostro, la tragedia de la Revolución. —Vuelve a decirle a Carballo—. No me reía por nada del mundo. De pequeña, lucía plastas de pecas en la cara, me sudaba la nariz.

—¿Cuál fue su ocupación más deleitosa durante la infancia?

—En el norte dos eran mis ocupaciones, montar a caballo y sufrir: los inviernos, la Revolución. Desde los seis años, corría por esos desiertos, por esas llanuras.²²

Al ser entrevistado poco antes de morir, el poeta List Arzubide le respondió a Blanca Rodríguez que no había corregido *Cartucho* antes de publicarlo: «No le agregué ni le recorté nada, salió tal cual, lo único que hice fue agrupárselo por tema», y luego añadió: «Tenía todo el sabor de la niña que había escrito eso, yo era diez años más grande que ella».²³

21 Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 417.

22 *Idem.*

23 Blanca Rodríguez, *op. cit.*, p. 157.

Habría que hacer una labor policiaca muy intensa para saber la verdad. Atengámonos a la del texto. La primera edición tuvo un tiraje de mil ejemplares y fue ilustrada por el conocido grabador Leopoldo Méndez. Estaba dividida en tres partes, ordenadas por List Arzubide: «Hombres del Norte», que constaba de 7 relatos; «Fusilados», con 21, y «Fuego», con 5. En 1940, bajo la supervisión de Guzmán, desapareció uno, el ya mencionado, intitulado «Villa», y se agregaron 24 más, es decir, un total de 56 relatos. Muchos de ellos con sustanciales modificaciones, todas analizadas minuciosamente por Blanca Rodríguez:

El cotejo de las ediciones de 1931 y 1940 reveló que los 33 relatos originales del primer *Cartucho* habían sufrido en mayoría cambios en su lenguaje, hecho que también se reflejó en la organización o estructura de los relatos y a veces en la eliminación de la subjetividad del narrador, en particular la autobiográfica; se borraron, además, sucesos o menciones histórico-políticas, fueran reales o no, y por último se eliminó algún motivo estético por cuestiones, supusimos, de índole moral.²⁴

Después de este preámbulo, necesario para lo que me interesa analizar, paso a revisar el relato que encabeza el libro y que originalmente se llamaba «El cartucho» por el apodo de su protagonista. La edición de 1940 cambió su nombre y lo dejó escuetamente en el pronombre de la tercera persona del singular: «Él».

El texto empieza con estas palabras: «Cartucho no dijo su nombre». Pancho Villa y Nellie Campobello tampoco decían su nombre: habían elegido otros, para ellos mucho más representativos. Esta mutación onomástica es característica: la vida de los personajes que generalmente sólo existen para morir exige un nuevo bautismo, el del fuego. Estos hombres del nor-

24 *Ibid.*, pp. 159-160.

te, título de la primera sección del libro, son casi todos personajes de los que se nos ofrecen apenas algunos datos, los mínimos, los necesarios sin embargo para entender su muerte y la visión que de ellos tuvo quien narra, una mujer que es o quiere seguir siendo una niña cuando relata.

Cartucho es presentado de manera anónima y negativa: «No sabía coser ni pegar botones». Su relación con los habitantes de la casa —del texto se infiere que casi todas son mujeres de diversas edades— es de pura domesticidad: Cartucho es asistido en sus necesidades más cotidianas y es el primer personaje que inaugura la lista de quienes llevarán la Revolución a la casa situada en la calle Segunda del Rayo de la ciudad de Parral, a justo título verdadera protagonista de muchos de los relatos, y a la que varias veces he aludido. Este dato es significativo: Campobello hace que la Revolución se vuelva portátil y doméstica, una revolución que a pesar de su anormalidad —la guerra debería ser una anomalía y no una cotidianidad— se convierte en rutina. Por algunos datos, su carácter juguetón y desvalido, sabemos que era muy joven: «Jugaba con Gloriecita y la paseaba a caballo».²⁵ Joven pero no tanto como para no estar enamorado: «Un día cantó algo de amor. Su voz sonaba muy bonito. Le corrieron lágrimas por los cachetes. Dijo que él era un Cartucho por causa de una mujer». Y sin embargo lo suficientemente joven para jugar con una niña como si fuera muñeca, como la propia Nellie que hace de los muertos sus juguetes. El tiempo del juego y el del amor coinciden con un momento de pausa, de espera: «Llegaron unos días en que se dijo que iban a llegar los carrancistas. Los villistas salían a comprar cigarros y llevaban el 30-30 abrazado». Para Cartucho el juego sigue, sin importarle que pueda ser mortal, no para él, un joven destinado a la muerte, sino para la niña con la que juega:

25 Gloriecita había nacido en 1911; es improbable que Cartucho hubiera podido llevarla en brazos: su primera aparición en la casa de la Segunda del Rayo sería hacia 1916 o 1917.

Una tarde la agarró en brazos. Se fue calle arriba. De pronto se oyeron balazos. Cartucho con Gloriecita en los brazos hacía fuego al Cerro de la Cruz desde la esquina de Don Manuel. Habían hecho varias descargas cuando se la quitaron. Después de esto el fuego se fue haciendo intenso. Cerraron las casas. Nadie supo de Cartucho.²⁶

El texto sintetiza enormemente y apenas menciona lo necesario para que el lector pueda rellenar los huecos, un texto escrito con palabras y con silencios, con una puntuación certera, adecuada, semejante al impacto de una bala inserta en un cartucho. En efecto, el texto tiene una magnífica sonoridad, la sonoridad que suele tener la poesía: reproduce el sonido de las balas cuando se disparan. Porque las balas son también las protagonistas del relato, como puede verse a menudo en las narraciones revolucionarias; un ejemplo significativo sería el capítulo intitulado «La fiesta de las balas» de *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, publicado en 1928: las balas no se limitan a tener un papel preponderante en este fragmento del texto, son el verdadero hilván textual. Las balas cosen al hombre, como las mujeres de la casa cosen los botones descosidos de las camisas del joven que pronto morirá y quien durante la tregua juega, aunque también suspire por el amor de la mujer por quien ha entrado en la contienda. No es casual entonces que Campobello haya escogido como apertura de su libro este texto y le haya dado ese nombre: quizá lo más evidente de la Revolución son las balas y los cartuchos que se vacían y matan a la gente.

La diferencia esencial entre los dos textos y la utilización de las balas está en la función social que separa a lo masculino de lo femenino. Cuando de verdad las balas suenan, las casas antes siempre abiertas para recibir a los soldados se cierran herméticamente. La narración adquiere otras dimensiones y empiezan a poblarla numerosas voces; aquí la de José

26 Nellie Campobello, *Mis libros*, op. cit., p. 53.

Ruiz de Baeza, a la que le hace coro Mamá, la voz de José es más arcaica y solemne y le otorga una dimensión de sacralidad y destino ineludibles: «Los ojos exactos de un perro amarillo. Hablaba sintéticamente.²⁷ Pensaba con la Biblia en la punta del rifle».²⁸

LA MUERTE EROTIZADA

Nellie Campobello —sintetiza Rodríguez— inaugura una forma de narrar y un contenido no abordados por la mujer hasta ese momento. Resquebrajaría el monumento de la estética romántica a la mexicana, pues no incurre en patrones didácticos, ni moralizantes, ni críticos de las costumbres. Frente a la condición de limpidez social de las escritoras cristianas y las que educaban a las familias y a los ciudadanos, la literatura realista-naturalista de Campobello resulta fascinante porque, a semejanza de cuanto movilizaron las masas revolucionarias, la escritora desacralizó un concepto literario y una moral decimonónicos, pero sociedad y literatura, lejos de preguntarse qué proponía *Cartucho*, permanecieron en la superficie de lo que ellos deseaban observar, para ningunearla a través de su silencio. Fresca y desprejuiciada, Campobello en su actitud lírica ofrecía no algo más que los endulzados cuentos que publicaban las mujeres de la época en las páginas del hogar, sino un giro en semicírculo, para quedar ubicada, solitariamente, en oposición a aquella prosa.²⁹

Sería necesario analizar concienzudamente cada uno de los cuentos de Campobello. Me limitaré en este espacio a trabajar, para finalizar, un cuento muy especial que sufrió, probablemente a manos de Guzmán, modificaciones muy

27 Como la propia Nellie, subrayo.

28 Nellie Campobello, *Cartucho*, op. cit., p. 53.

29 Blanca Rodríguez, op. cit., p. 65.

significativas, podríamos decir que hasta moralistas, y que por tanto implican una censura. Se trata del relato intitulado «Mugre». Sobresale lo erótico, un erotismo particular porque describe sin tapujos lo que una niña resiente ante la muerte de un joven hermoso por el que se siente atraída, aunque esa atracción se movilice y se transfiera a una muñeca o a una muchacha púber.

José Díaz es joven, guapo, elegante, claro de tez. Hay, al verlo, un revuelo en la casa y en la calle, se subraya un tono de frivolidad, de moda: «De José se enamoraron las muchachas de la Segunda del Rayo. Cambiaba de traje todos los días, se paseaba en auto rojo».³⁰ Se protege del sol para evitar oscurecerse: «Un día le contó a Toña que odiaba el sol, por su cara y sus manos... Yo nunca hubiera casado a mi princesa —su muñeca Pitaflorida— con un hombre prieto».³¹ Estética clasista que une al mismo tiempo la elegancia, la limpieza, el color de la piel, lo frívolo, el juego; enfrenta, maniquea, el blanco con el negro, a manera de escudo protector que pone entre paréntesis la guerra. Como en varios de sus textos, se produce de repente en el centro del relato una revolución: la tregua, el juego, la estética impoluta, el coqueteo amoroso se interrumpen cuando la guerra, siempre acechante, se reanuda, violenta el risueño panorama y condensa la cronología. Combaten como de costumbre villistas contra carrancistas.

La posible muerte de uno de los hijos de Mamá obliga a la madre, acompañada de su hija, a buscarlo entre los muertos, después del combate. Los cadáveres se hacinan según la colocación que los combatientes han ocupado durante la contienda. El lenguaje cambia radicalmente de repente, se torna escatológico y señala mediante un léxico cuidadosamente elegido las alteraciones producidas por la batalla: en definitiva, la muerte no presenta los contornos tan bellos o tan aseados —la blancura, por ejemplo— de la abstracción que pretende

30 Nellie Campobello, *Mis libros*, op. cit., p. 93.

31 *Idem*.

identificar a un héroe y lo asimila, según los ideales de los ate-neístas (por ejemplo el mismo Guzmán), a un atleta griego. Al llegar a la plaza Juárez la niña advierte «unos quemados debajo del kiosco, hechos chicharrón, negros, negros»:³² son soldados carrancistas. El sentimiento que los cuerpos hacinados, carbonizados, sucios, le produce es de una profunda abyección, un asco ilimitado: las palabras y las imágenes escogidas realzan la impresión:

Vimos a nuestra izquierda el cuartel valiente, estaba cacarizo de balas. La banqueta regada de muertos carrancistas. Se conocían por la ropa mugrosa, venían de la sierra y no se habían lavado en muchos meses. Nos fuimos por un callejoncito que sale al mesón del Águila, que olía a orines —es tan angosto que se hace triste a los pies—, pero al ver un bulto pegado a la pared corrimos; estaba boca abajo, el cabello revuelto, sucio, las manos anchas, morenas. Las uñas negras; tenía en la espalda doblado un sarape gris, se veía ahogado de mugre, se me arrugó el corazón. «En este callejón tan feo», dije yo al verle la cara. Me quedé asustada, ¡José Díaz, el del carro rojo, el muchacho de las señoritas de la Segunda del Rayo, por el que Toña lloró!³³

Es evidente: el sol ha dejado de brillar, los cuerpos se entegrecen, se enturbian, se convierten en mugre, determinan la obscena realidad, no existe quizás ningún otro tipo de realidad en la guerra, durante cuyas treguas es posible jugar o dedicarse a la frivolidad o al amor que para desarrollarse plenamente espera tiempos de paz. El supuesto racismo de una joven nacida en un territorio cuyos habitantes presentan ciertas características raciales —altura, complexión, fisionomía— distintas a las de los habitantes de otras zonas del territorio mexicano cuya ascendencia sería fundamentalmente indígena:

32 *Ibid.*, p. 94.

33 *Idem.*

la blancura no remitiría tan explícitamente a un racismo sino más bien a una estética del orden y la limpieza. El texto corregido es explícito en este sentido; el texto original lo era aún más: señalaba sin ambages la coexistencia, la proximidad de lo abyecto con lo erótico, el asco como componente posible de la sexualidad —su despertar—; en suma, la fascinación por lo obsceno. En el texto original se leía así: «En este callejón tan feo, dije yo, *abriéndome de piernas para poder voltearlo* y verle la cara, pura curiosidad para que no me siguiera en la noche. Me quedé quebrantada de susto. ¡José Díaz, el del carro rojo!».³⁴

Blanca Rodríguez concluye: «Al erotismo impregnado de muerte y desaseo, que es un tema rector en la obra de Campbell, se le extirpa su realismo extremo».

Su posible censor y extraordinario escritor, Martín Luis Guzmán, ha eliminado quizá la frase subrayada. La figura de una jovencita abriendo las piernas, montada literalmente sobre el cadáver de un joven alguna vez muy atractivo, es demasiado atrevida, violenta los estereotipos de un código social de comportamiento donde la división estricta entre lo femenino y lo masculino —la idea misma de la virilidad— pretende someterse a una legislación estricta que borre de raíz la profunda alteración sufrida a causa de la Revolución. Además, el quiebre de sentido tranquiliza, porque transfiere a una mujer joven el despertar sexual de la narradora, una niña.

34. Blanca Rodríguez, *op. cit.*, p. 185.

¿DE DÓNDE VIENE EL DISCURSO? DJUNA BARNES Y ARMONÍA SOMERS

Colocada con precisión dentro de una escala de valores, la mujer parece ser siempre el *venero* inagotable de los mitos. La textualidad que a ella se refiere la institucionaliza dentro de papeles bien definidos. Aparece como un elemento primordial pero *manejable*, se condensa en un acontecer corporal que la vuelve al mismo tiempo excesivamente sagrada o excesivamente profana, es la representación misma de una dicotomía que la cercena, la divide, como antes había sido dividida en dos partes totalmente contradictorias y lejanas la diosa Tiamat de la mitología sumeria. Es a la vez el abismo y el cielo y su cuerpo se convierte, literalmente, en los dos extremos antagónicos. En su corporeidad está todo, lo lejano de la imagen y lo cercano de lo terrestre, de lo tangible.

Objeto siempre de una literariedad, contemplada fuera de sí misma y a veces a pesar de sí misma, de acuerdo con una representación secular, la mujer ha accedido a la literatura como sujeto. ¿Es cierto?, y de serlo, ¿qué diferencia habría entre una producción literaria femenina y una masculina?, pregunta quizá obsoleta. ¿Al ser sujeto de su propia escritura, la escritora produce otro tipo de textualidad? No es mi objetivo, en un texto tan breve, resolverlo, pero sí plantearlo a través de un acercamiento, más bien superficial, a dos escritoras bastante lejanas en el tiempo y en la geografía: Djuna Barnes, norteamericana, y Armonía Somers, uruguaya; una, productora de dos textos surgidos en la primera mitad del siglo xx, la otra en la década de los sesenta. ¿Qué las une? ¿Por qué las he colocado la una junto a la otra?, ¿en qué medida representan una peculiaridad del discurso que las hace portadoras de una nueva forma de escritura, o quizá de una nueva forma de discurso cuya peculiaridad sea lo femenino?

La tradición del discurso masculino ha otorgado a la mujer un sitio primordial justamente en relación con la generación del discurso, insertando su productividad en la corporeidad. El discurso masculino se produce desde la cabeza y la diosa de la sabiduría nace de la cabeza de su padre Zeus, como debe de ser: Atenea no proviene como Venus de un órgano generacional sino del órgano donde reside por antonomasia el intelecto. La mujer se modula en su centro, donde reside la genitalidad y por ello piensa con la matriz, es histérica. Esta forma de representación proverbial contiene, a pesar de sus estereotipos, mucho de verdad. Y aquí se podría caer en el sacrilegio de sancionar una forma de representación que ha mutilado y menospreciado a la mujer durante largos periodos de la historia. Sin embargo, podría ser útil examinarla tratando de bosquejar una teoría sobre lo femenino en la escritura como lo que surge de un cuerpo para proyectarse en una escena, es decir, como lo que se produce en un lugar definido del cuerpo para consumirse en un lugar definido de la sociedad.

Djuna Barnes y Armonía Somers arquitecturan su escritura en un cuerpo femenino y específicamente en lo sexual. El sitio primordial es la matriz, todo el aparato genital, y su obsesión es encontrar el discurso apropiado a una corporeidad distinta a la del hombre. Es más, en *De miedo en miedo*, Armonía Somers disfraza un discurso apoyándolo en el punto de vista de un yo protagonista masculino. Djuna Barnes narra desde la objetividad de una tercera persona, pero ante ambas escritoras pasa el fantasma de Sherezada, la que narra para sobrevivir mientras da la vida, la que se escinde o se unifica en sus dos bocas, la que narra y la que pare. El texto de Armonía Somers se identifica por una preocupación definitiva en torno a la maternidad y el aborto, a la producción de unos textos que surgen ajenos, conducidos por las sensaciones a flor de piel que provocan el asco y el miedo vinculados al nacimiento de un nuevo ser medido visceralmente, desde la sangre, pero la sangre literal, la sangre visible, natural, densa, compacta, que condensa a la vez una naturaleza y una moral. En Djuna Barnes

el discurso remite a una segunda boca que odia parir con sangre pero que, con todo, produce un discurso sobre la sangre derramada. Como si de repente Sherezada reflexionara sobre la proliferación que la vuelve un ser con dos finales: habla doblemente o con simultaneidad por dos orificios que tragan y expelen, como si en lugar de contar sólo para poder vivir, de repente advirtiera que, al tiempo que cuenta, se mantiene viva y produce dos discursos o dos cuerpos: el del cuento y el del nuevo ser que pare. Sherezada es capaz de parir por dos bocas simultáneamente, por dos bocas que hablan y sangran. La cabeza de Sherezada existe porque puede hablar y producir un discurso verbal como cuerpo textual y porque pare un cuerpo capaz de hablar en el futuro. Al crear la figura de Sherezada como productora de historias que proliferan y se gestan una dentro de la otra como el óvulo fecundado se gesta en la matriz, se la está convirtiendo en la fuente absoluta de todos los males y todos los bienes: las mujeres del sultán mueren por infieles o en pago generalizado por una infidelidad primordial, semejantes por ello a Eva, condenada a parir en el dolor. Sherezada las salva con su cuerpo, engendra dos discursos, el del cuento que sale de su cabeza corporificado, pues es un cuerpo perfecto en sí mismo, y el del niño que es por antonomasia cuerpo: Sherezada conjunta a Adán y a Eva: vive por el sudor de su frente y sufre por el dolor del parto. Djuna Barnes reflexiona sobre uno de los discursos pero sufre también por sus dos bocas.

Me explico y retomo el hilo: vuelvo a Armonía Somers: el yo narrativo presupone una autobiografía o por lo menos una autopresentación: el que habla expone tanto su intimidad como el acaecer por donde esa intimidad pasa. El yo se postula en *De miedo en miedo* como un yo masculino, corpóreo y provisto necesariamente de una corporeidad distintiva; allí se articula la diferencia no sólo del cuerpo sino también de la escritura. Roland Barthes decía, en un fragmento sobre la ausencia recopilado en *Fragmentos de un discurso amoroso*:

Históricamente el discurso de la ausencia ha sido proferido por la mujer: la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero. La Mujer es fiel (espera), el hombre es corredor (navega). Es la Mujer la que le da forma a la ausencia pues tiene tiempo libre: teje y canta; las Tejedoras, las canciones del tejido hablan a la vez de la inmovilidad (por el ronrón de la rueca) y de la ausencia (a lo lejos, los ritmos del viaje, las olas marinas, las cabalgatas). De lo cual se deduce que, en todo hombre que habla de la ausencia del otro, lo femenino se declara: este hombre que sufre y que espera se feminiza milagrosamente. Un hombre no se feminiza porque sea invertido sino porque está enamorado. (Mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos en quienes existe lo femenino).

Obviamente, los viejos estereotipos, el juego de la esencialidad. Debe confesarse sin embargo que Armonía Somers plantea un yo masculino, pero no basta que el yo se proponga o se asuma desde el contexto del narrador como un varón, es necesario que esa virilidad se sostenga a través de la escritura como discurso y el discurso se traiciona siempre por la sangre, mas no la sangre derramada en la guerra o en la reyerta, sino la sangre de adentro, la sangre lunar, menstrual, la sangre derramada desde la placenta, desde el sitio mismo donde se genera un nuevo ser.

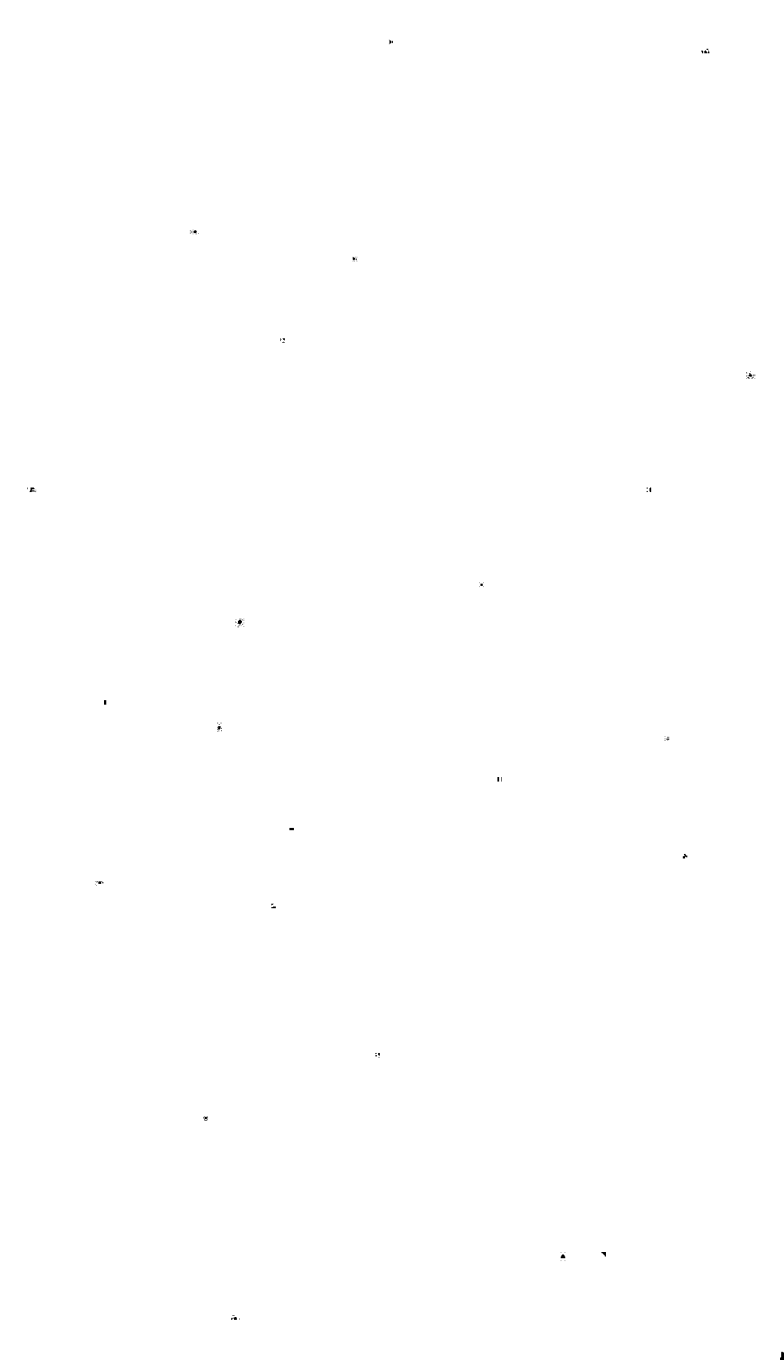
Y como lo expresa la misma Armonía, el discurso llega «como un rostro equivocado de cuerpo», no porque sea *fallido* sino porque deja traslucir su sexo, de la misma manera que la descripción del pene indica una relación definitiva con el seno: «Esa noche y sintiendo que sería la última vez, me volvió la infancia al pene. Dulcemente, como la primera gota tibia que había perdido por su punta», y de inmediato, esta constatación se asocia con la madre, y antes con un miedo descrito como el temor de perder a un hijo, unido indisolublemente al relato producido *per se*, desde un órgano propio pero interior. La sensación de pérdida, de devastación se une a la idea de

derramamiento de sangre: «Sentí durante algunos momentos que había quedado anémico, debilitado por mi hemorragia definitiva». La otra mujer amada, la que convive con el personaje autobiográfico en la infidelidad, es el reflejo, el otro yo, el personaje interior con el que se conversa y con el que se comparten los miedos, o mejor, se exteriorizan. Las imágenes conversadas, la necesidad de perfilar el miedo, se marcan con asociaciones netamente corpóreas y femeninas: «Pero sobre un abismo que va a parecerte siempre más ancho que la abertura de las piernas». La duplicidad del yo, del que narra y del que es narrado: contesta como el otro yo, produce un efecto preciso, plantea una reflexión en el sentido literal del término: al ser representado por los otros se mira a sí mismo y se descubre ajeno: «Casi ya no me pareció mujer al manejar aquellos filos sin hacerse daño, siendo que todas ellas, por abrir una simple lata de conservas se desollaban vivas». Al ser, o mejor, al pretender que es a la vez un yo y un ella, el narrador de esta novela fractura el estereotipo de una feminidad concebida desde la historia como lo débil, lo inseguro, y reafirma la liga entre el latido interior —el de la circulación sanguínea, pero a la vez menstrual— y la escritura.

Djuna Barnes procede de manera diferente. Su novela anuncia una pasión marginada, vivida entre invertidos; las lesbianas y los homosexuales, y, además, un judío y su hijo, niño anormal, casi un feto vivo. Félix es un barón sospechoso, hijo de un judío ávido de nobleza y una noble descendiente de una valquiria, y por ello mismo asociada con la virilidad. La pareja se desencuaderna, ha sido constituida por un hombre-niña y una mujer varonil que da a luz y muere desangrada en las convulsiones del parto. El niño nacido de esa unión se enamora de una imagen fugaz, semejante a los seres ambiguos descritos por Proust en su búsqueda del tiempo. Y de nuevo, nace un niño, pero el dolor resentido y la sangre perdida desmesuran la infantilidad de la madre y definen su propia incapacidad materna, su necesidad de abandonar al niño y buscar por su cuenta una madre. La protagonista, Robin Vote, lleva en su

nombre la fragilidad del pájaro. Nora Flood la prohija y el producto de esa unión es una muñeca perteneciente a Robin, quien la entrega a Nora y luego, simbólicamente, a una nueva amante, a Jenny; Robin despoja a Nora hasta de su imagen amorosa. La prueba de la traición es esta ofrenda: una muñeca-fetiché, signo de una consagración amorosa y de una pérdida: la maternidad abortada se liga con la inversión, la unión entre dos cuerpos femeninos o dos cuerpos masculinos, como si el signo máximo, pero transgredido, fuese la reproducción, la posibilidad de la matriz para concebir, para generar; la evidencia de su disfunción abortiva se une a la idea del mal, de lo diabólico y, con todo, de lo poético. Nora asegura: «Cuando damos una muñeca a un niño, le damos la muerte: es la efigie y el sudario. Cuando una mujer da una muñeca a otra mujer, es la vida que no pueden tener, es su hijo sagrado y profano». Barnes prosigue en el desenfreno de una verdad diabólica revelada en su hermosura nocturna. «Cuando surge una mentira largamente deseada suele resplandecer en su belleza», y esa beldad quizá resida en la estéril realidad de su amalgama, en su turbia presencia aniquilada, en la inconsciente sumisión al mito de la maternidad, en la difícil aceptación de la diferencia: «Un hombre es otra persona... Una mujer es como nosotras mismas, alguien atrapado en el instante preciso en que se aparta, atemorizado. Besar su boca es como besar nuestra propia boca» y, sobre todo, es advertir que entre las piernas palpita la abertura, reproduciendo la palabra nocturna y negando la dispar y trágica economía del cuerpo femenino: «Robin dio a luz entre alaridos frenéticos de fe y desconsuelo. Estremecida por los dolores del parto y del furor, estallando en palabras como un marinero, se incorporó sobre el codo para mirar el lecho y el camisón ensangrentado, así como si hubiera perdido algo». El parto se convierte (cuando sobreviene y le toca a una mujer-siempre-niña, capaz de proteger sólo a una muñeca), en un horror infligido a un niño, es decir, para usar una imagen recurrente en este libro, como si un pájaro evacuara un buey. Del mismo modo, en que, en los ojos de un niño extra-

viado subsiste, contraída, la distancia recorrida: «un niño muy pequeño entre las garras de una fiera que avanza furiosa desde las lejanías del iris», y la única solución es la belleza de lo horrible, la incursión en la noche, con todo lo que ésta tiene de diabólico, en la invocación de poderes ocultos, en esos nombres pronunciados al unísono y que ensamblan los dos lados e integran a Asmodeo con Elohim: así lo hacen tanto Armonía Somers como Djuna Barnes: explican su corporeidad anclándola a lo prohibido, pues siempre el cuerpo femenino tuvo ese nombre, y para recordarlo con megalomanía bastan Eva y Lilith, las dos esposas de Adán, una, la tentadora, castigada en su cuerpo que pare con dolor, y la otra escondida en su lascivia y alejada para siempre, antes de llegar a la tierra, del paraíso sospechoso de los humanos condenados por Dios a la existencia terrenal.



EL MUNDO COMO SEXO: HENRY MILLER

El autor de todos los *Trópicos* acaba de morir a los 88 años, en pleno signo de Géminis, signo doble y traicionero. Tengo mucho en común con él: nunca he sabido si nací a las 6 de la tarde o a las 6 de la mañana y Miller nunca supo si nació a mediodía o a medianoche, conocimiento imprescindible si uno cree en la astrología.

Su padre era de origen alemán y tenía una sastrería en alguna calle del este de Nueva York. Allí trabajó Miller un tiempo, por orden de la madre, para evitar, sin lograrlo, que su padre siguiera emborrachándose y arruinara a la familia. Allí conoció al gran escritor erótico Frank Harris: quería hacerse un traje deportivo para viajar en yate. El viejo Miller despreciaba a los escritores, creía que eran ligeros, irresponsables, muertos de hambre, y le ofreció a Harris una tela propia para un arlequín, porque «los bohemios pueden ponerse cualquier cosa». Miller padre era también un bohemio, vestido con traje de corte impecable, hecho a la medida, pero nunca lo supo; su hijo aprendió con él a reconocer los géneros, a palpar con delectación las sedas y los casimires, pero sobre todo, en la sastrería, se cruzó con Harris, modelo de vida y de escritura: «Acostumbraba ayudarlo a ponerse los pantalones cuando venía para una prueba. Nunca usaba ropa interior, lo cual asombraba a mi padre. A veces yo servía de mandadero cuando cerrábamos la tienda. Un día mi padre me pidió que le llevara un traje y cuando llegué a su casa me encontré a mi adorado escritor en la cama con una mujer. Quise huir despavorido pero él insistió en medirse el traje. Saltó de la cama, completamente desnudo, y se probó los pantalones».

La profesión de escritor es ambigua, escinde, especialmente en un medio tan puritano como el de Miller. En *Primavera negra* Miller relata sus experiencias en las calles de Nueva York, sus peripecias como pandillero, sus escamoteos eróticos con las muchachitas, su preocupación por los deportes, su deseo de imitar a Charles Atlas, a los boxeadores Jack Johnson y Stanley Ketchel. Ser escritor significa «ser un santo, un mártir, un dios», pero sus amoríos con una viuda veinticinco años mayor que él, lo obligan a huir hacia California para trabajar en los campos, frecuentar los burdeles de la frontera con México, y hacerse cowboy. Esta decisión se frustra por la llegada de Emma Goldmann, quien lo instruye en Dostoievski y Nietzsche. Decide regresar con su padre, casarse con su maestra de piano y desempeñar varios empleos, soñando siempre con ser escritor pero sin escribir ni una letra.

Miller conoce a June: la encuentra en un salón de baile. Se enamora de ella. Ahora es la esposa de Miller quien los encuentra en la cama: viene el divorcio y un nuevo matrimonio. Miller abandona su empleo en la compañía de telégrafos a mitad de un día de trabajo y decide dedicarse por entero a la escritura: «Fue gracias a mi esposa, mi nueva esposa, June, como obtuve el coraje de tomar esas decisiones y mantenerlas. Ella me ayudó, me impulsó, creía en mí. Entonces empezó el periodo en que realmente sufrí, me morí de hambre, pero logré escribir mi primer libro». Durante un tiempo Miller y June tuvieron que regresar a casa de sus respectivos padres porque estaban en la quiebra y la señora Miller se avergonzaba de su hijo: cuando alguien llegaba de visita lo obligaba a guardar su máquina de escribir y lo escondía en el clóset, apestado a naftalina.

June está decidida a transformar a Miller en escritor y utiliza su belleza para lograrlo: encuentra varios hombres que le compren lo que ella vende, generalmente los manuscritos de su marido. Uno ya viejo y «que la quiere mucho» le dice, antes de darle dinero para el pasaje a París (adonde cree que va sola), «Extraordinario, parece escrito por un hombre». Miller y

June pasan allí un año, con el dinero del benefactor, luego él regresa solo, con el dinero que le manda June. Francia ofrece el clima necesario para la escritura; el impulso, la ayuda material y moral, la sexualidad, los obtiene gracias a las dos mujeres más importantes de su vida: June, personaje principal de sus mejores libros, y Anaïs Nin, a quien encuentra también en París, cuando aún era, como Miller, desconocida, y vendía libros pornográficos —ahora *best-sellers*— para sostenerse. (1928-1930).

La relación de Miller con June es bastante breve, pero definitiva. June posee una belleza maldita, semejante a la de Rimbaud. Anaïs Nin se enamora de ella al verla: «Cuando June se acercó a mí, desde la oscuridad del jardín hasta la luz de la puerta, vi por primera vez a la más hermosa mujer de la tierra. Una asombrosa cara blanca, ojos ardientes y oscuros, un rostro tan vivo que sentí que podía consumirse ante mis ojos... La vi apenas anoche y, sin embargo, conocía desde hace tiempo la fosforescente calidad de su piel, su perfil de cazadora, la perfección de sus dientes. Es rara, fantástica, nerviosa, como alguien que tiene una fiebre muy alta. Su belleza me inundó». June es maravillosa y destructiva, cruel y apasionada, dura, también irreal, pero su irrealidad movilizó la excesiva realidad de Henry: a través de ella, logró instaurar una geografía candente y amorosa, a partir de ella se trazaron los *Trópicos* y se hilvanaron las interminables y, a veces, tediosas páginas de *Sexus*, *Plexus* y *Nexus*. June vivió poco tiempo con Miller, mas su movediza y evanescente figura quedó atrapada en las líneas impresas de los libros, o quizá sea mejor decir que Miller quedó atrapado en sus contradicciones. La escritura de Miller dibuja una y otra vez el cuerpo de June, su escritura acecha su belleza, su lenguaje la extravía, y un acto amoroso persistente se instala en la densidad y abigarramiento de la palabra obscena.

GROTOWSKI Y STANISLAVSKI

Durante la segunda mitad del *xix* y a lo largo de todo el *xx*, el teatro como arte se ha replanteado y su sentido esencial se ha puesto en entredicho. El teatro dejó de ser una expresión popular y por ello se cuestiona su sentido. La revolución realista ya parece quizás absoleta, pero fue verdaderamente una conmoción cuando se produjo y sus postulados así como sus descubrimientos —hablo en este momento del teatro aunque pudiese hablar de cualquier otro arte— son capitales. El realismo —luego el naturalismo— reacciona contra una falsa concepción del arte y del mundo, contra la teatralidad deformada y mentirosa, contra el olvido de la realidad. Varios directores y dramaturgos intentan la revolución: Antoine, el Duque de Saxe Meiningen, después habrá muchos otros: Craig, Appia, Copeau, Dullin, Meyerhold, Reinhardt, Vakhtangov, Artaud, Grotowski. Los dramaturgos no los menciono, no viene al caso hoy. Es evidente que los directores y teóricos citados no son todos realistas y que sus búsquedas teatrales se orientan hacia muchas direcciones, aún más, su respuesta suele ser anti-realista, pero lo esencial es que la revolución abrió el camino, planteó la pregunta primera e impugnó la existencia misma del teatro. Esas respuestas o más bien dicho, esas búsquedas de los distintos teóricos forman la historia de la vanguardia teatral.

Stanislavski y Grotowski partieron del mismo postulado y llegaron a soluciones muy distintas, con todo, es grande su cercanía. Tratemos de explicarla.

Para ambos, el teatro es antes que nada el arte del actor y todos sus experimentos y las teorías que de éstos se desgajan están centradas en torno de este postulado. Craig, Meyerhold y Artaud no le dan tanta importancia al actor, pueden

convertirlo, si así quieren, en marioneta, la luz es factor clave para Appia; en Stanislavski y en Grotowski, el actor es el pivote central.

El teatro es en síntesis, para ellos, la relación que existe entre el actor y su público; la relación dinámica y viva que se establece en el contexto inmediato de la representación. Pero esta relación se establece sólo cuando el actor posee una metodología que le asegure un comportamiento teatral correcto. Esta última aseveración parece de Perogrullo, pero su banalidad desaparece cuando se afirma que toda renovación teatral se logra replanteando desde el principio las mismas preguntas. En un texto que Grotowski escribió sobre Artaud se lee: «Hemos entrado en la era de Antonin Artaud. El *teatro de la crueldad* ha sido canonizado. Lo que equivale a decir: ha sido trivializado, convertido en un producto de pacotilla, torturado de las más diversas maneras». Y así es, basta con que una cosa se ponga de moda para que se banalice y se fermente; la lucha contra la descomposición es volver al principio hasta encontrar las primeras preguntas y empezar otra vez a buscar las respuestas. El arte correcto del actor se logra definiendo lo que es el teatro y lo que el actor debe hacer para ser teatral.

La primera pregunta es de inmediato el planteo de una paradoja; tomemos a Diderot que la definió en su *Paradoja del comediante*: «nada sucede en la escena como sucede en la Naturaleza», paradoja que replanteada por Stanislavski nos da el siguiente resultado: «El estado del actor en escena, frente a una rampa iluminada y frente a millares de espectadores, es un estado contra la naturaleza». Y Grotowski añade: «El teatro esta ligado a la vida solamente por analogía».

¿Cómo lograr que el actor exprese la vida si el meollo mismo de su arte es antinatural? ¿Cómo alcanzar la verdad —tan cara a Stanislavsky— cuando el medio que el actor elige es artificial? La única posibilidad que tiene el actor es la creación de una serie de técnicas —«artificios» según Grotowsky— que le permitan expresar de manera más aguda y definida lo que es el mundo real.

Esta paradoja esencial se convierte en la preocupación definitiva del arte de Stanislavski. El actor debe estar «inspirado» para representar un papel, pero ¿cómo inspirarse diariamente ante los espectadores, si día tras día hay que repetir hasta el infinito la misma pose, el mismo diálogo, el mismo gesto? ¿Cómo evitar caer en la estereotipia más vulgar? El actor domina una serie de trucos, de métodos que pueden sacarlo de apuro en caso necesario. Pero este arsenal de baratijas es solamente externo y puede crear apenas la sensación de realidad externa. Un actor que se enamora en escena tiene a su disposición las miradas y los suspiros que la teatralidad adocenada le brinda. Pero el verdadero enamoramiento no puede lograrse de verdad. Y así sucede con los demás aspectos de la pasión. Su única salida verdaderamente artística es la recreación, cada vez que sale a escena, de lo que Stanislavski define como el «estado de ánimo creador». Este «estado de ánimo creador» descubierto por Stanislavski en los grandes actores de su tiempo, parecía ser un fenómeno privativo de los grandes genios. Con todo, un buen actor podría simplemente quizás adquirir un método que le permitiese alcanzar ese «estado de ánimo creador». Ese estado se ligaba indisolublemente a un dominio total del cuerpo del actor, a un relajamiento total, tanto de sus músculos como de la tensión interna. Mediante la observación cuidadosa y organizada, Stanislavski logró crear una técnica que más tarde fue llamada por sus seguidores su «sistema». Esta técnica elaborada siguiendo el juego del acierto y del error, le permitió llegar a entender la concentración teatral que Magarshack, prologuista de *El arte escénico*,¹ sintetiza así: «... la concentración más completa posible de la naturaleza espiritual y física del actor en su totalidad. Descubrió que tal concentración comprendía no sólo el oído y la vista, sino los cinco sentidos del actor, que se posesionaba de su cuerpo, de su mente, de su memoria y de su imaginación.

1 Konstantin Stanislavski, *El arte escénico*, México, Siglo XXI, 1968, trad. de Julieta Campos.

Esa técnica requiere de un entrenamiento, de ejercicios especiales, de concentración en suma, ya se ha dicho. Pero cualquier técnica por valiosa que sea es inútil si el actor no cree ciegamente en lo que hace, en la verdad absoluta de su profesión. En esa profesión que se plantea de inmediato como una paradoja, en esa vocación que se encamina a algo profundamente verdadero pero que parece falsa, antinatural por definición. «Sé que la escenografía, el maquillaje, el vestuario y el hecho de que tenga que trabajar en público es una mentira descarnada —afirma Stanislavski—. Pero no me importa, porque las cosas en sí no tienen importancia para mí... Pero —si todo lo que me rodea en el escenario fuera verdadero— yo haría esto, y habría actuado ésta o aquella escena de tal o cual manera». Antes de llegar al «estado de ánimo creador», el actor debe encontrar su verdad interior, su necesidad absoluta e intrínseca de creador, o más bien dicho, de recreador. Y esa necesidad, esa verdad se funda en un presupuesto condicional, uno que encubre una verdad potencial, pero tan definida y clara como las realidades más cotidianas.

La escena es el lugar de la verdad, aunque su existencia sea artificial y postiza como las palabras que un escritor de genio ordena para darnos a conocer su visión del mundo. A esta especie de trance escénico, a esta transformación de lo artificial en natural, Stanislavski la llama la «sensación de verdad». Esta «sensación de verdad», esta dialéctica artística transforma al hombre y lo hace actor; o mejor dicho, crea una segunda naturaleza del hombre, tan verdadera y auténtica como la primera. La cadena de transformaciones vitales conduce a crear dentro del teatro ese «estado de ánimo creador», enemigo del «estado de ánimo teatral», característico de las grandes *vedettes* prostituidas de su tiempo.

Las paradojas empiezan a resolverse. En Grotowski se hallan los mismos planteamientos, aunque las soluciones y aun las explicaciones sean distintas; mejor dicho, la técnica de Grotowski es diferente. Las condiciones teatrales son otras; en Stanislavski era lógico intentar la revolución desde el terreno

del realismo; en Grotowski habría que trascenderlo totalmente y alcanzar una especie de trance mágico y místico, una relación trágica con el mundo que no se encuentra en el universo del creador ruso.

Grotowski subraya también la verdad del actor. La necesidad de creer en la profesión, la imposibilidad de desgajar la función de lo humano, la fusión del hombre con el actor. Tal parece que nos enfrentamos de nuevo a la gran época del teatro, esa época en que Clitemnestra falla porque no cumple con su función, y su función es ser reina y mujer; su jerarquía se define tanto por su feminidad como por su realeza. Y feminidad y realeza tienen un sentido muy especial para los griegos de la época de Esquilo. Su desarmonía es evidente porque sale de los cánones de la sociedad: no debiera dividirse en mujer y reina, es sólo *reina* y ese atributo lo fusiona todo, en cambio Clitemnestra es reina, pero no se comporta como mujer, su carácter es viril. El actor no puede serlo sólo en el teatro, ha de serlo en el teatro y fuera de él. De allí una ética del actor, ética que por otra parte se aplica por igual a los dos grandes directores. Para Stanislavski el teatro es sagrado, para Grotowski también. La diferencia de métodos y de lenguajes no hace menos perceptible la profunda semejanza.

La verdad artística se superpone a la verdad real y diaria. En Stanislavski la paradoja es meridiana. Siendo un director de teatro realista —no nos engañen sus incursiones en el Simbolismo y sus puestas en escena de Maeterlick o sus relaciones con Gordon Craig— la contradicción era muy aguda. Devolverle al teatro la verdad de la realidad vivida después de constatar que la vida misma del teatro es un artificio, requiere una vocación a toda prueba y es la comprobación de que en última instancia por más realista que pretenda ser el teatro es siempre profundamente artificial. Más que un deseo de reproducir fotográficamente la realidad como se afirma en tantos *clichés* definitorios —y aquí exagero la nota— el realismo fue un intento de devolverle al hombre el sentido de lo natural. El arte tiene que crear sus artificios para encontrar la realidad. Pero

la revolución realista está ya asentada y la realidad se busca ahora con otros métodos.

Uno de esos métodos es el de Grotowski.² Ningún trance escénico es posible sin el dominio de un instrumento teatral. El actor se prepara mediante un entrenamiento a adquirir una serie de «artificios» y a dominar un lenguaje de «signos». Estos «artificios» y estos «signos» son esenciales para él. En su nombre llevan su sentido. Son creados específicamente, son totalmente artificiales, pero nunca son artificiosos. El verdadero actor tendrá siempre una técnica interna y verdadera, nunca un conjunto de trucos y fraudes baratos que le permiten dominar desde fuera a su auditorio. El verdadero actor se encamina a su arte siguiendo el sendero del despojo; el artificio apenas le sirva para expresar una desnudez interior necesaria para entregarse totalmente al espectador.

La técnica y el entrenamiento teatrales son los instrumentos de eliminación que necesita el artista, y constituyen según las palabras de Grotowski una *vía negativa*; el actor no tiene que aprender algo, tiene que llegar *a algo* sabiendo antes cuáles son los obstáculos que le impiden llegar a *ese algo*. El actor aprende en todo caso a desembarazarse de lo que le estorba, para ello tiene que dominar su cuerpo, conocerlo al grado de despojarse de él. Esta idea se encuentra también en Stanislavski, sólo que perdida entre múltiples ideas más, pero si se analiza con cuidado es uno de los conceptos más importantes del llamado «sistema». Quizás Stanislavski no llegó a advertirlo, quizás lo advirtamos ahora gracias a Grotowski, pero sigo creyendo que Borges ha dicho una gran verdad cuando afirma que todo actor crea a sus precursores. ¿Qué otra cosa es el actor relajado, tanto muscularmente como internamente, que describe el ruso?

Claro, como ya lo decía yo antes, las preguntas prístinas conducen a los dos grandes autores a dos tipos de teatro. Uno es el teatro apegado al texto, a la realidad vivida y otro es el

2 Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1970.

teatro mítico, cruel, desgarrado, trágico. Stanislavski fue el gran productor de Chéjov, de Dostoievski, de Gorki, de Pushkin. Nunca llegó a dominar el universo trágico y la prueba es que nunca tuvo éxito cuando montaba a Shakespeare; entonces sus puestas se convertían en descripciones externas de un mundo y lo espectacular del detalle, la reproducción textual de los objetos, dominaban el conjunto y ahogaban a Oteló o a Hamlet. Stanislavski siempre lo supo y *siempre* estuvo consciente de que ése era su mayor fracaso. Quizás sus puestas más obviamente trágicas fueran las adaptaciones de Dostoievski, el mayor trágico ruso. Otra cosa es Chéjov, ese genial intérprete del «aburrimiento y de la banalidad de lo cotidiano», ese autor que se inscribe íntegramente en un aparente realismo que Stanislavski sabrá interpretar magistralmente:

Chéjov—subraya Stanislavski— ha ampliado y afinado nuestro conocimiento de la vida de los objetos, de los sonidos, de la luz, de todo aquello que dentro del teatro como dentro de la vida, actúa tan potentemente sobre el alma humana. Cualquier elemento, ya sea el crepúsculo o el amanecer, la lluvia, la tormenta, los primeros cantos de los pájaros en la mañana, los ruidos de zapatos sobre el puente, el murmullo de un carruaje que se aleja, (el ruido de las hojas de los árboles, el viento que silba, los cantos de los distintos instrumentos de música, desde el melancólico vals que se oye en los corredores, hasta el ritmo marcial de una fanfarria), los grillos que cantan, etcétera, le sirven a Chéjov no como factores escénicos, sino para revelar la vida profunda del espíritu. ¿Cómo separarlos de nosotros mismos y de lo que sucede dentro de nosotros, del mundo de la luz, de los sonidos y de las cosas que dominan en parte nuestra vida psíquica?

Este poeta de lo cotidiano es el mayor desafío que el genio creador de Stanislavski pudo haber encontrado jamás para su teatro. Todo el talento trágico del literato se concentraba en esa suave descomposición de un mundo banal, apenas entre-

visto por la gente que vivía descompuesta y que, de repente, se vio enfrentada a su imagen agigantada por el teatro. Chejov fue el Shakespeare de Stanislavski y sin entenderlo se atormentó tratando de montar al dramaturgo inglés. Su genio trágico se dirimió en el universo trágico de su época: el universo de lo cotidiano.

Grotowski encontró el desafío en el gran teatro clásico o romántico, porque su necesidad de trascender lo cotidiano, su urgencia por alcanzar lo místico y determinar los grandes mitos de nuestro tiempo lo han obligado a desgarrarse y a situarse en lo limítrofe, como los grandes héroes griegos o isabelinos. El romanticismo polaco es otra de sus fuentes, y es obvio, porque el héroe romántico anida en lo limítrofe.

Pero este intento de definición de las soluciones que ambos autores trataron de darle a las preguntas primeras nos conduce a otra de las grandes problemáticas que los dos autores se plantearon.

¿Depende el teatro o no de la literatura? ¿A qué grado debe depender el arte escénico del texto que se escoja? Para estas preguntas las respuestas parecen ser totalmente opuestas en los dos creadores. Para Stanislavski, la fidelidad al texto es un principio rector. Tan vital era esta cuestión para él que sólo de esta manera puede entenderse su relación tan intensa con Nemiróvitch-Dántchenko. Este *tándem* teatral se asoció con el fin de dividirse las labores teatrales; a Stanislavski se le confiaba la realización escénica, tanto el decorado como la dirección de los actores; la interpretación del texto corría por cuenta de Nemiróvitch. Y a pesar de ello Chéjov se quejaba amargamente de que Stanislavski pervertía sus textos: «¿Por qué se obstinaban en calificar de drama a mi pieza tanto en los anuncios como en los carteles? Positivamente, Nemiróvitch y Alexeiev ven algo diferente de lo que yo escribí; estoy dispuesto a jurar que ninguno de los dos ha leído con atención mi obra» o, más adelante «No he escrito mis piezas para que la gente llore, es Stanislavski el que las ha vuelto lacrimosas». O más contundentemente «... pero es terrible! —dice— Ustedes hacen durar cuarenta minutos

el acto IV que debe tener a lo sumo doce minutos. Lo único que puedo decir es que Stanislavski ha masacrado mi pieza».

Estos gritos de alarma del dramaturgo nos demuestran que en verdad profunda, todo gran director transforma la obra según las necesidades de su creación, y que en suma, aunque parezca apegarse al texto, todo director genial, encuentra en él algo que ni el mismo autor había encontrado. Distinto es el caso de Shakespeare, o el de Esquilo pues no en balde ambos representaban ellos mismos sus propias obras. Grotowski re-adapta totalmente los textos, los corta, los recrea, los utiliza según lo requiere. Sin embargo, sus grandes puestas en escena llevan siempre la marca de un gran texto literario, que según el propio Grotowski, le sirve de desafío. ¿Qué otra cosa son su *Fausto*, su *Cain*, su *Príncipe Constante*?

El arte del actor, la relación de independencia respetuosa que el teatro escenificado guarda con la literatura, son dos cuestiones vitales. Igualmente vital es el problema de la relación actor-espectador, teatro-público.

En este aspecto vuelven a coincidir nuestros autores. Consecuencia lógica de toda la discusión anterior, este punto reúne todos los elementos dispersos que componen el arte escénico. El actor y su técnica, la intervención del texto en el que a su vez intervendrá el autor, no tienen sentido último sino ante el espectador que los contempla y los completa. El actor se prepara para enfrentarse a su auditorio y para establecer por fin el contacto necesario que vivificará su arte. Otra paradoja resulta de este hecho y en su solución se halla la síntesis del arte teatral y su verificación: si quiere ser verdadero consigo mismo, el actor debe olvidarse de su público. Si su atención se fija en las reacciones de los espectadores, su narcisismo habrá de acentuarse y su actuación será inevitablemente externa, automática. Para entregarse totalmente tendrá que olvidarse de su público, tendrá que concentrarse en su papel y redimirse como hombre.

Pronto —escribe Stanislavski— obtuve una confirmación o explicación a mis observaciones. En una representación ofrecida

en Moscú por un actor extranjero famoso, me di cuenta, al observarlo muy atentamente, de la presencia del ya familiar estado de ánimo creador en él. Había un total relajamiento de los músculos, unido a un máximo de concentración general. Sentía que toda su atención estaba concentrada de su lado de las candilejas y no del nuestro, que estaba ocupado con lo que estaba sucediendo en la escena y no entre el público, y que era precisamente esa atención suya, concentrada en un punto, lo que me obligaba a mí a interesarme por la vida que estaba pasando en el escenario y lo que despertaba mi curiosidad por descubrir qué era lo que le interesaba tanto allí. En ese momento comprendí que cuanto más trate un actor de entretener al espectador, *más se arrellanará éste cómodamente* en su butaca esperando que lo diviertan como a un gran señor, sin hacer el menor esfuerzo por participar en la labor creadora que se está realizando frente a él; pero que, tan pronto como el actor deje de prestarle atención, el espectador empezará a mostrar interés por él, especialmente si el propio actor está interesado por algo que sucede en el escenario y que también al público le parece importante.

Grotowski va más lejos y divide a los actores en actores cortesanos y actores santificados. La santidad del actor depende de su relación con el público, de su ausencia presente frente a él. El público se convertirá también en público cortesano o en público que asiste a una ceremonia y penetra en ella como en comunión ritual.

Esta concepción del actor santificado se extiende por supuesto al director. Actor y director se inscriben en un recinto sagrado que es el teatro. Stanislavski dice: «Este no sólo es un actor malo que no sólo no se ha preparado debidamente para el trabajo creador, sino que ningún trabajo es sagrado para él; pertenece en realidad a ese tipo anticuado de actor que considera su arte y su país como medios para enriquecerse y nada más, y no como altares sagrados sobre los cuales debiera colocar sus ofrendas». Véase lo que dice Grotowski:

La diferencia entre el actor cortesano y el actor santificado es la misma que existe entre la habilidad de una cortesana y la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor: en otras palabras, el autosacrificio. En el segundo caso, el elemento esencial es ser capaz de eliminar cualquier elemento de disturbio, de tal manera que se pueda trascender cualquier límite concebible. En el primer caso se trata de una cuestión de resistencia del cuerpo; en el otro se plantea más bien su no existencia. La técnica del actor santificado es una técnica inductiva (es decir, una técnica de eliminación); mientras que la técnica del actor cortesano es una técnica deductiva (es decir, una acumulación de habilidades).

El teatro así concebido se convierte en instrumento de purificación, en constelación de catarsis, en desafío social; con ello se reintegra a su fuente primitiva, a aquel tiempo en que teatro y público estaban firmemente unidos, comulgando en la estrecha zona de lo sagrado. No importa que en nuestros autores lo sagrado se integre a lo secular y que el término mismo trascienda ese sentido. Se entra en un templo y se obtiene la purificación, pero en tanto que no creyentes, en tanto que hombres que asistimos al espectáculo descarnado de una trasgresión, de la trasgresión que el actor comete cuando se nos ofrece en su totalidad expresiva y creadora, entregado a nosotros pero también ausente porque se ha volcado enteramente sobre sí mismo. En esa acción el actor se libera como hombre y por analogía nos libera a nosotros. Creo que el *Príncipe Constante* de Grotowski realiza esta extraña comunión en nuestro tiempo, no sé si Stanislavski lo lograra, pero las historias de sus discípulos y sus propios escritos evocan algo parecido.

El sentido de estos teatros es proponernos la incesante búsqueda de la verdad artística, la vuelta al origen y la desconfianza en las recetas estereotipadas que hasta estos mismos teatros pueden ofrecernos. Antes que todo, repito, estos teatros nos enseñan que no basta con recibir un golpe de manzana en la cabeza para descubrir la ley de la gravedad.

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

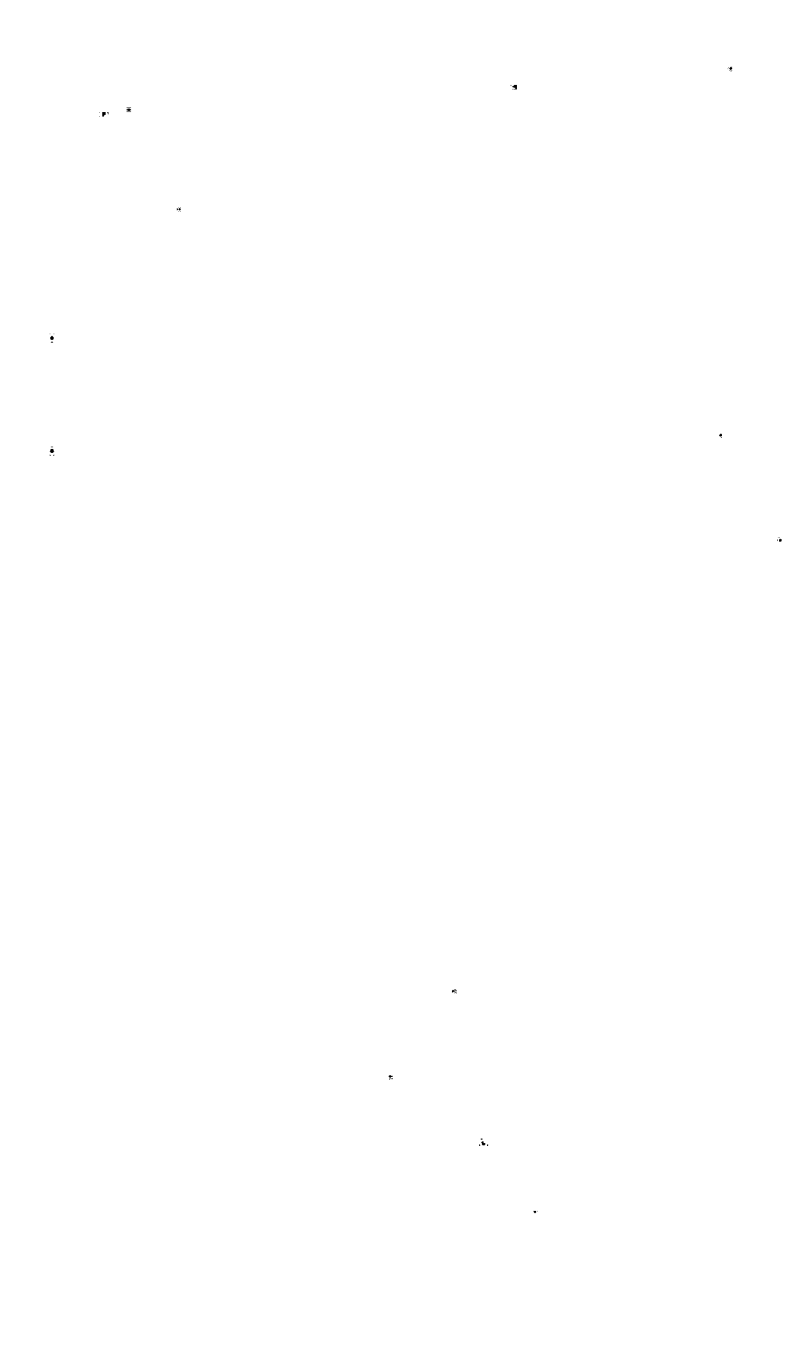
42

43

44

45

EL CUERPO COMO CUERPO



LA SEGUNDA PIEL

Ya decía Balzac que para la mujer el vestido «es una manifestación constante del pensamiento íntimo, un lenguaje, un símbolo» y Flaubert, enamorado eterna y platónicamente de Madame Schlesinger, insiste en ofrecérmola en cada una de sus presentaciones, con un atavío distinto y sugestivo. Roland Barthes, recientemente fallecido, dedicó varios ensayos, entre otros el intitulado *Sistema de la Moda*, a este lenguaje que también es escritura. Es más, el vestido se opone, en su persistencia para ocultar y desvestir el cuerpo, a la desnudez adánica e inocente: cualquier prenda de ropa subraya el cuerpo y las revistas de moda lo van ataviando, descomponiendo, transformando.

El vestido puede ser también simplemente funcional, una prenda de ropa que proteja de las inclemencias del tiempo, esa piel cavernícola que nuestros antepasados —el antropopiteco, por ejemplo— usaron para impedir que el frío les atravesase la piel y, sin embargo, la piel es también una leyenda: recordemos a Barbara Stanwick o a la pérfida Joan Crawford envueltas en un visón soberbio que se ostenta en las páginas perfectamente fotografiadas y coloreadas de la revista *Vogue*: ¡Qué distancia entre la piel del hombre de Pekín y la piel de Raquel Welch! Las dos tan suaves y con todo...

Aquí me interrumpo para intercalar una frase que mereciera volverse célebre:

«Tener un abrigo de pieles y no tener hombre es mucho mejor que no tener abrigo y no tener hombre».

En el clásico libro de Sacher-Masoch, *La Venus de las pieles*, el inventor del masoquismo explica su pasión.

Es innata en mí, y ya de niño di muestras de esta predilección. Además la piel ejerce una acción excitante sobre todas las naturalezas nerviosas, casi en general, como todas las leyes físicas. Es una atracción física, tan extraña como excitante... Depravadas y crueles mujeres como Libusa, Lucrecia Borgia, Inés de Hungría, la reina Margot, Isabeau, la sultana Roxelana, las zarinas rusas del siglo pasado... todas vestidas de pieles o con ropas guarnecidas de armiño.

Aunque solían emplearlas para determinados vestidos especiales, el uso de las pieles no se generalizó hasta la invasión del sur por los germanos y no podría decirse que los vestidos de pieles fuesen un artículo de lujo en la antigüedad. Este lujo alcanzó proporciones gigantescas en la Edad Media y Marco Polo comenta que las pieles de marta cibelina que adornaban las salas y los aposentos de Kublaikán venían a costar unos dos mil bizantinos cuando eran perfectas y lo bastante grandes para que de ellas se hiciese un vestido. Para forrar el manto del Rey Juan II de Francia (1350-64) se emplearon 670 pieles de marta y uno de sus hijos mandó juntar diez mil para forrar cinco mantos y cinco jubones de mujer (no existían entonces las sociedades protectoras de animales, ni artistas como Brigitte Bardot; tampoco se preocupaba la gente por la destrucción de las especies ni por el equilibrio ecológico). Para forrar un vestido que el mismo rey Juan quería regalarle a su nieto se reunieron 2,791 pieles de ardilla; el enorme consumo de pieles hizo subir los precios en proporción a la demanda.

Un abrigo de pieles perteneciente a la Emperatriz Eugenia, que le fue enviado a Inglaterra en 1870, tenía un valor de 670,000 francos. En realidad, los datos anteriores nos hacen constar la humildad de nuestras actuales luminarias del *jet set*. ¿Cómo comparar el abrigo que usa Greta Garbo para salir de incógnita por las calles de Nueva York con el de la Emperatriz Eugenia? ¿Cómo equiparar los visones grises de María Félix con el manto del rey Juan II de Francia? ¿No queda mal parada una piel Maximilien's ofrecida a Jacqueline Kennedy Onassis

por el magnate griego frente a los forros que ostentaban los salones del Kublaikán (1214-97)?

Es bueno comprobar esta modestia contemporánea, sin contar con que en épocas de barata cualquiera puede comprarse un mink aunque sea difícil entender para qué puede servir este tipo de piel en las regiones tropicales donde sirve mejor el potrillo. Una digresión: ¿para qué sirven las botas en verano?

Claro que una piel viste en el sentido literal del término. Pero ¿y lo que desviste? Digamos ¿un camisón o un bikini?

Esta abreviada prenda de ropa, la más susceptible de competir en contraste con las pieles, apareció en 1947 y 48 en la Rivera francesa organizando el aspecto más desnudo de la historia humana de occidente, aspecto apenas superado por el de la tanga, apreciada en Brasil, y nunca por el monobikini que como su nombre lo indica señala con violencia nuestra cercanía con el, ya mencionado antes, antropopiteco o con el Hombre de Cromagnon o con el de Pekín.

Los camisones de fibras sintéticas permitieron muchas lujurias postizas y la moda renaciente por fabricar en telas naturales la ropa íntima hace armonizar la suavidad de la primera piel con la brillantez y voluptuosidad de la seda y con la ingenuidad crispada del algodón ataviado con encajes. Los camisones y los fondos revisten una gran importancia y la intimidad antes reservada a las cortesanas (recuérdese *Pretty Baby* de Louis Malle) se integra hoy a la sociabilidad porque el mismo camisón puede servir de vestido.

No importa: en verano la desnudez incita a la *negligée* (o al *negligé*) pero en invierno la desnudez retorna siempre a la piel.



VESTIRSE EN EL SIGLO XVIII

Para Diana Vreeland, antigua inspiradora y alma de la revista *Vogue*, el siglo XVIII

estalló como una rosa y se expandió voluptuosamente, exhalando su vitalidad de manera hermosa y fuerte a lo largo del mundo occidental. Fue un siglo de calidad, precisión y sabiduría. La ligereza, la oportunidad y la exaltación coexistían por todas partes. La arquitectura, las porcelanas, los jardines, fueron sublimes; cada taza y cada flor, algo especial. Los colores claros y limpios: verdes exquisitos, porcelanas y rosas y el magnífico azul por el que Francia ha sido siempre famosa...

Nuestros propios conceptos de arquitectura y decoración —creo que debe referirse a los que rigen en Nueva York— se establecieron en el siglo XVIII. Los interiores, los arreglos de los muebles y los mismos muebles fueron en realidad la primera floración de ese estilo en que vivimos ahora... La comodidad con la que vivimos, la manera como se organiza una casa, la forma de estar en ella y el cuidado que ponemos en las cosas fueron creaciones de esos días. ¿Se dan ustedes cuenta de lo que era una casa antes del siglo XVIII? Era una casa enorme —gigantesca y oscura— sin pasillos.

Y de las casas pasamos a las mujeres. ¿Cómo puede ser de otra forma? Pues las casas están dirigidas por las mujeres y el hogar es el centro y en el centro están las mujeres, mejor dicho, en el exterior domina el hombre y en el interior la mujer. Por eso dice Vreeland, continuando: «En el siglo XVI y en el XVII las mujeres tuvieron poder, si los que estaban a su alrededor eran poderosos y ricos. Pero en el siglo XVIII las mu-

jeros hallaron su camino solas y con mayor facilidad, puesto que su talento era reconocido y buscado. Escribieron libros, administraron grandes haciendas, manejaron pequeños negocios, crearon salones donde el intelecto y la revolución [sic] encontraron una forma de expresión».

¿Y todo esto a qué viene? Pues viene a cuento porque Diana Vreeland, prologa (junto a otros) el catálogo de la nueva exposición del vestido que exhibe el Museo Metropolitano de Nueva York. Para Diana Vreeland estos vestidos gloriosos por su volumen, su textura y su bordado pertenecen a esos sobrevivientes de un siglo pasado, sobrevivientes que, para ella, son los únicos personajes interesantes de una época. Digámoslo con otras palabras, los habitantes de un *jet set* (sin jet) fueron los únicos dignos de sobrevivir en esa jungla del mundo dieciochesco, y claro, ¿cómo no habían de sobrevivir?, o mejor, ¿cómo no habían de sobrevivir sus trajes si son trajes tan enormes, como las casas anteriores al siglo XVIII, trajes con crinolinas y colas, tocados y sedas, piedras preciosas y bordados, lazos y pompones y sombreros, que necesitaban de nuevo para almacenarse casas tan gigantes como las que se construían antes del siglo XVIII?

Pero conformémonos y digamos algo de esos trajes de esa exposición tan sabia y bellamente expuesta. Y digamos algo también que recuerde a Roland Barthes, quien intentó entre otras muchas cosas un sistema de la moda. Y ahondemos aquí en esa escritura peculiar que es la que define a un traje cuando se fotografía, aparece en una revista de modas o también en un catálogo de una exposición como la que ahora nos ocupa. Lee-mos: «Vestido a la francesa: brocado verde de seda. Francés, cerca de 1770... A la derecha: Vestido formal de tafeta blanca de seda (vestido a la francesa) con diseños pintados a mano y tejidos en verde. Francés, cerca de 1778». Es evidente que si el vestido descrito no se mira, mejor, si no se tiene a la mano el catálogo que exhibe a las damas (maniqués) totalmente enfundadas en metros y metros de tela sedosa y acariciadora, jamás podremos darnos cuenta de qué clase de vestido se trata.

Quizá nos ayude para catalogar la pieza un dato: *comprado por el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, 1936 o 1954, o quizá 1968, o también 1981.*

Por lo menos sabemos que es una reliquia de museo. Y aquí debemos optar, como lo hace Barthes en la explicación inaugural de su sistema, por hablar de la moda fotográfica o de la moda real, de la moda descrita o de la moda tal y como la fotografía nos la enseña, o mejor, tal como podemos verla desplegada en las bellas vitrinas (sin vidrios) del Metropolitano. Barthes dice:

Así, desde que se observa la Moda (con mayúsculas) la escritura aparece como constitutiva (al punto que parece inútil de precisar en el título de este libro [*Sistema de la Moda*] que se trataba de la Moda escrita), el sistema del vestido real no es nunca más que el horizonte natural que la Moda se da para constituir sus significaciones: fuera de la palabra, no hay Moda total, no hay punto de Moda esencial. Por eso me ha parecido poco razonable colocar lo real del vestido antes de la palabra de la Moda: la verdadera razón quiere al contrario que se vaya de la palabra instituyente hacia lo real que ella instituye.

Esta obsesión de la palabra respecto a la moda se hace visible no sólo en la seca descripción (seca pero no inocente) que acompaña a tantos vestidos fotografiados (ya sean descritos para ser vendidos en grandes almacenes o en revistas de consumo, o descritos para ser confeccionados en revistas de patrones, *Vogue*, precisamente), sino también en las descripciones sociológicas que revelan una forma historizada de vida que el vestido comporta. Veamos, por ejemplo, y proveniente del siglo que nos ocupa: «Las anchas faldas que se usan por todas partes —dice la Duquesa de Orléans en una carta fechada el 20 de diciembre de 1721— me disgustan. Se ven insoportables, como si uno saliera apenas de la cama. La moda de esas horrendas faldas viene de madame de Montespan. Las usaba cuando estaba embarazada, como para esconder su condición.

Después de la muerte del rey Luis XIV (que había sido su amante), madame d'Orléans las revivió de nuevo».

La duquesa D'Orléans, distinta de la otra señora de Orléans que menciona, se indigna de estos vestidos que se acercan demasiado al cuerpo, que vuelan en torno a él, que dejan adivinar con precisión ciertas formas escondidas y colocadas bajo el torso y que además son tan ligeras y tienen tan poca tela que no parecen majestuosas. Y es que la majestad y la decencia parecen ir juntas y las amplias crinolinas que son cubiertas por un moaré delicado e iridiscente (que se organiza floralmente en un vestido rosa mamey, coronado por un amplio cuello de gasa adornado por flores reproducidas del natural, haciendo un juego delicado con los ramos que se ostentan en el traje), cubren con perfección el cuerpo, lo hacen atractivo pero vagamente, porque sobre todo lo hacen imponente. Un cuerpo delgado, esbelto, deja ver sólo la cintura y el busto; pero ambos bien protegidos por la segunda piel, el cuerpo apenas se adivina, o mejor, la verdadera piel asoma sólo en un fragmento del cuello y naturalmente en la cara, aunque ésta se cubre con ligeros afeites, pues hasta las manos van cubiertas por largos guantes que se encuentran en la manga orlada por otra leve gasa, concordando con el cuello blanco arremangado y dispuesto como abanico y como escudo.

Así, la decencia se protege y deja ver sólo esas partes dignas de la anatomía que no tienen que ver con la sexualidad y la procreación. Además, mientras más metros de tela y más crinolinas y más bordados y más joyas, más *status*. Estamos muy lejos del *jet set* actual que usa *jeans* de diseñadores, pero *jeans* al fin (aunque ahora parecen ser desplazados por los pantalones orientales o por los pantalones de montar, pantalones que han sido arrebatados a otros reinos: unos provienen del exotismo proverbial del Oriente, otros de los atavíos que los hombres usaban para montar y que eran muy *mal* vistos en las mujeres).

La suntuosa eflorescencia que decora a las elegantes y a los elegantes del siglo XVIII es tan masiva e imponente, que puede por ello exhibirse con maestría en uno de los museos

más bellos del mundo y darnos una visión de lo que la moda ha sido y sigue siendo: una palabra agregada a la realidad y también al cuerpo; palabra y cuerpo que, enfundados, se ofrecen a la mirada esperando que ella los descifre y nos revele nuevos códigos de irrealidad o de vida cotidiana.

LA FERIA DE LAS VANIDADES

En el Museo Metropolitano de Nueva York suelen presentarse exposiciones sobre el tema de la moda. En una de ellas, hace ya algunos años, quizá el 79, quizá el 78, hubo una especialmente interesante organizada nada menos que por Diana Vreeland, durante mucho tiempo jefa de redacción de una de las revistas más famosas de este campo en el mundo, *Vogue*. El programa de presentación corrió a cargo, nada menos también, de la máxima representante del *jet set*, una de las mujeres que parece imponer la moda pero que permite que la moda se le imponga: Jackie Kennedy Onassis. La exposición fue posible gracias a un subsidio proporcionado por la compañía trasnacional de telégrafos y teléfonos. La contraportada del folleto ostenta varios paraguas con mangos retorcidos y artísticos, paraguas evidentemente oportunos en tiempos de lluvia.

Otra de las páginas retrata varios tipos de zapatos que las diversas modas y sociedades han concebido para la mujer: los zapatos torturados (casi siempre, ¿o mejor será decir torturadores?), los de las chinas de pie vendado, inválidas, o las chinas llevando el tacón en la planta del pie para que la tortura sea balanceada, los zapatos en satén que parecen abanicos y los zapatos en brocado que parecen fuelles y los zapatos como pompón semejantes a los de Blanca Nieves o a los de Caperucita y su abuela al mismo tiempo, o los garigoleados zapatos de ópera bufa con lentejuelas y un tacón que se va angostando al llegar al piso para que las mujeres puedan dar mejor el mal paso, y un zapato choclo bordado sobre la cabritilla que parece hecho especialmente para sufragistas coquetonas.

Luego los vestidos de los niños cortesanos, enfundados en brocados pesados y trabajados como alfombras persas (¿se

imagina usted cargando como ropa a la alfombra?) con golillas y mangas y sobremangas y amplísimos vuelos y armazones. Más lejos, un conjunto de chalecos de seda, bordados, con botones, flores, lazos y bellísimos colores y texturas. (Entonces —¿cuándo?— los hombres no temían ni a las texturas ni a los colores). Pasamos a los vestidos más «informales» de las damas decimonónicas y románticas, con vuelos, organzas y rosas, olanes y lunares. Las chinas ostentan la sobriedad del tajo sobre la pierna y la suntuosidad de la seda bordada: el cuello alto y severo. Las orientales —las otras, las clásicas, arabizadas— llevan ropas sobre ropas, pantalones abajo y sobrefaldas, cinturones de metal garigoleado, chalecos de brocados, collares gruesos y dorados con piedras semipreciosas, chalinas, medallas y diademas amonedadas en la frente. Moda última que tratan de imitar las occidentales que se pasean en Nueva York y en esta ciudad de transparentes ejes viales, y todas se visten y revisten con zapatos agudos y altísimos y con pantalones bombachos anudados en el tobillo.

Una madre viuda enviudece a su hija que viste traje severo y deprimente para acompañar a la madre en sus deberes luctuosos. Las chalinas se desbordan en la inmensa variedad de sus ideas, sus lanas, sus cachemiras, sus florones, sus flecos, sus pompones. De repente, la moda occidental del siglo xx, los modelos *vamp* con sedas plisadas y cuentas de cristal. Todo este material que se despliega procede del Museo del Vestido que se constituyó en Nueva York gracias a las hermanas Lewisohn, en 1937. Varias personas interesadas en los textiles, en vestuarios teatrales, y hasta en arquitectura, se reunieron y decidieron construir el museo.

Diana Vreeland dejó *Vogue* en 1972 y se dedicó a dirigir exposiciones temporales organizadas con los fondos del Instituto del Traje, recién mencionado. La exposición a que me refiero tomó su nombre de un clásico libro inglés del siglo xvi, *Viaje del peregrino*, del místico John Bunyan: «Y entonces, cuenta este poeta, vieron una ciudad enfrente de ellos. Y esta ciudad se llama Vanidad, y en esa ciudad hay una feria que se

llama la feria de las vanidades, *Vanity Fair*. Esta feria se mantiene todo el año y lleva ese nombre porque la ciudad donde se asienta es más ligera que la vanidad, y también porque allí todo lo que se vende o lo que allí llega es vanidad. Así decían los sabios: todo es apenas vanidad de vanidades».

Para Diana Vreeland *Vanity Fair* significa la sociedad entera, con sus debilidades, sus locuras, su esplendor. La enorme cantidad de objetos desplegados se organiza sabiamente y refleja su proveniencia: objetos de todos los países y de todos los períodos que cronológicamente se dejan exhibir. Objetos siempre de las clases altas que pueden permitirse el lujo de comprar lo que su fantasía les exige. Diana Vreeland hace fantasías y con ellas confidencias a Jackie Kennedy: «... no hay que ser muy severos con la vanidad. La vanidad da origen a una disciplina» (y a nombres de fábricas, a etiquetas en los vestidos, a revistas de moda). La señora Vreeland se encarga de llevar de la mano a la señora Onassis, le enseña objetos que pertenecieron a grandes señores, vestidos algún día con elegantes atuendos que ahora se exhiben como piezas de museo (recuerdo a los príncipes y princesas rusos del Museo del Ermitage en Leningrado). Un traje de montar de la reina Alejandra, hecho en París, con chaqueta negra de terciopelo, bordada con rosas rojas, «una reina amada por los ingleses —precisa Diana— por su belleza y su majestad», pero no tenía ni un centavo.

Jackie, Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis, etc., también afecta a la vanidad y también majestuosa y siempre con dinero por obra y gracia de su elegancia, continúa visitando la Gran Feria con la Gran Sacerdotisa de la Moda. Llegamos a un gran cuarto: «Son chaquetas deportivas del Duque de Windsor ("sin discusión", el hombre más elegante de su tiempo). Todo lo que usaba se veía sobrio en él, a pesar de que gustara de los colores brillantes y las combinaciones, chaquetas, camisas, medias, chalcas. Vea usted, Jackie, sus corbatas blancas del año 40 con un clavel rojo hecho de plumas, engarzado en el ojal. Él lo inventó y lo usaba todas las noches». La señora

Vreeland sigue conduciendo a su anfitriona: ahora llegan a una vitrina oriental: dos mujeres turcas vestidas con sus ropas de harén y una toda de negro con capas de velos que caen de su sombrero a sus rodillas.

Se ven telas diversas desparramadas en otro salón: «Son telas que he ordenado para adornar las vidrieras, las he hecho venir de Oriente». La señora Vreeland muestra ahora a la señora Onassis una reproducción de un viejo papiro que canta la canción del faraón Inhotep, canto que recuerda las famosas coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre, o aquellos del viejo pillo francés François Villon, o aún, más cerca de nosotros, los del príncipe Nezahualcóyotl: «Los nobles y sus espíritus yacen enterrados en estas pirámides. Construyeron sus capillas, pero su vida terrena ya no existe/ ¿Qué ha sido de ellos?». Y nosotros pensamos en aquel famoso verso: «¿Qué se hizo el Rey Don Juan?/ Los infantes de Aragón, ¿qué se hicieron?...».

Los infantes y los faraones sólo dejaron sus joyas y sus calaveras; y las primeras, más sus trajes, decoran los museos, y los simples mortales, los que nunca se entierran en pirámides, los que no amontonan vestido sobre vestido, los visitan y los miran desde lejos, separados por las vitrinas, contemplando los objetos suntuosos de su gloria. Los faraones se llevaban con ellos sus prendas más queridas y por eso podemos verlos en las exhibiciones viajeras —como las del peregrino de Bunyan que llega a *Vanity Fair*— que van de un lado a otro de la Unión Americana alegrando con sus oros y sus tronos las mezquinas ciudades del medio oeste americano, esas ciudades que se arrebatan los pedazos de cuadros célebres para poder ostentar su nueva riqueza en los directorios de los coleccionistas, convertidores de tornillos o salchichas en subsidios para museos.

Terminemos ya, con una cita del místico inglés:

Los peregrinos que pasaron por la ciudad de Vanidad lograron construir una feria donde se vendiera toda clase de vanidades

durante todo el año. En ella se vendían mercancías de este tipo: casas, tierras, carros, reinos, lujurias, puestos, honores, títulos, placeres, delicias de todo tipo, prostitutas, libertinos, esposas, esposos, hijos, amos, sirvientes, vidas, sangre, cuerpos, almas, plata, oro, perlas, piedras preciosas y todo lo que se quiera. Y además en esta feria había torneos, juegos, fraudes, teatros, tontos, juglares, bribones, monos y todo tipo de hombres. También se ofrecían gratis latrocinios, adulterios, asesinatos, perjuros, y todo lo que de color de sangre exista.

LA MODERNIDAD EMPIEZA CON LA AGUJA

En la cosmogonía prehispánica hay un instante inocente perfecto, redondo: Coatlicue, la diosa, barría. Y entre la cotidiana acción del barrer y la acción del mito se interpone una ligera pluma, un vellón que penetra y deja una huella en su cuerpo, huella nada menos que del dios terrible, del dios guerrero, de Huitzilopochtli: antes de engendrar al sol, Coatlicue barre, simplemente. Es decir, la diosa es, primero que nada, un ama de casa. Si el vellón no se hubiera interpuesto entre el sencillo acto de barrer y el cosmos, Coatlicue seguiría siendo una mujer que antes de cocinar o de zurcir ordena su domesticidad. Sí, Coatlicue nos demuestra que el hilo se rompe por lo más delgado y que el fino hilado de las parcas es un trabajo cotidiano y constreñido, tan constreñido como el de los bordados que se inscriben entre los límites perfectos de un bastidor que restira la tela y permite el pausado ir y venir del hilo que traza corazones, flores y palomas amorosas. En la escritura femenina hay siempre esa cadencia, ese ritmo de lanzadera, el ritmo mítico que sube a los tejados para volverse terrible como el grito de las erinias cuando vaticinan el destino de Agamenón bajo el cuchillo de Clitemnestra, o las voces duras de Casandra, uncida al carro de Apolo, recordando el futuro incierto de las reinas, esclavas dentro de la casa, condenadas al dolor del parto y al sudor de la frente.

Pero me estoy poniendo trágica. Y no es esa mi intención. Quiero revisar ciertas zonas de nuestro acontecer que tradicionalmente han liberado y constreñido a las mujeres y que pueden expresarse muchas veces con proverbios tradicionales que hacen saltar de su espacio a las actividades femeninas: el hilo con que bordaban pacientemente las monjas se corta

delgado como cualquier hilo, pero en la combinación de sus colores y en la paciencia de su ritmo se va inscribiendo un tramado perfecto que lo mismo sirve para bordar túnicas de vírgenes, ornamentos eclesiásticos, niños, dioses exhibidos por los siglos de los siglos amén en las vitrinas de los museos coloniales o en las iglesias. Reliquias sagradas que no tienen cuenta de la paciente labor maravillada con que esa actividad se produjo, ni las ansias de novilleras con que las novicias bordaron cuadros minuciosos con el hilo de sus cabellos cortados cuando tomaron los hábitos. Toda una imagen de santidad se nos ofrece a la vista pero también una íntima y preciosa laboriosidad de artesanía perfecta y cotidiana, persistente y oculta, que ahora se descubre y se ofrece a la mirada cuando en las esquinas vemos a las marías vendiendo chicles, muéganos, cacahuates y fayuca al tiempo que bordan incesantemente las pecheras de sus blusas y las de sus hijas o confeccionan muñecas de trapo tan minuciosamente bordadas como sus pecheras.

Antes de ser plato nacional el mole tuvo que confeccionarse en el proceso infinito de la molienda y de la mezcla, combinación sabia y paciente que se puso de manifiesto en la exclamación maravillada con que el obispo homenajeado expresó su placer. Antes de que el obispo se comiera su mole las monjas pusieron las manos en la masa: antes de inventar los chiles en nogada las cocineras descubrieron leyes de cocina y de bodega tan formidables como las que informan el periodo rosa de Picasso o el que preside a las mademoiselles de Avignon. La actividad culinaria o la actividad de la rueca son tan importantes en la historia como el descubrimiento del bronce o del hierro: tejer o bordar son actos definitivos, mucho más definitivos que producir una atómica.

Si la historia la hiciesen las mujeres se registraría el descubrimiento de la aguja y del hilo como el inicio de la era moderna. Los editores de *Vogue* piensan que la modernidad se inició con el descubrimiento de los patrones de costura que empezaron a confeccionarse gracias a la mujer de Ebenezer Butterick, que industrializó el producto inventado por su mu-

jer conservando como debe de ser su propio nombre y dejando en el olvido el de su cónyuge; para colmo, Butterick empezó haciendo sólo patrones para ropa de hombre. Sólo algunos años después y también por consejo de su mujer, empezó a producir los patrones que ahora se venden en todas partes y se dedican exclusivamente a las mujeres. Coser, bordar, cocinar fueron actividades tradicionalmente femeninas. Ahora siguen siéndolo, pero la femineidad salió del gineceo... aquí me detengo y recuerdo a Choderlos de Laclos cuando en vísperas de la revolución francesa invocaba a las mujeres y las incitaba a la libertad. Y claro, las mujeres se dedicaron a tejer mientras veían caer las cabezas de la guillotina. Ahora las mujeres tejen viendo caer a James Bond en el cuarto de la televisión. Pero las mujeres también pueden recuperar su actividad y hacerla una actividad liberadora, no en el intento de sacralización que haría del artista un ser aparte, tan apartado como las mujeres en el gineceo, sino en una revisión cotidiana y lúdica de su propia realidad, empezando por la actividad doméstica que muchas veces las recluyó para siempre en la casa de muñecas, como a Nora antes que decidiera junto con Ibsen irse de la casa.

Ahora no queremos irnos de la casa, queremos vivir en ella y salir de ella y ejecutar en ese movimiento de lanzadera una nueva tela en la que se descubren los textiles y sobre todo los textuales.

Trabajemos juntos pues, exploremos, juguemos, revisemos, y claro, también intentemos pronunciar otras palabras que quizá inicien otra historia, la de nuestra obscuridad secular, la de nuestro íntimo narcisismo, la de nuestras pequeñas diferencias, para quebrantar los actos solemnes custodiados por el simbolismo milenario que nos condenó a ser perpetuamente un mito a caballo entre la rueca y el fogón.



DEL PIE A LA RUEDA

Siempre me ha gustado San Juan de la Cruz. Pero no pasaba de ser un gusto refinado y magnífico. De repente he descubierto la causa de la inclinación: nada menos que una prenda de vestido. Más menos que más, porque San Juan se hace santo justamente cuando se despoja de sus zapatos. Sí, aunque parezca mentira.

Pero vamos a explicarlo. Teresa de Jesús y Juan de la Cruz son ambos conversos, mejor, son hijos de judíos conversos. No tienen la sangre limpia (aunque uno hubiera pensado que la tenían más pura que los cristianos porque los cristianos comían cerdo y los judíos no, pero en fin, esos son los caprichos de los pueblos) y su impureza se lava con penitencias. Quizá esa cercanía con lo impuro, esa molestia de origen o la necesidad de purgar y de probar el origen movió a Teresa a desencuadernar su orden y a exigir de las carmelitas calzadas el sacrificio del calzado.

Simplemente eso. Nada menos que eso: el despojo de un objeto habitual en la vestimenta, la cercanía absoluta con el suelo, la pertenencia al polvo, la inserción en la tierra de Dios, el volver a las raíces antes de volver a la tumba, el ser polvo antes de convertirse en él. Sí, así es. La máxima transgresión de Teresa es haber desprendido a sus pies de los zapatos y haber transformado a su orden calzada en una orden de descalzos. Hay que recordar que hasta Francisco, el dulce santo amigo de los lobos, del sol y de los pájaros, era un santo calzado con sandalias. Y aunque las sandalias muestran en la escasa abundancia de sus cueros una proclive inclinación a tocar los caminos polvosos de Dios, las sandalias ponen una distancia interior entre la planta desnuda de los bellos pies santificados

(con el estigma) y el desdeñado polvo. Teresa va más abajo para llegar al cielo. Pero en el camino desnudo la aventaja Juan.

Esta es la conclusión a que puede llegarse cuando se lee un texto que con el nombre de *Místico, poeta, rebelde y santo* (que quizá sin saberlo se asemeja a nuestra clásica obra mexicana *Monja y casada, virgen y mártir* de Riva Palacio) escribe José C. Nieto y que pronto aparecerá en las ediciones del Fondo de Cultura Económica. Curioso ¿no? La reforma implantada por Teresa no pretendió ninguna revisión doctrinal de la orden ni propuso ninguna tesis teológica. Su principal combate fue despojar a sus pies de una morada, de un estuche, ella que escribiera para poner a su alma en las moradas místicas del cielo. Bajo la mancomunada acción de Isabel de la Cruz y de Pedro Ruiz de Alcaraz, sus nombres terrestres, la expansión de los Descalzos (así con mayúsculas para diferenciarlo de los simples hedonistas que se despojan del calzado para sentir bajo sus plantas la tibia arena de las playas) adquirió proporciones alarmantes para la iglesia contrarreformista. ¡Qué extraña es la otredad! Por la simple razón de que querían ser más santos se les persiguió y es bien sabido que una persecución presidida por los pies calzados con las botas pisotea a los pies desnudos y los lacera. Muy pronto, y tampoco es de extrañar porque la pelea del cuerpo se juega no con los torsos sino con las extremidades, la reforma carmelita fue condenada como «desobediente, rebelde, contumaz» y sus miembros (sobre todo Teresa y Juan) fueron amenazados de castigo por «el brazo secular». El brazo de la iglesia alcanzó el látigo para mitigar el susto de la rebeldía y para cubrir con espanto la desnudez, así fuera simplemente la de los pies tan pecadores, esos pies que siempre aparecen desnudados y magníficos en los frescos del Renacimiento italiano (no en el Renacimiento español, y menos en la Contrarreforma española).

Para llegar al cielo Juan tuvo que rescatar su cuerpo y ese cuerpo sufrió todas las torturas: el látigo y el sudor mezclados en su profusión infame de sanguinolencias le produjeron extrañas marcas en la piel y destellos calcinados en el alma. Juan

sufrió el tormento en silencio pero con constancia, fue modelo de cristianos en la resignación pasiva de su suerte y se incorporó (porque se hizo carne de su carne) a Cristo y a ese príncipe constante que Calderón retratara en su drama del mismo nombre. Juan fue sumiso, Juan fue rebelde. Su rebeldía lo dejó solo, abandonado a sus plantas, doblado sobre sí mismo, recogido en la poesía delirante que muestra un camino imposible de seguir. Cuando asegura: «Ya por aquí no hay camino, porque para el justo no hay ley; él para sí se es ley», está definiendo un camino concreto que se delimita por un andar, y todos los caminos antiguos eran para caminar y siempre se camina sobre los pies. La prohibición de acercarse al polvo, su necesidad de tocar la tierra lo volvieron santo, un santo precursor, un profeta de los siglos por venir. En efecto ¿quién ahora pelearía por andar sin zapatos? ¿Qué orden se jugaría su destino por descalzar sus extremidades inferiores, castigadas y perseguidas siempre por el flagelo del brazo secular? Y sin embargo, y sin saberlo, pero prefigurándolo y conformándolo con su propio destino de poeta y de cuerpo perseguido, Juan fue el apóstol del futuro, el desgarrado, el que previera el mundo que aterrado nos señala Bradbury: un mundo donde lo más terrible, lo más desangelado, lo más significativo es la incapacidad de caminar, de avanzar, de tocar con la propia planta la base de este mundo. Los personajes de Bradbury viven perplejos y violentos la perspectiva singular de una posición perpetua de inclinación o de caída. En el mundo de Bradbury el hombre recorre los espacios ligados siempre a las máquinas; sus hombres se sientan en escarabajos repugnantes y recorren los caminos asfaltados y silenciosos de la tierra o permanecen estupefactos y cerrados ante las innúmeras pantallas de televisión que los convierten en seres gregarios y perfectos para la contaminación del espíritu y el cuerpo.

Viven encorvados, encogidos, enfrentados a una pantalla que los determina y los moldea según el Poder quiera moldearlos, y la maldición extrema que los persigue no tiene pies, es una mirada hueca. Juan lo previó y se sacrificó por ello. Para

ser hombre se quitó el calzado y se fincó en el polvo y desde él se acercó a los cielos. Juan no tuvo cohetes ni coches aerodinámicos, Juan no peleó la lucha inútil del oro cotidiano. Su rebeldía nos abrió el sendero y la verdad y ahora es posible percibirla cuando absortos y aterrados miramos desorbitados el juego de las pantallas. Quizá no sea otro el mensaje de *Mad Max II* donde los hombres pelean por un jugo maldito que no los alimenta a ellos sino a sus monstruos. Y los monstruos son siempre aquellos instrumentos que los alejan de la tierra. ¿Qué es un coche? ¿Qué es un cohete?, o ¿qué es una motocicleta? Un calzado superpuesto al cuerpo que nos impide tocar lo real. Juan tuvo razón cuando siguiendo a Teresa se descalzó. Quizá ahora debiéramos hacer lo mismo. Termino esta nota con otra nota, sacada del libro a que aludimos. «La rebeldía sumisa de Juan no fue el resultado de una ideología de la rebelión, sino la expresión paradójica de su vida presa en el dilema de intentar ser fiel a las autoridades eclesiásticas y a su propia conciencia». Y yo finalizaría diciendo: ser fiel a las autoridades eclesiásticas era incorporarse al poder, dejarse calzar por él, pero Juan en su sumisión desgarradora aceptó la tortura para seguir siendo un Descalzo. Es decir, para seguir con los pies sobre la tierra.

ANDROGINIA Y TRAVESTISMO EN LA OBRA DE MARÍA DE ZAYAS

María de Zayas y Sotomayor, nacida en Madrid, probablemente en 1590, y fallecida hacia mediados del xvii, fue una de las escritoras españolas más famosas de su siglo. Poeta, dramaturga, narradora, participó en las academias literarias de Madrid y tal vez de otras ciudades españolas; la conocemos sobre todo por las dos series de novelas breves, llamada la primera *Novelas amorosas y ejemplares*, conocida también como *Maravillas*, publicada en 1637, y la segunda intitulada *Desengaños amorosos*, editada en 1647, ambas en Zaragoza.¹

Muy frecuentada a partir de Cervantes, la novela breve amorosa conoció un gran auge en el siglo xvii. Las de Zayas fueron muy populares, se reeditaron varias veces durante los siglos subsiguientes —en ocasiones, ediciones piratas hurtadas, como las llamaba la escritora—, traducidas a varios idiomas y hasta plagiadas, nada menos que por Scarron y Molière; mutiladas y alteradas asimismo a lo largo de los siglos, inclusive en éste en que apenas desde hace poco contamos con ediciones críticas confiables y completas. Las novelas de Zayas se inscriben en un marco del que carecen las de Cervantes, siguiendo una tradición de antiguo linaje —*Las mil y una noches*, *El Decamerón*—: un grupo de amigos y amigas acompañan a una dama, Lisis, quien decide invitarlos para celebrar unos saraos: bailes fastuosos, delicados conciertos con poesía cantada,

1 María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, 2ª ed., 2004, edición de Julián Olivares, Madrid, Cátedra; *Desengaños amorosos*, 5ª ed., edición de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2004. Salvo que se indique lo contrario, todas las citas a las obras de María de Zayas provienen de estas ediciones; en adelante se indicará en el texto el título abreviado y las páginas correspondientes.

representaciones dramáticas; en ellos los caballeros y las damas de la primera serie se entretienen en contar novelas que susciten la admiración de su auditorio, en vísperas de la Navidad, aunque la protagonista sufra de cuartanas. Los desengaños son narrados solamente por las damas, reunidas de nuevo con sus galanes en otro sarao organizado por Lisis durante las carnestolendas y en ocasión de su convalecencia; al final de este último convite, varias, desengañadas de los varones, se retirarán a un convento, algunas —pocas— como monjas profesas, otras como seglares:

LA PRODUCCIÓN DE RUIDO

Para empezar, mencionaré, aunque sin detenerme en ellos, varios de los epítetos que invariablemente se aplican a las mujeres que escriben o destacan de alguna u otra forma en una sociedad como la española o la novohispana del siglo xvii. Se suponía que las mujeres deberían ocupar un lugar inamovible dentro de la rígida jerarquía social y el silencio sería uno de sus principales atributos, la violación de este decreto —es decir, que las mujeres produzcan ruido o estruendo— ocasiona un trastorno natural, constituye una salida de madre de la naturaleza. ¿No decía fray Luis de León que «la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que, encerradas, guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca»?² Si la fama las aureola, su estatura se desmesura a tal grado que se transforman en mitos o en divinidades, y en consecuencia se las designa como Minervas, Fénices, Décimas Musas, Monstruos de la Naturaleza y aunque la hipérbole sea distintiva de la época barroca y el último epíteto le haya sido concedido también a otros poetas extraordinarios del Siglo de Oro, como Lope de Vega, considerado como un Monstruo de los Ingenios, cuando el superlativo se aplica

2 Fray Luis de León, *La perfecta casada*, en P. Félix García (ed.), *Obras completas castellanas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

a una mujer, se produce de inmediato un quiebre de sentido, se realza la anomalía y se insinúa la necesidad de enmendarla.

Por ello, en la advertencia —«Al que leyere»— con que se abre la primera parte de sus Novelas ejemplares, María de Zayas nos advierte con ironía: «Quién duda lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa... Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz» (*Novelas amorosas*, p. 159). Y en el prólogo del misterioso desapasionado que introduce su obra, se lee, casi pleonásticamente:

Poco lo encarezco, si consideras que en el *flaco sexo de una mujer*, ha puesto el Cielo gracias tan consumadas que aventajan a cuantas celebran los aplausos y solenizan los ingenios, pues cuando de una dama se esperan sólo entendimiento claro, respetos nobles y proceder prudente —acompañado de las honestas virtudes que realzan estas prerrogativas por beneficio de su noble educación—, vemos que con más colmo de favores tiene de más a más sutilísimo ingenio, disposición admirable, y gracia singular en cuanto piensa, traza y ejecuta, consiguiendo con esto que como a Fénix de la sabiduría la veneremos y demos la estimación debida a tantos méritos (*Novelas amorosas*, p. 163).

En efecto, si una mujer escribe suscita el escándalo, y éste debe acallarse reduciéndola. Y esa reducción se instrumenta acudiendo a diversos subterfugios, uno de ellos, la elaboración de catálogos rigurosos donde la que escribe se protege —o es protegida porque ha roto el voto de silencio a la que la naturaleza la conmina— si es incluida en una lista gloriosa junto con otras mujeres que a lo largo de la historia la han enriquecido con sus obras. María de Zayas cita en su prefacio a unas cuantas damas célebres de la tradición grecolatina, mucho menos de las que se vio obligada a incluir en la suya sor Juana para defenderse de sus perseguidores y justificar su inclinación a al-

canzar la sabiduría en su famosa *Respuesta a sor Filotea*, aunque —permítaseme la digresión— en la lista de contemporáneas que elabora no aparece María de Zayas, quizá por no haber sido religiosa como santa Teresa de Ávila o María de Ágreda, ambas incluidas por la monja novohispana:

Y cuando no valga esta razón para nuestro crédito, explica doña María, valga la experiencia de las historias, y veremos lo que hicieron las que por *algún accidente* trataron de buenas letras, para que no baste para disculpa de mi ignorancia, sirva para ejemplo de mi atrevimiento. De Argentaria, esposa del poeta Lucano, refiere él mismo, que le ayudó en la corrección de los tres libros de la *Farsalia* y le hizo muchos versos que pasaron por suyos. Temistoclea, hermana de Pitágoras escribió un libro doctísimo de varias sentencias. Diotima fue venerada por Sócrates por eminente. Aspano hizo muchas lecciones de opinión en las Academias. Eudisia dejó escrito un libro de consejos políticos, Cenobia, un epítome de la Historia Oriental, y Cornelia, mujer de Africano, unas epístolas familiares de suma elegancia (*Novelas amorosas*, p. 160).

Así, esta serie dilatada de mujeres heroicas, habitantes de Polianteas escritas en latín o Sumas morales «en romance», de manera que aun «los seglares y las mujeres pueden ser letrados», le otorga a Zayas la legitimidad anhelada y permite que a pesar de su identidad de género se le perdonen tal vez algunos de sus agravios, como proclamar a voces el desengaño de las mujeres maltratadas por los hombres inmersos —tanto ellas como ellos— en la inacabable guerra entre los sexos. En otra de sus narraciones completará la lista con contemporáneas suyas, españolas y letradas como ella —Eugenia de Contreras, María de Barahona y Ana Caro Mallén de Soto—, para organizar un gineceo escriturario, semejante al que, cuando finalice el libro, sus protagonistas formarán en el convento, algunas como monjas profesas, otras —especialmente Lisis la conspiradora, artífice del desengaño y dueña de la narrati-

dad— en la figura de seglares enclaustradas. Curiosamente, en ese juego de embozo y desembozo, de verdad y de mentira, Zayas se cura en salud y, con ironía, califica el acto de escritura femenina como un simple acccidente, una violación a la regla o, quizá mejor, como la confirmación a la regla que la misma excepción construye.

LA FLAQUEZA, ¿CONDICIÓN FEMENINA?

Ya lo decía fray Luis de León en su *Perfecta casada*, citémoslo, a riesgo de caer en el estereotipo:

Porque como la mujer sea de su natural flaca y deleznable más que ningún otro animal... al mostrarse una mujer la que debe entre tantas ocasiones y dificultades de vida, siendo de suyo tan flaca, es clara señal de un caudal de rarísima y casi heroica virtud... Porque cosa de tan poco ser como es esto que llamamos mujer, nunca ni emprende ni alcanza cosa de valor, ni de ser, si no es porque le inclina a ello y la despierta y la alienta alguna fuerza de increíble virtud que, o el cielo ha puesto en su alma, o algún don de Dios singular.³

El adjetivo flaco, calificativo definitorio de lo femenino, se explica de esta forma en el *Diccionario de Autoridades* (publicado en Madrid entre 1726 y 1737): «Enjuto y falto de carnes; se toma también por flojo, caído y abandonado y en lo moral vale por frágil, y que cae fácilmente en algún defecto; por translación significa débil, falto de vigor y fuerzas, se dice también de las cosas no materiales, como argumento flaco».

Por el contrario, el adjetivo fuerte, también en el *Diccionario de Autoridades*, «es lo que tiene fuerza y resistencia; vale también por robusto, corpulento y que tiene grandes fuerzas»;

3 Citado en José Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, p. 50.

significa también constante, animoso y varonil, y como ejemplo, se dice, de manera excepcional, pues es el único caso en que al usar estos dos adjetivos el diccionario se refiere a una mujer: «Mirad a la fuerte Judith, por cuya mano dio Dios salud y defendió la ciudad de Betulia del poder del capitán Holofernes» (de Pedro de Oña, *Postrimerías del hombre*); vale también por duro, que no deja labrar o no cede fácilmente como el diamante, el bronce; significa también terrible, grave, excesivo...; vale asimismo por grande, eficaz y que tiene fuerza para persuadir...

El silencio es una de las cualidades asociadas con la virtud. Las acepciones de la palabra virtud ocupan gran espacio en el mismo diccionario; en una de ellas, virtud significa fuerza, vigor o valor, o poder o potestad de obrar, en suma, es una cualidad viril, y la palabra virilidad es entre otras cosas la actividad y potencia y lo que pertenece y es propio del varón, así como la facultad y la fuerza de la edad varonil. Las mujeres fuertes reciben el sobrenombre de virago, literalmente mujer robusta. Y en Cuba la virtud es el miembro viril.

Muy interesante sería verificar el hecho de que la palabra virilidad está conectada asimismo con la fragilidad; en *Autoridades* la primera acepción que consigna el diccionario explica que «se trata de un vidrio muy claro y transparente, que se pone delante de algunas cosas, para reservarlas o defenderlas, dejándolas patentes a la vista». La virilidad es en este caso —el de un vidrio transparente— pariente cercana de la flaqueza, atributo negativo y distintivo en las mujeres, parte de su constitución natural, que debiera impedirles competir con los hombres, aunque si tomamos al pie de la letra esa acepción de la palabra, también los hombres podrían estar sujetos a la flaqueza.

Se ha pretendido establecer un binomio infalible: la flaqueza, patrimonio esencial de las mujeres y la fortaleza, de los hombres; la regla exige con todo subrayar las excepciones, como lo hace el texto citado y, como medida justificativa y, para abogar por su derecho a la escritura, también lo hacen María de Zayas y sor Juana. La justificación es una estrategia. Escu-

darse en un juego ambiguo bautizado por Josefina Ludmer como «las tretas del débil»,⁴ refiriéndose a la jerónima novohispana. Zayas simula aceptar los estereotipos, asume en apariencia esa fatalidad, y al mismo tiempo la niega, dándole una explicación cultural y, en rápida vuelta de tuerca, formula para fundamentarla también un esencialismo de nueva cuña:

Esto no tiene a mi parecer más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros, y así la verdadera causa de no ser las mujeres doctas, no es defecto sino de aplicación. Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas, y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio (*Novelas amorosas*, p. 160).

En su muy inteligente y completo libro sobre Zayas, Margaret Greer⁵ piensa que el pasaje arriba citado esconde una polémica contra el médico Huarte de San Juan, autor de un influyente tratado científico de 1575, intitulado *Examen de ingenios para las ciencias*, quien sostenía que las diferencias sexuales y los caracteres distintivos de las personas dependían de su cualidad primaria dominante: calor, frío, humedad y sequedad y de la forma en que esas cualidades primarias se combinaban. La causa de la flaqueza e inferioridad femenina se debe, dice Huarte, a que en ellas predomina la frialdad y la humedad. Para Zayas, en cambio, esa combinación era lo que, precisamente, les permitía desarrollar su agudeza, su ingenio,

4 Josefina Ludmer, «Las tretas del débil», en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1985, pp. 47-54.

5 Margaret Rich Greer, *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, Pensilvania, The Pennsylvania State University Press, 2000.

cualidades congénitas, pero en estado latente por la falta de estímulos y de educación, en suma, por la tiranía que el régimen patriarcal ejercía contra ellas:

Y digo que no es caballero ni noble, ni honrado el que dice mal de las mujeres [...] dice la narradora al terminar su última novela, y en forma de desafío digo que el que dijere mal de ellas no cumple con su obligación. Y como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada, en su defensa, tomaré la espada para lo mismo, que los agravios sacan fuerzas donde no las hay, no por mí, que no me toca, sino por todas, por la piedad y lástima que me causa su mala opinión (*Desengaños*, pp. 506-507).

La movilidad con que Zayas oscila entre una teoría esencialista y otra construccionalista, concluye Greer, al achacar primero la inferioridad de las mujeres a su deficiente educación, para luego proclamar que la humedad y frialdad inherentes al sexo femenino las hace potencialmente superiores al hombre, permite pensar en dos estrategias de ataque contra las jerarquías inamovibles de género, según operan en la práctica social y en la forma como se inscriben en el discurso filosófico y científico de la época.⁶

LA ANDROGINIA

Antecediendo a las novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas aparecen varias dedicatorias. La de don Bernardo de Quirós dice, a la letra: «Del olvido y de la muerte / hoy redimes tu renombre, / ni eres mujer ni eres hombre; / nada es humana, tú fuerte».⁷

6 Greer, *op. cit.*, p. 71.

7 Hay varias ediciones de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, y las últimas impresiones que se han hecho de ellas utilizan distintas

La neutralidad o la abstracción del cuerpo forman parte de una codificación cultural que contrasta y convive flagrantemente con la poderosa presencia del cuerpo tal y como era concebido desde la antigüedad clásica. Polarizaciones extremas edificadas sobre el supuesto de que la mujer es inferior al hombre y no sólo eso, un hombre mutilado, y por tanto incompleto, incapaz por ello de jamás igualarlo. La tradición eclesiástica decreta una ley divina para justificar la superioridad masculina. Zayas y sor Juana se defienden contra esos decretos afirmando la neutralidad del alma. Dice sor Juana en un romance:

y sólo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u otro se incline,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el Alma deposite.⁸

El entendimiento es andrógino, se aloja en el alma, tópico muy utilizado en la época, idea favorecida muchas veces por las mujeres que descollaban; si una mujer poseía un entendimiento excepcional, la argumentación que agigantaba su singularidad recurría a los estereotipos clásicos de la misoginia. Zayas emprende una cruzada para defender a las mujeres contra los hombres, ayudada por las damas que reunidas en festividades especiales —la Navidad, el carnaval— organizan saraos, verdaderas academias femeninas donde se instaura un rito y un tribunal, en un intento por subvertir las viejas y aparentemente indestructible leyes que rigen a los sexos.

ediciones. La edición de la Fundación José Antonio de Castro, a cargo de Estela Ruiz-Gálvez Priego publicada en 2000, se basa en un ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R/4264, donde aparece la dedicatoria citada de Alonso Bernardo de Quirós, ausente en la edición de Castalia, a cargo de Julián Olivares, de 2004, y que se basa también en esa misma segunda edición de 1637, corregida por la autora, de la cual se omiten sin embargo estos versos que sólo aparecen a pie de página (*Novelas amorosas*, p. 157).

8 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. I, edición y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE (Biblioteca Americana), 1951, p. 138.

Pedro del Santísimo Sacramento, uno de los censores del *Segundo volumen* de las *Obras* de sor Juana, publicado en Sevilla en 1692, piensa que el altísimo ingenio y el supremo entendimiento de la monja novohispana, así como la singular sabiduría y clarividencia de santa Teresa de Jesús sólo podrían explicarse si debajo de su disfraz femenino se advierte que son en realidad «hombres, "y de los muy barbados"...», «esto es —agrega—, de los muy eminentes en todo género de buenas letras...».⁹

Cuando una mujer del siglo xvii, como bien lo demuestran los ejemplos de Zayas y sor Juana, se sirve de un discurso riguroso reservado al ámbito de lo masculino, la fragilidad que debiera sustentar su corporeidad desaparece del discurso y la «humedad» y la «frialidad» de su sexo se neutralizan; su rostro se transforma y queda oculto, recubierto debajo de una proliferación que, de inmediato, opera la metamorfosis y la masculiniza. Al leer este tipo de elogios parecería que los varones admirados de las proezas femeninas, inconcebibles, según ellos, en una mujer normal, es decir, cuando el ingenio —la agudeza— de algunas hembras se equipara o es superior al de un varón, el único calificativo que se les concede es el que en la Biblia les diera Salomón, el de mujeres fuertes; ahora se les llamaría mujeres fálicas. Zayas persiste en cancelar las diferencias en la constitución misma de los cuerpos, se trate de un hombre o de una mujer, porque su máximo argumento, repito, como el de sor Juana, es el de la androginia; el alma, aseguran ambas, no tiene sexo.

Pero cualquiera, como sea no más de buen cortesano, ni lo tendrá por novedad ni lo murmurará por desatino porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya sea una masa

9 *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz y la segunda Celestina*, ed. facsimilar tomada de la edición de Sevilla (1692), prólogo de Margo Glantz, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995, p. 31.

de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias, y los órganos por donde se obran sus efectos son unos mismos, la misma alma que ellos *porque las almas no son hombres ni mujeres*, ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? (*Novelas amorosas*, p. 159).

Podría decirse, como aseguran algunos de sus críticos, que estas declaraciones de principios que esgrime Zayas tal vez puedan aceptarse como suyas cuando las imprime en su introducción dirigida explícitamente a su lector: «Al que leyere». Sin embargo, el alegato, la obsesión, la defensa vehemente de su sexo aparecen reiteradamente en boca de varios de sus personajes femeninos; oigamos, por ejemplo, las palabras de Laura en la novela *La fuerza del amor*, narrada por Nise, durante la Noche Tercera del Primer Sarao:

¿Por qué vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis armas y letras? ¿El alma no es la misma que la de los hombres? Pues si es ella la que da valor al cuerpo, ¿quién obliga a los nuestros a tanta cobardía? Yo aseguro que si entendierais que también había en nosotras valor y fortaleza, nos os burlarais como os burlais; y así, por tenernos sujetas desde que nacemos vamos enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas, y por libros almohadillas (*Novelas amorosas*, p. 364).

TRAVESTIMIENTO

Mucho se ha hablado de las mujeres vestidas de hombre cuyas andanzas son narradas en romances, novelas, comedias de los siglos de oro, baste citar a don Gil de *Don Gil de las calzas verdes* y a Rosaura de *La vida es sueño*. Los estudios de géne-

ro demuestran que los travestimientos, aunque se manejen de manera paradójica o burlesca, constituyen un serio desafío a las jerarquías preestablecidas de identidad genérica, dice Alice Margaret Greer. «De manera que no voy fuera de camino [explica Zayas] en que los hombres de temor y envidia las privan de las letras y las armas, como hacen los moros a los cristianos que han de servir donde hay mujeres que los hacen eunucos por estar seguros de ellos» (*Desengaños*, p. 507). Es reiterado el recurso al travestimiento en sus historias: en la primera maravilla, *Aventurarse perdiendo*, Jacinta, desamparada por haber osado seguir a un galán infiel, se corta el pelo y se traviste con ropas de pastor, aunque su rostro y su talle delaten su sexo, cosa que se evidencia en el relato: el segundo narrador de la novela, un peregrino en camino al monasterio de Montserrat oye sus tristes quejas acordadas al sonido de un instrumento natural, la corriente de un arroyo: «Era la suspensión del hermoso mozo tal, que dio lugar a Fabio de llegarse tan cerca que pudo notar que las doradas flores del rostro desdecían del traje, porque a ser hombre ya había de dorar la boca el tierno vello, y para ser mujer era el lugar tan peligroso, que casi dudó lo mismo que veía» (*Novelas amorosas*, p. 177).

En esta sucesión de voces que se van turnando la palabra, oímos primero a Lisarda, rival de Lisis por el amor de don Juan, a quien le toca el honor de narrar el primer relato; el segundo relato lo cuenta Fabio, quien le concede a su vez la palabra definitiva a la heroína, figura significativa de la tradición arcádica y asimismo de la dama que persigue a su amado, usurpando el atuendo masculino.

Por obra y gracia de un cambio de vestimenta —la operación conocida en este tipo de narraciones o en la comedia áurea como mudar de traje—, el travestido debería perder automáticamente su identidad sexuada, otorgándole a la travestida una función ambigua que la vestimenta debería desmentir, aunque cada travestimiento tiene sus propias reglas y denota problemas y soluciones muy distintos según se utilice y los propósitos que sirva en cada trama. La rígida división que

jerarquiza tajantemente los roles femeninos y masculinos se altera y María de Zayas introduce perversamente la duda: su mismo nombre se presta a la ambigüedad, remite a un atuendo totalmente femenino, las zayas o faldas, y en los textos de su época se encuentran referencias burlescas a su apariencia varonil. Aunque se trata de una mujer disfrazada de hombre, cuando el narrador describe al personaje utiliza las formas gramaticales que le corresponderían a un varón y sólo en el momento en que el personaje revela su identidad se restablece también su identidad gramatical femenina. Y se recurre a la misma estratagema en el caso de algunos donceles disfrazados de mujer. Es de notar asimismo que Fabio advierte de inmediato que el rostro del joven pastor carece del vello distintivo normal a esa edad en los varones, aunque esa excrecencia corporal no haya aún adquirido la fuerza que la plena virilidad les concedía a los hombres barbados con quienes el sacerdote carmelita equiparara a santa Teresa y a sor Juana. Volvemos a las concepciones paradójicas: un esencialismo presente en las características sexuadas del cuerpo femenino o masculino y una construcción social y narrativa, el travestimiento.

Otra travestida será Claudia, personaje de *El juez de su causa*, cuyo narrador es nada menos que don Juan, el caballero infiel que desencadena la enfermedad de amor padecida por Lisis, la narradora principal, la que organiza todos los relatos. Claudia es una dama noble pero liviana, travestida para impedir los amores de la protagonista Estela con su enamorado Carlos. En este caso específico, el travestimiento es para Zayas sólo un signo de descaro, dato confirmado por las palabras que Amete, moro enamorado de Estela, le dirige a Claudia: «Mujer eres y dispuesta a cualquier acción, como lo juzgo en haber dejado tu traje y tu opinión por seguir tu gusto». En Claudia se acumulan los defectos, es ligera, traidora y renegada. Para colmo, y con el fin de consumir sus aviesas intenciones, ha asumido otra identidad. A la muerte de Claudia, su enemiga, Estela elige asimismo mudar de traje para defenderse y servir en ese atuendo al emperador Carlos V y emular a los más claros

varones de su patria; cumple de esta forma con el deseo más acendrado de María de Zayas, el de empuñar la pluma como si fuese un arma y ejercitarse en la verdadera guerra, gracias a la escritura de sus novelas que hacen milagros, como convertir por obra y gracia de una intriga novelesca a una mujer de hermosa estampa en un funcionario regio que ocupa los más altos rangos de la jerarquía de poder, aunque sólo pueda hacerlo por medio del travestimiento.

Hallóse, como digo, no sólo en esta ocasión, donde el emperador restituyó el reino de Túnez a Roselo su príncipe, a quien Barbarroja arrojó al mar, sino en otras muchas, o por mejor decir, en todas cuantas el emperador tuvo, y en Italia y en Francia, donde hallándose en una refriega a pie, por haberle muerto el caballo, nuestra valiente dama que con nombre de Don Fernando era tenida en diferente opinión, le dio su caballo y le acompañó y defendió hasta ponerlo en salvo. Quedó el emperador tan obligado de esto, que empezó con muchas mercedes a honrar y favorecer a don Fernando, y fue la una un hábito de Santiago y la segunda una gran renta y título, y aún le parecía que no le pagaban, porque si le pidiera la mitad de su reino, se lo diera (*Novelas amorosas*, p. 502).

Zayas admiraba y tenía nostalgia de las grandes proezas que los españoles habían emprendido en tiempos más heroicos, los de los ilustres monarcas Carlos V y su hijo Felipe II. Gracias a un traje, metáfora de su valentía, Estela se ha convertido en virrey. Se apoya en la ficción para realizar su venganza contra los varones, en una época en que, según ella, su cobardía los afemina y ella en traje de varón es ejemplo vivo de coraje y destreza. En un acto malabar de justicia poética, Carlos, el antiguo amante de Estela, es juzgado en una corte de honor que ella preside, añadiendo a su investidura virreinal la del juez. Pensando que Estela ha sido «liviana», un calificativo para designar a la mujer reprobable, pues piensa que ha huido con su rival, Claudio —en realidad Claudia, travestida de paje—,

Carlos reafirma el discurso varonil que tradicionalmente maldice de las mujeres. Estela lo interpela, en su doble carácter de juez y de virrey:

¡Ah, traidor —respondió el virrey—, y como en ese quizá traes encubiertas tus traidoras y falsas sospechas! ¡Qué presto te has dejado llevar de tus malos pensamientos! Maldita sea la mujer que con tanta facilidad os da motivo para ser tenida en menos, porque pensáis que lo que hacen obligada de vuestra asistencia y perseguirlas de vuestras falsas perseverancias hacen con otro cualquiera que pasa por la calle. Ni Estela era mujer vil ni Claudio hombre; porque Estela es noble y virtuosa y Claudio un hombre vil, criado tuyo y es heredero de tus falsedades. Estela te amaba y respetaba como a esposo; y Claudio la aborrecía porque te amaba a ti. *Y digo segunda vez que Estela no era mujer, sino ángel. Ni Claudio hombre, sino mujer, que enamorada de ti, quiso privarte de ella, quitándotela delante de tus ojos. Yo soy la misma Estela, que se ha visto en un millón de trabajos por tu causa, y tú me lo gratificas en tener de mí la falsa sospecha que tienes* (Novelas amorosas, p. 509).

Ilusión producida que se logra solamente en la escritura, en tanto que ficción; una repentina revolución y una justicia poética conforme a los convencionalismos sociales de su tiempo restablece las funciones jerárquicas y las vestimentas reglamentarias. Vuelvo a reiterarlo: se trata del juego sintáctico que acompaña al travestimiento. Mientras Estela mantenga su investidura y su disfraz de virrey, es decir, mientras siga siendo para los que la miran un virrey—incluyendo entre el público al rey, al consejo y a don Carlos, su antiguo amante—, Zayas mantiene el pronombre personal o los artículos correspondientes en masculino: el traje define el género y la clase social. Sólo recobra su cuerpo sexuado cuando declara su verdadera identidad. El hábito de Caballero de Santiago—que en la realidad histórica se le había concedido al padre de Zayas— y el cargo de virrey conferidos por Carlos V a Estela, en premio de

su conducta varonil, le serán transferidos a Carlos, cuando se revela que se encuentran frente a frente y que puede recobrar sus ropas distintivas, las que la acreditan como mujer.

Como afirma Amy Kaminski, la ropa no es una simple decoración en las novelas de Zayas, es un cuidadoso, codificado y simbólico texto dentro del texto, entendido claramente por sus lectores —principalmente las mujeres— como lo era también para los personajes del relato-marco.¹⁰

En la segunda novela ejemplar intitulada *La burlada Aminta y venganza del honor*, otra mujer se disfraza de hombre para vengar su honor, como la Rosaura de *La vida es sueño* de Calderón o la joven de *Don Gil de las calzas verdes* ya mencionados, pero las consecuencias son mucho más trágicas. El libertino don Francisco, abandonando a su mujer legítima, viaja con su concubina —otra variante de la mujer ligera que Zayas discrimina— y la hace pasar por su hermana; una mañana en que Aminta sale de misa se enamora perdidamente de ella y decide conquistarla, apoyado en una hábil trama pergeñada con perversidad por su amante. Para explicar la súbita pasión amorosa del personaje, Zayas acude a un emblema muy conocido en la época, la imagen de un corazón traspasado por una flecha: representa los efectos mortíferos del amor. Monika Bosse analiza el uso que, como la mayoría de sus contemporáneos, Zayas hace de los emblemas. En este caso, uno de los más clásicos y antiguos proveniente de la antigüedad greco-romana: semejante en su carácter profano a la efigie que de santa Teresa esculpiera el Bernini, emblema ligado a muchos otros muy difundidos en la época, conforma el esquema del amor ciego y concibe la pasión amorosa como una guerra entre los sexos. Don Francisco, utilizando el nombre de Jacinto —también usado por Narciso—, engaña a Aminta, le da promesa de matrimonio y después de gozarla la abandona de inmediato. Al darse cuenta de la traición, Aminta se traviste de paje para vengarse del amante desleal y subraya su travestimiento usando el nombre de Jacinto,

10 Greer, *op. cit.*, p. 14.

reforzando el equívoco ligado al narcisismo: es un joven cuyo rostro recuerda extrañamente al de la mujer que mediante el traje se asume como tal: el espejo donde se contempla Narciso se ha convertido en el andrógino por excelencia, es a la vez y, dentro del mismo cuerpo, hombre y mujer. Disfrazada, Aminta le hunde un puñal en el corazón, mata a su concubina de la misma manera y gracias a la justicia poética convocada por el relato, el símil del corazón atravesado por la flecha —o la daga de amor— representado en el emblema en su carácter simbólico, se convierte en un elemento concreto de la acción.

Quizá la novela más inquietante y paródica donde se usa el travestismo sea el *Desengaño 6*, «*Amor sólo por vencer*». Un joven de baja condición, un villano —no un noble vestido como tal, recordemos el Mireno de *El vergonzoso en palacio* de Tirso—, se enamora de una joven llamada Laurela, es decir, una Laura en diminutivo, una pareja petraquista degradada. Para acercarse a ella, se disfraza de mujer, disfraz bastante común en el Siglo de Oro, por ejemplo en la comedia de Calderón *Las manos blancas no ofenden*, donde un joven semejante al Esteban de este desengaño puede disfrazarse de mujer sin que se advierta su sexo porque la barba aún no lo traiciona, o también, y de otra forma aún más paródica y significativa, tenemos al gracioso Castaño, el criado de *Los empeños de una casa* de sor Juana. Es pertinente mencionar ahora un manuscrito encontrado por Kenneth Brown en 1988, firmado en Barcelona por Francesc Fontanella e intitulado *Vejámenes*, donde doña María es descrita como una mujer embigotada y con cara de hombre que intenta violar a sus congéneres masculinos, habitantes de un hospital donde se alberga solamente a ese tipo de seres raros, los poetas, a quienes también se les llama bardos, con lo que se reitera el ya citado estereotipo formulado por un sacerdote, quien, como cualquier varón de ese tiempo, sólo acepta la inteligencia en una mujer si en su rostro crece la excrecencia simbólica de la virilidad y puede legítimamente designársele como hombre bien barbado. Repito el juego de palabras sugerido por Fontanella: bardos barbados y mujeres barbadas.

Volviendo al *Desengaño 6*, los cruces sexuales adquieren una connotación a la vez trágica y burlesca. Laurela es cortejada por Esteban, quien travestido de criada se transforma en Estefanía, con el objeto de enamorarla, y, en consecuencia, de arruinarla. El padre de Laurela se enamora a su vez de Esteban-Estefanía, el criado-criada, creyéndolo una mujer y lo persigue con descaro dentro de la misma casa, sin importarle la opinión de sus allegados, quienes también lo toman a la ligera, como si este tipo de deslices y desclasamientos fuera comprensible y aceptado, esto es, el deseo que una criada despierta en su patrón, en este caso los tintes homosexuales tanto en los personajes masculinos como en los femeninos. Cuando Laurela descubre que Estefanía es nada menos que un hombre llamado Esteban, pretendidamente noble, acepta como verdad el engaño y huye con él de la casa paterna. Como es habitual en estos casos —el más célebre sería el personaje de Don Juan—, una sola noche basta para satisfacer al galán, quien de inmediato abandona a la dama y desaparece de la ciudad. La dama es castigada por su familia y muere de manera ignominiosa.

FORTALEZAS Y CONVENTOS

Siempre me ha intrigado la recurrencia con que en la literatura de los siglos de oro, sobre todo en la comedia y en la narrativa, el amor ciego se apodera de los galanes quienes, inflamados de deseo, acosan a la amada: su único objetivo es vencerla, lo que equivale decir, gozarla. Una sola noche de amor les basta para que el amor desaparezca como por arte de magia, ejemplo recurrente, como ya dije, en Don Juan, el personaje mítico, emblema del enamorado inconstante y figura del burlador. De Don Juan dice Maurice Molho

que el mito se presenta desde el primer momento bajo la forma de un edificio complejo, por el solo hecho de que su forma

es la que le fue conferida por un artista quien quiera que sea, singular o plural, que trabajó en la perspectiva de una cierta estética, bajo la presión del gusto de la época, y sobre todo, sometido a la observancia de convenciones que le imponía un género determinado: el teatro.

Lo propio de don Juan es —como bien se sabe— burlar a las mujeres y renovar constantemente la misma proeza."

Varios protagonistas masculinos de Zayas entran en el tipo de galán acuñado por el estereotipo del Don Juan: su manera de operar es muy semejante, escogen a una víctima, la inflaman y una vez cobrada la presa como botín de guerra, de caza o de cetrería, es abandonada como objeto de desecho, carece totalmente de valor al haber sido despojada de su prenda o joya más preciada, la virginidad.

Rina Walthaus analiza en un ensayo la relación inequívoca entre erotismo y castidad en el siglo xvii hispánico y europeo. Algunas de sus observaciones pueden servir para entender el dilema que plantea la figura de los galanes inconstantes de María de Zayas y la fascinación que ejercen en las mujeres, figura recurrente que encandila a los escritores y también a sus damas de ficción:

En una sociedad patriarcal la pureza femenina es un requisito económicamente indispensable para garantizar la legitimidad de los hijos. La castidad se impone como norma social, llega a ser difundida y aceptada como cualidad «natural» y esencia misma de la mujer. En este proceso se observan claramente los mecanismos (conscientes o inconscientes) de la construcción social, moral y psicológica del género (*gender*). Se va creando una moral sexual que, en la mentalidad colectiva, llega a aceptarse como «normal» o «natural» y que afecta profundamente la manera en que hombres y mujeres experimentan su identidad sexual... Castidad, silencio y reclusión resultan

11 Maurice Molho, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

palabras claves en el paradigma de la fémina ideal de los moralistas y los clérigos. Para ellos, la mujer virtuosa es un cuerpo cerrado: los ojos bajados, la boca cerrada (silencio), el sexo cerrado (virginidad) y el cuerpo entero encerrado (reclusión).¹²

El cuerpo femenino se transforma así, por obra y gracia de esta ideologización, en un cuerpo-fortaleza, edificio que en épocas de guerra debe vencerse si se quiere triunfar, si se quiere tomar la fortaleza, asaltarla, reducirla, en suma, violarla, dejarla expuesta, totalmente abierta como presa del enemigo. La mayor parte de los escritores de la época son varones y el imaginario de Zayas está inspirado en el imaginario corriente de su época, no podía ser de otra forma, se trata obviamente de un imaginario definitivamente masculino y patriarcal. En él, la mujer no tiene cabida, es sólo un objeto y no un sujeto, y si nos atenemos a las palabras de Julián Olivares, el autor de la edición crítica que Cátedra editó en el año 2000 y reeditó en 2004, podríamos darle otra vuelta de tuerca al problema que esbozo.

La literatura cortesana es una actividad homosocial masculina, es decir, una actividad literaria en que los escritos de hombres se refieren y responden al deseo, que manipulan y proyectan sobre otros hombres y sus escritos. Por ejemplo en la tradición cortesana los escritores varones escriben para destinatarios varones, utilizando iconos femeninos a fin de encarecer su propia reputación y no para representar a la mujer. La dama es en rigor, un *sujeto fingido* [subrayado en el original]; el verdadero sujeto es el amante narcisista, y su intención es la revelación de su propia imagen como escritor. La mujer pasiva e idealizada funciona como tropo —metáfora del espejo— para reflejar su autoestimación (*Desengaños*, p. 64).

- 12 Rina Walthaus, «Erotismo y castidad femenina», en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, vol 1, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 193-208, p. 195.

Uno de los méritos indudables de Zayas es haberle dado vuelta al estereotipo y poner en movimiento a un sujeto femenino no fingido que se atreve a seguir el imperativo de su deseo, aunque al hacerlo se vea expuesta a consecuencias funestas tanto para ella como para quienes la rodean: «porque en el discurso de ella veréis cómo para ser una mujer desdichada, cuando su estrella la inclina a serlo, no bastan ejemplos ni escarmientos; si bien serviría el oírla dar aviso para que no se arrojen al mar de su flaqueza temiendo que en él no se aneguen, no sólo las flacas fuerzas de las mujeres, sino los claros y heroicos entendimientos de los hombres» (*Novelas amorosas*, p. 173). Si el cuerpo femenino es una fortaleza que debiera ser inexpugnable, y como tal defendido, en una época en que el amor se concibe como una guerra entre los sexos o como una cacería —dato que corroboran las imágenes poéticas recurrentes del teatro y de la narrativa—, y si una vez asaltado y devastado ese edificio en apariencia inviolable porque su flaqueza va protegida por la castidad, quien logre vencerlo y derribarlo, quien haya acometido la proeza, debe ser condecorado como un gran guerrero: se entendería entonces de manera lógica que los varones consideraran como primera opción emprender su asedio contra las mujeres teniendo en mente ese único objetivo y su consecución debe exhibirse como un trofeo militar. Una de las consecuencias podría ser que la mujer, para defenderse mejor, reforzara con otro edificio su propio cuerpo y su flaqueza: Lisis-Zayas la propone como conclusión de muchas de sus novelas y como desenlace definitivo del relato-marco, la entrada masiva de las mujeres al convento, desposadas con el único varón que jamás podría compararse con Don Juan, es decir, con Cristo. Además, como se demuestra en varias de las novelas —aun en los *Desengaños*—, quizá el único espacio donde la sexualidad pueda ejercerse libremente sea en una celda del convento, sobre todo si quien allí reside es una seglar; contamos con el ejemplo de Jacinta, protagonista de *Aventurarse perdiendo*, quien recibe a su amante don Félix en una

celda construida si no expresamente con ese objeto, utilizada como si en verdad lo hubiese sido.

La mujer cuyo cuerpo la traiciona y cuya alma es andrógina, podrá disfrutar de su autonomía como sujeto pleno sólo si intenta desembarazarse de su cuerpo, aunque la triste realidad esté siempre allí para desengañarla. En los numerosos intentos que se emprenden para hacer desaparecer el cuerpo, sobre todo el femenino, se consigue solamente reiterar que a pesar de sus pretensiones ascéticas, esa sociedad adolece de un exceso de corporeidad. Realidad que de manera muy inteligente, convincente y adolorida comprueba María de Zayas en su retrato de la sociedad patriarcal del siglo xvii español.

FLAUBERT: EL VESTIDO DE LA IMAGEN

LA PAREJA COMO SIGNO DE REFERENCIA

La espada de Damocles amenaza siempre a la pareja. Antes había entre los amantes la espada de Tristán.

En su bello libro *Amor y Occidente*, Denis de Rougemont ha reconstruido con maestría la vieja historia de las cortesanas, el amor a la Dama, la pasión convulsiva y paradójica que une a los amantes traicioneros —Tristán e Isolda— con el Rey Marcos, y la necesidad del obstáculo amoroso para concretar la pasión en el adulterio.

René Girard resalta el deseo triangular y descubre las mediaciones que nos ligan con el *Otro*, el modelo y la terrible enfermedad de la imitación. Girard explica: «Encontramos el deseo según el *Otro* y la función "seminal" de la literatura en las novelas de Flaubert. Emma desea a través de las heroínas románticas que pueblan su imaginación». El modelo define una existencia y la destruye. Quizá esa aureola romántica que ilumina la pasión empiece a diluirse a finales del siglo pasado después de aniquilar a Madame Bovary acabando por destruirse con nitidez en *La educación sentimental* de Gustave Flaubert.

En efecto, Frédéric Moreau ha resuelto dedicarle su vida a la pasión. La construcción de un amor es la realización de una existencia, así como podría serlo también la construcción de un destino político. Julien Sorel de *Rojo y negro* de Stendhal se queja de no haber nacido dentro de una temporalidad que pudiera asirlo a un destino como el de Napoleón, e, incapaz de realizar las proezas guerreras del corso, condensa su vida en una estrategia amorosa que le permite aliarse con las clases que detentan el poder. Frédéric Moreau acusa vagamente a su

época de ser la culpable del fracaso de su vida, pero ésta se organiza, sin que el protagonista parezca advertirlo realmente, en torno a la revolución del 48. A Frédéric le toca vivir una coyuntura histórica que hubiera hecho delirar a Julien Sorel, quien utiliza el amor para ascender y realiza hazañas prodigiosas si se tiene en cuenta su procedencia: es hijo de un leñador y acaba (casi) siendo el yerno de un marqués. Su impetuosidad, la verdadera pasión (con la que sueña Frédéric Moreau), impide el final feliz: Julien pierde la cabeza y termina en el cadalso, culpable de haber querido asesinar a Madame de Renal, su primer y único amor. Su cabeza guillotizada recibe gloriosa sepultura en una gruta, por Matilde de la Mole, la marquesita caprichosa que sueña con un destino heroico y apasionado de heroína medieval. Julien asciende vertiginosamente y, como los personajes de Shakespeare, cae también vertiginosamente.

Frédéric Moreau está en medio. Parecería que pudiese llegar a ser ministro, negociante, amante perfecto, soldado. Es sólo un contemplador inactivo y su pasión amorosa se instala en una descripción. Frédéric contempla: ésa es su ocupación fundamental, contempla los paisajes, contempla los acontecimientos, contempla una imagen y es siempre un testigo anterior a la escritura. Cuando lo vemos por primera vez, va sobre el puente de un barco de pasajeros, especie de autobús urbano por su carácter popular. El vapor recorre el Sena y en el trayecto por el río es posible contemplar con desenvoltura fragmentos de vidas instaladas en las riberas, frente al que las mira, y conductas singulares desarrolladas al lado del que mira. Su viaje por el río es también una iniciación: la de la verdadera contemplación: antes se mira el paisaje y ahora se contempla la imagen amorosa, aparece la Dama, aunque la mirada de Moreau encuentre primero una concreción, la de un comerciante en cuadros de arte, Jacques Arnoux. El comerciante surge definido por el gesto que lo significa: el del libertino, el del cortejante por antonomasia. Su desenfadada coquetería no tiene en cuenta la existencia, al lado, de la mujer con la que Frédéric sueña, aún antes de verla:

Frédéric pensaba en la alcoba que ocuparía en su casa, en el plan de un drama, en temas para cuadros, en sus pasiones futuras. Le parecía que la felicidad que ameritaba la excelencia de su alma tardaba en llegar. Se declamaba versos melancólicos y marchaba sobre el puente a pasos apresurados; avanzó hasta el final y en un círculo de pasajeros y de marineros vio a un señor que le decía galanterías a una campesina... Era un hombre de buen ver de cerca de cuarenta años, con cabellos crespos. Su talla robusta llenaba una chaqueta de terciopelo negro, dos esmeraldas brillaban en su camisa de batista y su ancho pantalón blanco caía sobre extrañas botas rojas, de cuero de Rusia, realzadas con dibujos azules. La presencia de Frédéric no lo turbó. Se volvió hacia él varias veces interpe-lándolo con los ojos; luego ofreció cigarros a todos los que lo rodeaban. Pero aburrido sin duda de esa compañía se colocó un poco más lejos. Frédéric lo siguió.

Nuestro protagonista advierte primero al esposo, lo sigue, lo acecha y lo saca del anonimato de la contemplación indife-rente. El personaje se corporifica, se viste, adquiere un nom-bre, una profesión, una situación social. Su existencia anuncia el milagro y las correspondencias.

Madame Arnoux, Marie, aparece: *«Fue como una aparición»*, igual que la Virgen de Guadalupe surgiendo ante Juan Diego, pero en este caso la imagen adorada, la portadora de la santidad y a la vez de la pasión, viene acompañada siempre y precedida generalmente por el que la posee y la hace deseable a quien la mira. Primero se sigue al marido, se le oye hablar de varios tó-picos, entre ellos de tabaco y, por fin, de mujeres. Se exponen teorías de conquista, clasificaciones, anécdotas, se escamotea cualquier posibilidad de idealización; para Frédéric, sin embar-go, ésta se refuerza con las lecturas románticas y la presencia carnal no sólo de la imagen sino del obstáculo que la materia-liza y la convierte en la encarnación del objeto ensoñado.

El tipo de belleza, la calidad de los cabellos, la textura de la piel, la conformación del cuerpo, la redondez y la curvatura

de los dedos responden al ideal, a la mirada fugaz que se posa sobre un retrato clásico, cuando éste es exhibido en el museo a pesar de que el comerciante en cuadros pueda o no venderlo o guardarlo como reliquia. El entorno de la amada configura el fondo del retrato empezando por la ropa, los sombreros, las sedas, los adornos del cabello, el peinado, los chales, el paraguas, los pañuelos, los cofrecillos, las joyas y, claro, también, el amueblado donde se incluyen los domésticos. Un criado con galones en la gorra y una negra que subraya un exotismo, muy a la moda. Es más, Frédéric no la mira como Dante mira a Beatriz, quiere saber quién es, cómo vive, y en ese cómo van implícitos todos los fondos del retrato, casi un costumbrismo.

Insisto: la imagen de la mujer amada se sitúa en un contexto social, no sólo porque la mujer responde a una vestimenta que la hace amable, sino porque su cercanía con el marido determina el acercamiento amoroso de Frédéric. La ilusión es otra. Se piensa que el contexto se borra ante la imagen:

Estaba sentada, en medio de un banco, totalmente sola, o por lo menos él no vio a nadie en el deslumbramiento que le enviaban sus propios ojos. Al tiempo que él pasaba, ella levantó la cabeza; involuntariamente, Frédéric bajó los hombros ligeramente y alejándose un poco, hacia el mismo lado, la miró.

Llevaba puesto un gran sombrero de paja con listones rosas que palpitaban al influjo del viento, detrás de ella. Sus crenchas negras rodeaban la punta de sus grandes cejas, descendiendo muy abajo y parecían apretar amorosamente el óvalo de su rostro. Su vestido de muselina clara, salpicada de pequeños lunares, se esparcía en pliegues numerosos. En ese momento bordaba algo y su nariz recta, su mentón, toda ella, se recortaban en un fondo de aire azul...

Parece un retrato de época y la belleza está conectada con un tipo de aire transparente, ahora inaccesible, y con un misterio que se desgaja de un sombrero y una textura de tela que encubre, mientras el pelo peinado en crenchas acaricia el

rostro y lo enmarca en una especie de vestimenta. El amor va aparejado a la aparición y ésta vive en la mente de quien la mira aparecer. La imagen aislada, vaga, responde a un ideal romántico que el propio Flaubert describe en una carta:... «lo que me decepciona es la convicción de haber hecho una cosa inútil, es decir opuesta a las exigencias del Arte que es la exaltación vaga», ¿y qué mayor vaguedad que la de una figura cubierta con un sombrero cuyos listones vuelan al influjo del aire? ¿Qué mayor vaguedad que la que preside a una aparición? La exaltación vaga es la moda del romanticismo y al reconstruirla, dibujando bien sus contornos, aparece el verdadero retrato, a pesar de su aparente singularidad, construido por quien endiosa, a manera de reliquia y preciosa como un milagro. Frédéric construye su capilla y también el reclinatorio donde perpetuamente aparecerá de rodillas.

Moreau se unce a una pasión social, cuyo marco no es solamente el aire ligero ni el aspecto idílico sino el mobiliaje real y el mobiliaje afectivo. Madame Moreau materializa la vaguedad del ensueño y añade densidad a una sensualidad presentida y deseada:

Jamás había visto ese esplendor de piel morena, la seducción de su talle, ni esa finura de dedos que la luz atravesaba. La misma canasta de trabajo era contemplada con arrobamiento, como algo extraordinario. ¿Cuáles eran su nombre, su morada, su vida, su pasado? Deseaba conocer los muebles de su alcoba, todas las ropas que había usado, las gentes que frecuentaba y el deseo de posesión física desaparecía bajo un deseo más profundo, bajo una curiosidad dolorosa que no tenía límites... La supuso de origen andaluz, criolla quizá, ¿habría traído de las islas a esa negra?

La aparición responde a un arquetipo romántico, casi es un Manet vestido *avant la lettre*; la imagen está situada en el salón y Flaubert responde como Baudelaire a instancias de una percepción, aunque se ame a primera vista, por flechazo, como

resultado de un entusiasmo que perfila el endiosamiento. El arquetipo parece ser perenne; es, sin embargo, el producto de una historicidad. El sentimiento de adoración perpetua lo preside, pero la adoración se concentra en cada uno de los objetos que hacen de la imagen algo fechado, una imagen de época y una imagen clasificada dentro de su propio contexto.

LA IMAGEN SE MANCILLA

«Nadie sabe cuánta tristeza necesité para reconstruir Cartago», confiesa en una carta el novelista. Quizá la misma que tuvo que derramar para constatar su decepción y para degradar la imagen adorada. La educación de Frédéric va aparejada al desarrollo de su amor. La revolución se gesta: el héroe se concentra en la pasión y su pasión responde a una descripción sucesiva de retratos en cuyo centro se instala la imagen venerada, atrás, en el fondo, París y las convulsiones que preparan los acontecimientos del 48; de repente pasan otras imágenes que suplantán la reliquia y la degradan. Las contingencias políticas y las querellas amorosas embrollan los retratos del modelo, lo enturbian, lo desplazan y hasta lo rebajan.

Reducido por una crisis económica, quebrantado en su imaginación por la carencia de medios que le otorguen categoría a su inmersión en el modelo, Frédéric Moreau abandona París y se desdibuja en la provincia. La imitación es suntuosa y exige una situación social, un aparato físico y vestimentario, un arte culinario y su gastronomía, una vitrina para la exhibición. Luego, Moreau recibe una herencia y puede regresar a la capital y esbozar una nueva versión de lo deseado.

Mientras, la carnalidad excesiva de Arnoux, el marido, su dependencia no de la forma del modelo sino de las formas físicas —corpóreas— que definen su sensualidad, minan su fortuna. En una palabra, su empedernido carácter libertino aja las sedas, malbarata las esmeraldas; la prodigalidad dispendiosa que gasta con sus queridas arruina sus empresas y

destruye su comodidad y la de los que lo rodean; desbasta el patrimonio de sus hijos y mancilla la imagen, la sitúa dentro de un nuevo trasfondo, reduce su teatralidad: Madame Arnoux ya tiene otro hijo que marca su temporalidad, su casa está en un barrio menos elegante, en un segundo piso y su doncella es común y corriente, carece de la especiada riqueza de las islas y aplanan por ello la visión suntuosa de lo exótico; la lana con su ardua textura sustituye las delicadezas de la seda y la cotidianidad burguesa del departamento evoca la mediocridad de otras burguesías, entrevistas de pasada cuando Moreau peregrina con obstinación buscando a la deseada pareja:

Las cortinas, como los muebles, eran de damasco de lana castaña; dos cojines se apoyaban en el travesero; un calentapiés hervía en los carbones y la pantalla de la lámpara, posada en el borde de la cómoda, oscurecía el departamento. La señora Arnoux vestía una gruesa bata de lana de merino azul. Mirando hacia las cenizas de la chimenea colocaba una mano sobre la espalda del niño y con la otra deshacía el nudo de su babero, mientras el pequeño, casi sin ropas, lloraba y se rascaba la cabeza, igual que el hijo del señor Alexandre.

Frédéric se imaginaba espasmos de alegría, pero las pasiones se marchitan cuando su decorado cambia y no encontrando más a la señora Arnoux en el ambiente donde la había conocido sentía que había perdido algo, como si sufriese confusamente una degradación, en breve, le parecía que no era ya la misma.



KLIMT: EL SUEÑO DORADO

Viena es una ciudad barroca. Un escenario de ópera, también es una ciudad donde el *art nouveau* se llama *Secession*. Y la *Secession* es sin lugar a dudas y sobre todo Gustav Klimt. Klimt paseando por sus jardines vestido con un caftán y con cara de loco; Klimt sonriéndonos desde un retrato con su cara ¿de comerciante? Klimt preparándose a pintar a sus mujeres diabólicas llámense Judith o Friedericke María Beer. A una ciudad de ópera corresponde un pintor de oro. Y casi nunca se halla desplegado el oro con tanta profusión como en las obras de Gustav Klimt. Las mujeres llevan un fondo dorado, el no color, o su vestido es dorado. Alrededor del cuello aparecen ligeras volutas o figuras geométricas que podrían formar parte de un tocado; pero no, son abstracciones con que el pintor va componiendo su texto descoyuntándolo a pesar de la suntuosidad y el decorado. Durante mucho tiempo Klimt fue considerado apenas como un decorador: el decorador de algunos edificios, específicamente el de la Secesión vienesa, de algunos teatros para ópera, los frisos de Beethoven en donde sus mujeres súper sofisticadas juegan a la alegoría. Y los vestidos se desmesuran, las flores se agigantan, los coloridos se violentan. La profusión colorida y dorada de los cuadros de este pintor austriaco se matiza cuando uno se encuentra frente a sus dibujos, los innumerables dibujos que realiza antes de decidirse a pintar un cuadro definitivo. Quizá la primera mirada diferente que se le dedicó a Klimt fue ésta: la del análisis de sus esbozos y bocetos preliminares para cualquier tipo de cuadro. En ellos, un solo rasgo basta para definir una personalidad y una belleza o una posición perversa. Mujeres dormidas o descubiertas en la más completa intimidad, abandonadas a sus gustos e

indolencias. Una especie de antecedente de Balthus, sin que la naturalidad de los dibujos de Klimt alcance esas contorsiones curiosas y completamente antinaturales que desrealizan cualquier cuadro del pintor francés.

Una mujer se asoma desde la delicada punta de un lápiz que la traza y las casi inexistentes líneas de definición se precisan con la celeridad con que aparece ante nuestra vista la tinta invisible cuando se le aplica el método adecuado. Aquí el más puro y sencillo aplicador: la mirada. Y la nuestra queda prendida a la de la modelo cuyos ojos negros (unas manchas) forman parte de un dibujo sabio que se continúa en el pelo, y luego, en tajante pero suave diferenciación, en una sombra de contorno que va adelgazándose de nuevo hasta convertirse en parte difuminada del papel grisáceo. La nariz y la boca se apuntan y al hacerlo quedan frente a nosotros con todas sus características esenciales (y las que determinan el carácter de la modelo) con gran fuerza pero con un ligero trazo.

El boceto de la tragedia debe de ser, en una ciudad como Viena, una mujer de grandes ojos verdes, vestida de negro (antes de convertirse como las otras alegorías en una mujer sofocada por el oro), con un brazo desnudo desde el codo; el antebrazo arañado literalmente por una pulsera oriental dirigida hacia la mano que sostiene una máscara trágica muy expresiva, en contraste total con la inexpresiva cara de erotismo y sabiduría que tiene el rostro de la modelo. Los ojos son atigrados, y a pesar del no color, es decir de que están dibujados en blanco, gris y negro, es posible advertir el reflejo dorado de los ojos, casi redondos, magnéticos. El peinado es severo, pero encima de los cabellos se enrolla un tocado de flores que se desparraman en torno a la cabeza sin que su floración parezca afectar la mirada dorada e impasible de la tragedia que pronto podrá ser la Salud o la Judith matando de un tajo a Holofernes. Pero entonces Judith, en el cuadro definitivo, se viste con la suntuosidad con que Klimt viste a sus modelos: es más bien un fondo de distintos dorados casi asirios que en gruesas placas y con dibujos excavados en la hoja laminada dejan ver telas

de seda con irizaciones antiguas, más bien arcaicas, y el pelo es una mata espesa formando un marco asimétrico sobre la cara que entorna las cejas en un gesto de desdén y de placer que se desploma sobre el brillo de un diente que protubera por encima de los demás, saliendo con golosa fruición de una boca muy roja y brillante, pero bien dibujada y contenida. Un *collar* muy grueso, de oro, recamado de piedras, mantiene el cuello de la asesina en su lugar, totalmente erguido, sin estremecimientos, sin dudas, mientras que abajo, al lado, casi inexistente, como acercándose a esas puertas-camerino que separan algunos cuadros de Klimt en tres y dos porciones, deja ver una figura a la mitad, casi entre bambalinas, a punto de aparecer o desaparecer, nadie sabe, tajado por la franja del cuadro que termina, tomado con delicadeza por las manos de Judith (que parece estar sosteniendo el asa de una delicada porcelana vienesa y ducal). Es Holofores decapitado, no sólo porque Judith lo decapite sino que en un acto de reiteración feroz, Klimt nos lo ofrece cercenado del cuadro y sólo percibimos la mitad de su barba, una espesa ceja y medio bigote florido y, arriba en letras realzadas sobre el oro, su nombre sobre el que campea, triunfal, duplicando su labor tajante, el más corto nombre de Judith, de triunfo silencioso. Abajo, otra vez, junto a la barba y el cabello del gigante, el ombligo luminoso de Judith.

Emilie Flöge podría parecer una modelo de Ives Saint Laurent, delgada, alta, elegante. Un vestido en azules y dorados con volutas y recuadros se dibuja como parte de una catadura pero también como parte de una abstracción que va subiendo por el rostro perfectamente realista, coronado con un sombrero, pura elucubración que nos señala tanto hacia Klee como hacia Kandinsky. El pelo está arreglado para jugar con los cuellos adornados de pesados collares o chalinas, siempre en esa perversa complicidad del adorno que encubre una herida, como si el cuello necesitara de las gargantillas para mantenerse erguido sobre el cuerpo porque de otro modo tendría necesidad de una mano que lo mantuviera hacia abajo, por los

cabellos, como lo hicieran muchas veces en este periodo numerosas mujeres *prerrafaelitas*, *modernistas*, *liberty*, *art nouveau*, *jugn stil*, jugando a ser las modelos perfectas de una historia irreal y alegórica. Judith y Salomé, las descabezadoras, son las figuras perfectas para este período, pero Judith y Salomé bailan en una corte suntuosa, de grandes perspectivas vienesas, belvederes, con estatuas y jardines geométricos, bien recortados hacia el fondo, con anchos pasadizos por donde puede deslizarse el esplendor de su vestimenta suntuosa y laminada. A veces, suelen llevar como las grandes damas un perrito agarrado de la mano, y el perrito suele ser la cabeza decapitada de un gigante.

DE PIE SOBRE LA LITERATURA MEXICANA¹

EMBOZO DE UN EROTISMO

El pie sostiene al hombre: es el soporte de su persona. El pie resalta arquitectónicamente como en los templos; pilastra o columna que nos sostiene erectos; símbolos del sol para algunos, parte medular de nosotros mismos, para otros representa el alma. A Freud el pie le sobra y el significado es fálico. La posición erecta que el hombre le ganó al mono cuando se bajó de las ramas altas a las que la prehistoria lo confinaba, lo convierte a su vez en un árbol (Bataille) cuya erección es perfecta. El pie es también la huella de la muerte, pues a pasos rápidos marchamos hacia ella.

Símbolo disperso, plurivalente, el pie desnudo significa la esclavitud entre los griegos y el hombre libre lo calza como toca su cabeza. El esclavo libera al hombre pero lo esclaviza a sus pies. El calzado que nos mantiene erguidos sobre la triple y despiadada simbolización del pie que representa el alma, el enlace entre la tierra y el cielo y la creación germinal, es también embozo de erotismos.

Pero ¿a la mujer quién la sostiene? ¿El pie que sostiene al hombre es el mismo que sostiene a la mujer? ¿Hay alguna diferencia entre un pie femenino y un pie masculino? Cuando Bataille escribe en *Documents* su famoso ensayo sobre el dedo gordo del pie ¿piensa acaso si esos dedos gruesos, cómicos o monstruosos, armónicos o místicos, pertenecen al hombre como género humano o al hombre como representante de lo

1 De "La alegoría del cuerpo en la novela mexicana", en el ciclo de conferencias *Mujeres/Mujeres*, en Casa del Lago, 5 de marzo de 1978.

masculino? Esos pies que se hunden en el fango y que son el símbolo de lo bajo, ¿lo son sin diferencia de sexos? Las relaciones eróticas que los dedos de los pies, gordos o pequeños sugieren, y los tabús violentos que prohíben su exhibición, señalan a las representantes del sexo femenino como defensoras de un cuerpo que posee un miembro ofensivo al pudor y por ello las obligan a atrofiarlo y a ocultarlo. Las chinas tienen que esconder sus pies aun ante sus maridos y las turcas deben dormir con medias. Los españoles del siglo xvii subían a sus mujeres sobre un estrado, las colocaban sobre escalones que había que subir a pie, instituyendo a la vez un pedestal y una marginación. El recato que se debe a lo femenino alcanza por igual a lo alto y lo bajo de su persona y la doncella del siglo xvi debe tener dos señales en España: «ser siendo virgen *sin ojos y sin pies*, y debéis entenderlo por el recogimiento y loables costumbres, no viendo ni deseando más de lo justo, y así fácilmente hallará la doncella marido».² Este recato que la obliga a encubrir y ocultar lo que no se quiere que se vea o que se sepa, la mutila y la ciega. No ver ni tener pies es cancelar el deseo y negar su posible eroticidad. Este recato que impide mirar a los ojos y enseñar los pies pretende negar su existencia y enlaza las extremidades a la mirada, pues ¿qué otra cosa puede hacer una mujer que tiene los ojos bajos sino mirarse los pies? Mas esta misma dama que baja la mirada sólo encuentra un largo manto que la envuelve. Su contacto consigo misma, aunque maternal, por el género que mira y que la cubre, no puede ser carnal pues contemplar el propio cuerpo es ya pecado.

El texto de Bataille trasciende la feminidad del pie y se detiene en la simbología de lo bajo y de lo alto que en filisteo maniqueísmo persiste en separar el cielo de la tierra. A ese maniqueísmo que plantea una dualidad, Bataille le opone un paradigma singular por ser temario, como lo ha demostrado

2 Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1972, p. 94.

Barthes en un brillante ensayo,³ paradigma que une lo noble, lo innoble y lo bajo. Lo bajo y lo innoble es el pie, y en Bataille, el dedo gordo del pie. Dedo gordo, monstruoso a veces, enano fálico y extremidad de extremidad. Su bajeza lo sepulta en el lodo y lo hace terrestre en exceso: es su cercanía con el polvo y por tanto su cercanía con el estado de máxima destrucción, la forma más baja de la realidad, pero también la más alta, noble e innoble a la vez, la muerte. Y es la muerte considerada como alteración obscena de la realidad, con la que Bataille engarza el pie, uniéndolo indisolublemente a ese dedo gordo fascinante e incapaz de calzar totalmente la alianza.

Mas ese pie cuyo símbolo es la salida porque centra su realidad en el dedo gordo, extremidad de extremidad, es iluminado por el erotismo que de inmediato lo ciega: tocar un pie femenino significa la muerte. En efecto, en el ensayo de Bataille destaca la anécdota de la muerte del Conde de Villamediana por haber osado tocar el pie de la Reina Isabel. El conde que ardía de amor por la reina, incendia su palacio para poder «robarle algunos favores» y el acto más osado de esta violación es tocar su pie. Tocar el pie de una reina es bajarla de su pedestal y ocultarlo es liberarse de su seducción. De la muerte abierta que el pie concentra en lo bajo en la tierra, pasamos a una muerte dada por un pie femenino que, desnudado o tocado, nos vincula con la obscenidad y la transgresión de una moral que centra en un erotismo soslayado su razón de ser. La Reina María Luisa de Saboya viola ciertos usos eróticos de España al negarse a aceptar «la moda del tobillo, especie de adorno que las mujeres usaban encima del brial para impedir que se les vieran los pies y las piernas cuando se sentaban en cojines por el suelo, como era de costumbre en la España del siglo xvii».⁴ Sentarse en el suelo en cojines es acercarse al polvo y separarse de él por medio de mullidos subterfugios, pero esa cercanía con lo bajo, así embozada, emboza lo más importante,

3 Roland Barthes, «Les sorties du texte», en *Communications*, París, 1973.

4 Martín Gaité, *op. cit.*, p. 42.

la existencia de un pie femenino que debe ocultarse a la mirada, simular su inexistencia, distanciar el cielo de la tierra.

Los árabes ocultan el rostro de sus mujeres pero liberan su mirada; los maridos españoles preferían ver «a sus mujeres muertas antes de que enseñasen el pie».⁵ Este pudor que marca el siglo xvii colocando con horror todas las fobias en el hermoso pie de las españolas que lo tenían pequeño y bello como nuestras mexicanas del siglo xix, va siendo destruido con escándalo: en el siglo xviii el pie bien calzado se vuelve blanco esencial de la mirada. La bajeza y la impudicia que lo determina, su cercanía con el polvo se empieza a cubrir con el afeite que reviste forma de calzado. El lujo detiene en la seda y en el oro la embriaguez de la mirada: «[Una señora] arrullaba toda la hermosa máquina de su cuerpo sobre dos chinelas de terciopelo azul que era el ártico y el antártico en donde se revolcaban los ojos más tardos y se mecían los deseos más rebeldes», exclama perturbado Torres Villarroel.⁶

La mujer vuelve a curvarse pues a los pies responde la mirada. Antes debe ocultar con el género que la encubre —el tontillo— la mera existencia de sus extremidades y sus ojos deben, al dirigirse a ellas, disimularlas; ahora, la dualidad implícita en lo terrestre y lo celeste que pies y ojos representan, la mirada árabe concentrada en la celosía, el descubrimiento glorioso del pedestal que se asienta en la tierra y conduce al cielo, parecen desterrar el polvo. A los bellos zapatos que la marquesa Cayetana de Alba, la célebre maja de Goya, cambiaba diariamente, había que agregar el abanico también diario, para corroborar la curvatura, implícita en el símil manejado por Torres Villarroel, haciendo de los zapatos los polos opuestos de la tierra. Los pies erotizados por unas chinelas se vuelven el ártico y el antártico de una mirada, pero ésta baja del cielo hacia la tierra, revolcando los deseos. La seducción de lo bajo, polo de la mirada masculina se vuelve la metáfora del polvo

5 *Idem.*

6 *Idem.*

enamorado. Y en Quevedo, autor de la imagen, lo ideal se aleja con violencia de lo bajo y en sus sonetos amorosos coloca sobre todo la mirada; cuando la mirada cae y se somete al polvo, el polvo se idealiza, idealizando junto al amor la muerte. El pie femenino parece desnudarse pero el afeite del calzado condena la mirada que, oculta en el abanico, se esconde en el cortejo, encubriendo los dos polos.

Idealización traicionera, sin embargo. Revolcarse en el deseo evoca imágenes poco ideales y nos acerca más a imágenes zoológicas. En el polvo se revuelcan ciertos animales y el lodo con que se cubre la honra recuerda el lodazal donde hozan los marranos. Revolcarse en el fango es evangélico y los zapatos que pisan el polvo de las calles cubren de inmundicia los oros y las sedas. La palabra con que el pudor ofendido mira el desembozo de unos pies que revuelcan el deseo alterando los polos de los ojos, del ártico al antártico, cancela con su nieve tanto el polvo como el deseo y quizá lo viole con sus pasos.

El pie desnudo no aparece. Es el pie calzado el que ocupa la mirada; la desnudez es subversiva y sólo se permite en las estatuas griegas donde el pie descuella en su armónica entrega a un ideal que el mármol sube al cielo. En el pie calzado se quedan los deseos o se inician y la sexualidad reptante, cambia su piel, voluptuosamente entregada al oro, a la seda, a las tapicerías, al terciopelo, a los satines, a los suntuosos charoles, a las suaves cabritillas. El sexo se traviste y es pisado por chinelas, botines, pantuflas rebordadas, suaves medias blancas, poniendo el límite deseado entre el pie desnudo y el zapato. Madame Bovary trae a León bajo sus pasos pues «el rechinado de sus botines lo hace sentirse cobarde, como los borrachos frente a los duros licores». Un notario posa idiotizado «sus ojos sobre las bellas pantuflas de tapicería» de Emma, y Flaubert describe extasiado un bello pie de mujer «envuelto en bello calzado de altos tacones, adornado con una rosa negra». El sexo ha encontrado su estuche, la sexualidad sin cuerpo ha subido al pedestal. Flaubert agrega con ironía. «Oh, qué bellas son esas historias de amor donde *la cosa principal* está tan rodeada

de misterio que no es posible ubicarse y la unión sexual se relega sistemáticamente a la sombra como el beber, el comer y el orinar». Para Flaubert el velo de misterio que encubre «el bravo órgano genital» y que lo relega a las regiones limbares de lo no expresado, es «el fondo innegable de todas las ternezas humanas». En una carta a su amante, Louise Collet, Flaubert dice brutalmente: «Las mujeres no son francas consigo mismas: no aceptan sus sentidos; toman el corazón por el culo y creen que la luna está hecha para iluminar los tocadores».⁷

La franqueza misma de esas palabras se matiza en las obras literarias de Flaubert y «el bravo órgano genital», causa de todas las ternezas y todos los estremecimientos se descenra, cae por tierra y se esclaviza. Sacher-Masoch vive entregado a la Venus de las Piel y su esclavitud, literal y gráfica, se esculpe en la imagen del arrodillado que «vive a las plantas de su amada... que lo ofende con el pie».⁸ En el calzado de hombres y mujeres se concentra por igual la aventura de ese «bravo órgano» tan presente y sin embargo soslayado, y la sensualidad del cuerpo se reduce a ese espejo de erotismo, a esa alegoría de cortesanas y a ese símbolo del lujo. El calzado es la prenda erótica por excelencia del siglo XIX y un símbolo de *status*. Madame Bovary es confinada al infierno de la censura y el sexo encuentra la horma de su zapato.

DE PIES A CABEZA: BAILE Y COCHINO...

Si los pasos desnudos sobre el polvo acercan al hombre a su fin, la tierra; si tanta cortesanía nos lleva a reconocerla en una España civilizada que deja atrás usos rústicos y se despercute entre sedas y abanicos y si Francia ostenta a la vez que conde-

7 Todas las citas fueron sacadas de Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

8 Leopold von Sacher-Masoch, *La Venus de las pieles*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

na el erotismo del zapato, México recoge las modas europeas y los moralistas las contemplan para denunciarlas. José Tomás de Cuéllar se «pone las botas» para castigar la molicie perniciosa que disuelve las místicas y limpias costumbres de la familia mexicana.

Es que van pasando aquellos tiempos felices que han hecho de la mujer mexicana el modelo de las esposas. La irrupción del lujo de las clases poco acomodadas va oscureciendo el fondo inmaculado de las virtudes domésticas y convirtiendo la molestia y la humildad en esa sed insaciable de atavíos costosos para engañar a la sociedad con un patrimonio y un bienestar que no existen. La mujer, tocada por ese nuevo estímulo, se coloca voluntariamente al borde de los precipicios porque cree haber descubierto en el mundo real algo superior a la virtud.⁹

El cuadro de costumbres que Cuéllar traza «es repugnante» pero su disculpa es la notoria «realidad» de sus comentarios. El lujo impera y bajo el mandato de la ostentación las mujeres se corrompen y el sistema de la moda revela la invasión del disolvente lujo citadino. Es decir, el lujo creado por una urbe que se vuelve metrópoli e imita su prosperidad: «...el cuadro que traza [el autor] no es elección suya. Existe por desgracia, y no sólo existe, sino que se multiplica en México para mengua de la moral y las buenas costumbres. La creciente invasión del lujo en la clase media determina cada día nuevos derrumbamientos». Esta demolición de las costumbres que amenaza a la clase media es movilizadora por los cambios en las estructuras sociales. La clase media que produce mujeres «modestas» y «humildes» está vinculada a un es-

9 Tomás de Cuéllar, *Baile y cochino...* en *La linterna mágica*, México, Biblioteca del Estudiante Universitario, 1941. Todas las citas provienen de esta edición; en adelante se indicarán las páginas en el texto. Los subrayados son míos.

tereotipo de familia patriarcal y campesina que encuentra su expresión máxima en *Astucia* de Luis G. Inclán. En Inclán, el centro esencial de la narrativa es el personaje masculino, cabeza de familia con un esquema ideal de educación, en el que se advierte magnificada la utopía pastoril que opone el campo a la ciudad. Al finalizar el siglo, las principales novelas realistas cambian el enfoque y la mayoría presenta personajes femeninos a quienes la nueva sociedad urbana en vías de industrialización desclasa. No es otro el esquema de novelas como *La rumba* de Ángel de Campo y *Santa* de Gamboa. Ambas se «pierden» por razones diversas, pero coinciden en su intento por abandonar un medio social cuyo esquema familiar es aún provinciano. En una ciudad que se transforma, las jerarquías empiezan a alterarse desde la base. La mujer, siempre objeto, se convierte ahora en objeto de consumo y así textualmente la describe Cuéllar: «Doña Dolores había traído a su hija a México, como los indios traen las mejores de sus frutas, para su consumo». Y para ser consumible hay que venderse y la venta se finca en la apariencia, debe cambiar *de pies a cabeza* y en el calzado se inicia.

La mirada del narrador se detiene, fascinada, en los pies de las mujeres y de la fascinación se pasa al agravio y al gesto moralizante porque el calzado no sólo es símbolo de lujo, sino erotismo embozado y pedestal de un sistema de la moda que mientras viste el pie encubre las apariencias y amenaza las estructuras establecidas. El pie de la mujer «humilde y modesta» debe ir calzado discreto y pobremente. La «querida» de Saldaña, el promotor del baile que le da título a la novela de Cuéllar, transforma su aspecto con «trapos». Sus «porabajos» son viejas «babuchas» que al ser cambiadas por zapatos «de cabritilla abronzada y charol, con sus pespuntos» la hacen parecer otra. La moda cambia de pies a cabeza a quienes la siguen a pie juntillas. La sociedad cambia y con el cambio se produce otra apariencia. La vieja apariencia de modestia y humildad se ha transformado y la ropa de confección altera y descompone una jerarquización social definida por clases que se

querrían inamovibles. Quien sigue la moda arrincona a la pobreza y asciende en la escala para pasar «de lo vivo a lo pintado». Con este tipo de locución que abunda en la obra de Cuéllar, el cuerpo femenino en su pedestal, el zapato encubridor del pie desnudo, se articula sobre la lengua, que representa gráficamente una realidad visual. En efecto, el cambio de apariencia que supone el paso de *lo vivo a lo pintado*, representa un cambio visual que la ciudad prostituida al consumo y al lujo revela a la mirada. El pie calzado se transforma y en sentido literal. Los pies bien calzados revelan «un buen pie», escultórico, elegante, sensualizado. «Las babuchas» lo ocultan, lo avejentan, lo empobrecen; la zapatilla o el botín de charol y suave cabritilla lo elevan hacia el cielo, lo refinan, lo matizan y sobre todo, cambian su color.

Estar descalzo o andar sobre huaraches es pertenecer a la clase baja. El pie que toca el polvo o el calzado que deja libre al pie para que el polvo lo cubra, simbolizan lo más bajo. Estar descalzo o calzar huarache desnuda la escala de los valores sociales. Una polla se queja de que nadie ha observado sus irresistibles pies calzados con hermosas botitas bronceadas: «Yo procuré sacarlos [los pies] y estoy segura que él los veía; pero en seguida ¡nada! ¡Tú de mi alma! ¡como si le hubiera visto los pies a un indio con guaraches!» (p. 69). Y esta indignación revela que mientras más cerca se está del polvo más baja será la clase. El indio garbancero corteja a la india garbancera y de pie sobre los huaraches ve los retobos que le endilga su querida por debajo del rebozo:

Porque cuando se trata de amor entre la servidumbre —aclara Cuéllar— o como se dice aquí, *entre garbanzos*, entonces niño amor, encaje, abánico, sonrisa, y todo eso junto, se reduce a entreabrirse con ambas manos cerca de la cara la orilla del rebozo, dejando percibir por un momento el *pescuezo cobrizo* y arrebujándose después con el embozo de modo que tape un poco más la boca, aun cuando no haga frío, tapada de boca que, traducida elocuentemente por el pretendiente, es como si ella

dijera: «no sea usted malo, yo soy muy recatada», «esas cosas me ruborizan», etc.

Huarache y rebozo equivalen a botita y abanico, cada uno en su clase; el pescuezo bronceado *enseña el cobre*, pero la botita de cabritilla de ese mismo color encubre un pie huesudo y un color trigueño. Sarape y rebozo visten al indio y el huarache lo calza. Su pie es cobrizo y nunca oculta su color; las jóvenes de clase baja que anduvieron «descalcitas» tienen éxito porque lo que visten las emboza totalmente modelando sus cuerpos y dibujando sus extremidades. Es más, lo que visten oculta los colores que en México revelan la procedencia. Y la clase se marca por la ropa y se realza por el color. Ser «trigueño», como dicen los escritores mexicanos del siglo xix y Cuéllar lo reitera, es revelar el origen indio y revelarlo es mostrar «la clase». Una señora «tenida» por un nuevo rico, Don Gabriel, se vuelve atractiva cuando se cubre la cara con crema y polvo:

No tienen ustedes una idea de lo que ganó la mujer del curial con aquel polvo; *parecía otra persona*, porque ella no tenía malas facciones; pero como era trigueñita, casi no se echaba de ver que tenía muy buena pestaña y muy buena ceja, y labios un poquito volteados y de un color de granate que una vez en contraste con el bismuto, tomaban no sé que aspecto provocativo... Don Gabriel... sintió amor; sí, señor, amor que salía del polvo aquel calcáreo como Venus de las espumas del mar (p. 20).

Parecer otro u otra es el pivote sobre el que gira esta novela; pero esa violencia entre el ser y la apariencia que ya ha violentado otros discursos literarios, se afincan aquí sobre una apariencia que se determina por una representación visual y se articula sobre la lengua.

Las Machucas —subraya Cuéllar hablando de unas advenedizas sociales— tenían toda las *apariencias*, especialmente la apariencia del lujo, que era su pasión dominante; tenían

la *apariencia* de la raza caucásica siempre que llevaban guantes; porque cuando se los quitaban, aparecían las manos de la Malinche en el busto de Ninón de Lenclos, tenían la *apariencia* de la distinción cuando no hablaban, porque, la sin hueso haciéndoles la más negra de las traiciones, hacía recordar al curioso observador la palabra *descalcitas* de que se valía Saldaña, y tenían, por último, la *apariencia* de la hermosura, de noche o en la calle, porque en la mañana y dentro de la casa *no pasaban Las Machucas de ser unas trigueñitas* un poco despercudidas y nada más (p. 20).

Ropaje y calzado disfrazan. El lujo que aparentan ciertas clases sociales es la radiografía de un desclasamiento: por más que se vista de seda, mona se queda la pollita que descende de los conquistados y que de Malinche quiere ascender a diosa griega. El color que el calzado encubre y que rebozo y huarachas descubren muestra a las claras que para Cuéllar y para sus contemporáneos cambiar de clase cambiándose la *apariencia* no paga. Lo que sí paga es un racismo que se añade o, mejor dicho, que pretende mantener una estratificación clasista que se quiere inamovible. Y su inamovilidad depende del calzado: la desnudez del pie clasifica al indio y lo define por su forma y su color, pero sobre todo, lo mantiene sobre el polvo, que si bien aquí no significa la muerte en sentido metafísico como podemos advertirlo en Bataille, significa la muerte social en una movilidad social que aunque limitada, nuestros escritores temen.

UNA ESTÉTICA DEL CALZADO

La desnudez del pie determina la esclavitud. El signo en Grecia era la cabeza y los pies desnudos: la cabeza desprovista de cabello y los pies de sus sandalias. Ya lo he dicho, la dignidad del pie desnudo sólo se guarda en las estatuas. El pie desnudo es también en su carnalidad el detentor de una estética; Flaubert

relata a Louise Collet una experiencia en la playa de Trouville donde ve bañarse a las damas: «Y los pies rojos, delgados, con callos, ojos de pescado, deformados por los botines largos como nabos y anchos como barcas». ¹⁰ Una estética de doble proyección: la estética clásica que inmoviliza en el mármol una celestialidad, y la estética de una carnalidad que se disfraza con la doble piel del calzado. Y esa piel deja sus marcas indelebles: reforma el pie y lo entrega a la apariencia de una belleza conformada por la moda pero que al reformarlo lo deforma; cuando se desnuda el pie ostenta las huellas de su doble piel pagando con ellas la perfección que sólo las estatuas ostentan. La calcareidad que ha cubierto la cara de la querida de Don Gabriel le permite aparentar la estructura de una estatua clásica y los guantes que modelan las manos de las Machucas para hacer juego con los botines que cubren su anterior desclasamiento las convierten en esculturas vivientes. La estética también encubre una ética y una ideología.

Al cubrirse el cuerpo, la gente cubre las apariencias y cubrir las apariencias es evitar escándalos, aunque eso signifique (para Cuéllar) la más atroz zambullida en la clandestinidad de una vida irregular. Cubre las apariencias quien se disfraza con un corsé la cintura, con polvos lo trigüeño de la cara, con guantes la contextura huesosa y oscura de las manos, con botines la desgracia de un pie sin gracia. Y Cuéllar agrega, refiriéndose a otra de las convidadas al baile de Saldaña, Enriqueta, «como muchas mujeres elegantes, no concebía el amor desnudo, por demasiado mitológico; no podía figurárselo sino en la opulencia y por eso lo buscaba en el fondo de los carruajes, o en las facetas de un diamante de tres quilates». Al asociarse con el lujo, Cupido viste su desnudez clásica, que en la vida cotidiana, cuando no se tiene dinero para comer, o lo que es peor, para comprarse unas botitas, se vuelve deforme (p. 50). La deformidad que la desnudez en objetos de consumo produce hace caer a Enriqueta en garras de un asiduo coleccionista de «Esa

10 Vargas Llosa, *op.cit.*

baratija que se llama mujer» (p. 32) y su caída está condicionada por *el* tradicional *mal paso*, pero dado en esta ocasión dentro de unas «botitas raídas» (p. 49). En efecto, Enriqueta cae en el concubinato por asomarse a la ventana, por entrar en el vértigo de una calle de lujo, pero sobre todo por recibir en la suela de sus botitas

sensaciones que se parecían al chirrido de la electricidad en un aparato electromagnético, y hasta ejercían en Enriqueta cierta influencia voluptuosa... los sentidos de Enriqueta estaban cogidos por una gran caricia mundana. El ruido de los carruajes la atraía como aturde un gran beso. Una carrera vertiginosa de imágenes fugaces producía en sus ojos ese deslumbramiento de los grandes espectáculos. La trepidación del pavimento le comunicaba una especie de cosquilleo magnético que le subía desde *los pies hasta la cintura*, y la brisa húmeda impregnada de olor a tierra y olor a barniz de coche y a cuero inglés, armonizaba el conjunto de sus sensaciones (pp. 56-57).

El progreso ha vestido a Cupido y su flechazo se ha vuelto electromagnético; el pavimento que hallan los vehículos transmite a Enriqueta el flujo voluptuoso que la hundirá en la mancebia mientras pretende subirla de clase por la apariencia, pero sus botitas que reciben la violencia del flechazo, uniendo en su trayecto las locuciones «tener buen pie» con «tener buen talle», la llevan a su vez a dar ese paso considerable que le permite andar en carruaje y no a pie (p. 53), aunque este condicionamiento la lleve también algún día a intentar «*desandar* el camino que el tiempo inexorable le ha hecho recorrer forzosamente» (p. 61).

Enriqueta ha descubierto su cuerpo desde la base; lo mismo le pasa a Venturita, una bella joven quedada que no se resigna con el desvaído papel de tía y de cuñada. Para ahogar el desengaño, Venturita camina por las calles, es más, *anda* por donde la *vean* y, para que la vean, va bien vestida y bien calzada. El calzado sigue siendo el punto focal de la apariencia; para ser

bien contemplada, Venturita acorta una pulgada «la orla de su vestido» (p. 65). «Al fin dio con el lagartijo cerca de Iturbide», explica Cuéllar en su afán por hacernos seguir el itinerario que siguen los pies menudos de su personaje, «Venturita lo vio venir y sorprendió (fingiendo no ver) como dos relámpagos, una mirada que se dirigió a los ojos y otra mirada que se dirigió a los pies de Venturita» (p. 65). Las miradas que van de los ojos a las botas siguen el trayecto que ya habían recorrido las miradas de los españoles del siglo XVIII: del cielo bajan a la tierra. Las botitas, descubiertas por la repentina brevedad de la falda, son las armas de Cupido y equivalen al flechazo; es más, las botitas que «ajustan *la punta del pie*», de la misma manera que se aprieta el corsé, permiten una asociación que va de la mirada al tacto y los lagartijos que ven el espectáculo de esos piecitos bien calzados sienten «cierto hormigueo en *las palmas de las manos*» (p. 63). Aún en el Renacimiento Cupido operaba desnudo y sus saetas eran armas acordes a su ceguera. Ahora Cupido se descarna y se traslada al disfraz de unos zapatitos bien ajustados y dirigidos a las miradas de quienes transitan con sus pasos las calles de la ciudad, vitrinas donde se exhiben las «baratijas». Andar es ver o dejarse ver. Y lo que a la vista aparece determina la estrategia; Venturita descansa sobre sus armas y dirige la infantería, segura de que si su batallón avanza, se dejará llevar luego por un carruaje, como el que desplaza a Enriqueta.

He aquí a Venturita —repite Cuéllar— frente a frente de su cañón Krup [sic], de su ametralladora, de su torpedo, del instrumento, en fin, de ataque más formidable que había llegado a sus alcances, y se le hacía imposible, que no hubiera un hombre capaz de volverse loco por aquella bota... figurando como base... como base de una mujer... sí, de una mujer no despreciable, ni tan entrada en años, en fin, como base de una doncella (p. 66).

La especulación de Venturita con la bota, «arsenal» de su estrategia, la lleva a concebir una estética del calzado y una po-

lítica de ataque. Los hermosos botines de suave cabritilla y sus reflejos irisados desbordan las conveniencias y se mantienen al nivel de la mirada. Los botines hacen «un pie de niña» (p. 68), lo modelan estrechándolo; los choclos permiten que un pie sea capaz de «sublevar la conciencia humana» (p. 69). Es más, el pie se vuelve «escultural», es arma de guerra y mito esculpido y objeto de una estética verbalizada por la propia Venturita:

El pie humano es, de todo el cuerpo, lo que parecía tener menor atractivo y debiese al menos contar con la persona del tobillo para arriba, con absoluta exclusión de los pies. No de otra manera han de haber sido consideradas las matronas griegas y romanas, puesto que enseñaban el calcañal y los dedos de los pies con la desgarbada sandalia, y fue necesario el refinamiento de lujo y las costumbres para ir cubriendo esa miseria humana, hasta que en la fastuosa corte de Luis XV llegó el arte del zapatero a su último grado de perfección. La estética llegó al calzado, y los pies de las damas comenzaron a figurar entre las flechas con que Cupido hiere los corazones (p. 70).

La estética de la bota o del choclo se inserta todavía en la moral de clase media. Apretar el corsé y ajustarse el botín son síntomas del influjo de una moda extranjera que penetra en las costumbres de una ciudad que se ha abierto al comercio exterior y que vive en la dependencia total. Pero cambiar el zapato tradicional por otro tipo de calzado es alterar las jerarquías, violar las conveniencias. Al artista se ha unido el militar, pero el militar pertenece a un ejército entrenado en la gran era de la industria, en la era manejada por un orden y por el progreso. La estética se vuelve positivista y la mirada se enfria. No es pues extraño que Venturita fracase y que sus hermosos y enguantados pies rechacen esas botas que aniñan y esos choclos que esculpen para provocar apenas el hormigueo de una trepidación electromagnética. Esos instrumentos —esa dina-

mita—, apenas si conmueve el edificio social porque aunque atraigan la mirada y ésta altere el tacto, su impacto disgrega. Para conseguir su objeto, casarse, pues como pregunta Cuéllar «¿a qué otra cosa aspiran las muchachas bonitas?», Venturita no vacila en adoptar una moda que la hará descender en la escala social y la asociará a aquellas que alguna vez estuvieron *descalcitas*. Esta nueva táctica había sido usada también durante el siglo XVIII en España por la seductora duquesa Teresa Cayetana de Alba que aplebeyó sus vestidos, sus modales y su lenguaje para seducir a los hombres. Venturita, más modesta, se contenta con imitar a las cortesanas, a las que se proveen de zapatos bajos y medias de encaje. Afeite que calza el pie al tiempo que lo desnuda, arma poderosa, la *dinamita* (p. 72), el proyectil más detonado de la coquetería contra la cual detona a su vez Cuéllar:

un pie así, con zapato bajo de seda que apenas aprisiona la punta del pie; cuya epidermis casi se adivina, o mejor dicho, se ve, se puede ver, a través de una media de encaje... Vamos... esto es mucho, y yo sé muy bien todo lo que el zapato puede influir en... el porvenir de una mujer. Ya comprenderás por qué —dijo Venturita bajando la voz— ya comprenderás por qué esas señoras —agregó muy quedito— se calzan así. —Ay, Venturita de mi alma y tú vas a...? (p. 73).

La duquesa de Alba se aplebeya por voluptuosidad y Venturita se acortesana por el matrimonio añorado, pero ambas confieren a sus pies un erotismo que ha cifrado en el calzado tanto el pudor como la obscenidad y que ha hecho de la mujer un objeto de consumo. La estrategia que esa estética desarrolla está a tono con una sociedad que se mantiene firme a base de armamentos importados y que le concede a la dinamita su mayor efectividad tanto para construir ferrocarriles como para metaforizar el erotismo que propicia el progreso, duramente conquistado a base de orden, administración y dependencia.

Reunidas por la varita mágica de Saldaña que convoca al baile, las mujeres que pinta Cuéllar en sus cuadros de costumbres son vistas por su autor con apetito voraz —comiéndoselas con los ojos— para después lapidarlas con la pluma. La incesante actividad que se determina por una intensa preocupación vestimentaria que da pie a la elegancia, tiene como objeto la mirada. Las mujeres se entregan a un ritual de tocador que con fervor sagrado les permite convertirse en seres de vitrina. Su vestimenta las acomoda de inmediato en el escaparate donde serán vendidas y, para intensificar el deslumbramiento se revisten de objetos fastuosos que ponen en subasta su más preciada joya, la virtud. Para ser vista como objeto que se ostenta, la mujer anda sobre zapatos de distintos altos y diversos géneros, aunque pague como precio inmediato y fugaz una desnudez fortuita y ocasional que le exige su entrada por la puerta falsa de *la casa chica*. «Ser tenida» por quien colecciona objetos de lujo es ser vestida de pies a cabeza para ser expuesta a la mirada y aumentar la fama del coleccionista. Enriqueta lo hace y al recibir en sus mal calzadas plantas el *cosquilleo electromagnético del progreso*, recorre el camino clásico que Cuéllar fulmina en su afán moralizante y en su intento de retener a la mujer sólo dentro de la categoría de objeto utilitario. La sociedad porfirista que se refleja en la prosa de este escritor que publica su libro en 1886 es una sociedad dada a la ostentación y el lujo, a la especular importación de los valores de la moda parisina, a la instauración de costumbres diversas que modifican de raíz la apariencia exterior.

La virtud es ciega como el honor, enseñar los pies lujosamente calzados es iniciar la caída, rodar por el fango. Dar el mal paso con botines lujosos es perder el pie y entregarlo desde abajo al lujo. Eso hará Venturita al acercarse a las cortesanas utilizando el calzado que las marca o las infama. Las situaciones narrativas, subrayadas por las expresiones populares que Cuéllar maneja a la perfección, exhiben la identidad de las mu-

jeros; el cambio social las determina como valor de cambio y en realidad, cualquiera que sea su calce empiezan a perder la clase a influjos de la moda. La actitud moralizante de Cuéllar opera como una pantalla para cubrir una realidad que se revela al ojo y el espacio elaborado conscientemente se sustituye por otro donde algo opera desde el inconsciente; su capacidad radiográfica traspasa su propia moral tradicional y descubre la realidad de la dependencia y de la mujer como mercancía que puede ser exhibida, tenida, comprada.

La exhibición precede a la compra, pero para exhibir y ponerse en vitrina la apariencia debe modificarse. La sociedad suntuaria elabora su propia imagen de la belleza y la «*sencillez y naturalidad* de los tiempos patriarcales» (p. 58) que le sirven de modelo a Cuéllar no embonan con el lujo. Para ser comprada, «tenida» —ya sea en matrimonio o en concubinato— la mujer debe componer su belleza, vestirla, aderezarla, y al colocarse en vitrina debe —perogrullada— llamar la atención. La belleza de la sociedad suntuaria abomina de lo natural por demasiado «mitológico» y recae en la opulencia: «El cupidillo aquel tan ingenuo y espontáneo (de los tiempos patriarcales), era en la ventana de Enriqueta y en otros balcones, un simple intermediario para llegar al lujo» (p. 58).

La honra naufraga como un navío ahogando la reputación de una mujer; el lujo la rescata y la enfrenta al espejo que le regresa no sólo el reflejo sino un aura. La moda aureola a la mujer, la refina alterando sus proporciones, la recrea dándole otro rostro, el que ella misma mira ante el espejo y el rostro que se ofrece a la mirada exterior: «Por detrás de Enriqueta había, no un cupidillo risueño, juguetón y huraño, sino una hada despótica, tiránica y cruel que se ríe de la miseria» (p. 58). El espejo contesta encantado reiterando la belleza, y, alterando el cuento, le otorga galanía a cuanta doncella acepta el refinamiento de la moda, tiránica como la madrastra. Las jóvenes que sufren a su influjo «traicionan su virtud». La apariencia cambia como la sociedad que ha exigido otra visión, otra manera de ver y de andar y las mujeres mexicanas se mimetizan

al reflejo de una importación, un modelo europeo que ellas reproducen para poder estar en la vitrina. Su ser cambia según la moda tan rápidamente como los maniquís de las vitrinas cuando exhiben las diversas combinaciones de colores, de géneros, de encajes, de puntadas, de botines. En *Los parientes ricos* Rafael Delgado enfrenta la sencillez de la provincia a la frivolidad de la extranjera moda que tiraniza la capital metropolitana: «Larguísimo fue el primer capítulo de modas: la joven estaba enterada hasta del más insignificante pormenor de trajes y vestidos. Esto o aquello era lo que estaba en privanza, tales o cuales cosas habían pasado, acaso para no volver nunca, y, según los dichos de los sastres más famosos, en la estación próxima tendríamos muchas novedades». El sencillo traje de las provincianas, hecho en casa y de percal, contrasta disminuido con el oropel necesario a la vitrina. Y la vitrina es la gran ciudad por donde se pasean las graciosas francesitas del Duque Job. Delgado insiste cuando hace decir a un personaje que regresa de París y a propósito de una próspera ciudad provinciana:

... paréceme Pluviosilla una beldad agreste cuyos encantos y cuya núbil lozanía piden galas y adornos para lucir y triunfar. Ciudad muy linda es esta... ¿Qué necesita? Cómodas calles, elegantes edificios, avenidas adoquinadas que hagan fácil el tránsito de los carruajes. ¿Por qué no hay aquí muchos coches? Porque con calles como éstas, es imposible que los haya. El teatro, aunque de traza regular, pide aseo y elegancia en pasillos y escaleras; pide un «foyer» suntuoso."

La ciudad entera es escaparate y su belleza se asimila a la de las mujeres: la mirada se asume como teatralidad, como espectáculo. La plaza pública continúa la ventana y su apertura se debe, como en el París de principios de siglo, al comercio de las telas. Pluviosilla es «la Mánchester» de México; la capital, su París. Las mujeres, su decorado principal.

11 Rafael Delgado, *Los parientes ricos*, México, Porrúa, 1974, p. 51.

La belleza se confecciona, se fabrica, se matiza técnicamente. El cuerpo se rehace gracias al corsé, el pie se esculpe mediante el botín, los guantes remodelan y el sombrero retoca. El honor, tradicionalmente asociado a un cristal que con el puro aliento se empaña, se trueca por un espejo que refleja una apariencia de belleza artificiosamente construida, entera sólo si se ajusta al ritual que exige la mirada. La moral añorada por Cuéllar, Delgado y De Campo ha sido sustituida por una estética de la apariencia y la fabricación, por lo antinatural. Es más, la artificialidad es concebida puramente en términos de clase. El artificio, el oropel, el lujo que cubre de pies a cabeza es natural en las clases altas, pero la imitación que las clases medias empiezan a hacer de ciertos usos vestimentarios se considera peligrosa porque confunde las fronteras. «Mientras en México las mujeres públicas fueron *descalcitas* como habían sido las Machucas, cuando las conoció Saldaña, los bailes de máscaras eran, sin distinción, para las clases acomodadas de la sociedad; pero cuando el lujo y la corrupción se dieron la mano, los bailes de máscaras se componen de esas señoras y del sexo feo...» (p. 45). Cuéllar se horroriza pero Prieto recuerda en *Memorias de mis tiempos* cómo se invierten durante el Carnaval los esquemas sociales; las máscaras permiten que los ricos adopten el disfraz de populacho mientras los descalzos se ponen las botas, aunque su tacón torcido revele su profundo parentesco con el polvo. El espectáculo popular que ofrece el período anárquico que Prieto asienta en sus *Memorias* conserva el carácter de decorado y determina jerárquicamente el lugar que le toca a cada uno. La máscara divide y protege como las joyas. Las mujeres de la clase alta viven enjoyadas: la marquesa Calderón de la Barca descansa en Manga de Clavo en el feudo de Su Alteza Serenísima; antes de seguir su cansando viaje en diligencia hasta la Ciudad de México desayuna con los Santa Anna y su mirada se detiene en el esplendente muestrario de diamantes que despliega su anfitriona. Relumbrón, personaje famoso de *Los bandidos de Río Frío*, lleva pleonásticamente su nombre que revela su propensión a las sortijas. México relumbra literalmente y se

exhibe: relumbran de un lado las ostentosas clases altas y del otro, el populacho, enfundado en sus harapos y en su regio colorido popular. La clase media se aplanan en el anonimato de la modestia y la humildad. El teatro es para ellos una carpa, o una ópera. Y en la ópera rivalizan, como en los escenarios de Proust, los monstruos sagrados de la escena y las diosas mitológicas de los palcos: «El teatro reverberaba como un ascua de oro; en los palcos, cubiertos de ramos y de flores, se ostentaban Hadas, Sultanes, Odaliscas. Reinas y damas de hermosura histórica, avasallando la seda y los encajes, ostentando guirnaldas y plumas, vulgarizando las piedras y formando en conjunto una grandeza olímpica que se perdía entre lo ideal y lo maravilloso».¹² Este espectáculo de carnaval donde las damas rivalizan con las actrices, coloca a cada quien en su territorio, sacralizando la división que se perfila, nítida, entre los abalorios falsos y los diamantes exactos. Cuéllar advierte durante el porfiriato que la humildad de los de en medio empieza a desaparecer con el zapato y que el disfraz se escinde de la máscara. El calzado esculpe el pie, le ofrece un zócalo de estatua, es decir un pedestal, pero el pueblo lo transforma y le otorga a la palabra un sentido de espectáculo. El Zócalo será la gran vitrina popular que junto con la Alameda, congrega a los paseantes. Las damas pasean su apariencia y los catrines y los rotos las contemplan:

Enrique Pérez, sin embargo, se complacía en lo que él llamaba hacer el oso a la mexicana, y no faltaba al *Zócalo* los domingos para verla pasar tres o cuatro veces en ese paseo de exploración que las señoras han dado en hacer, siguiendo todas las curvas del jardín, entre dos filas de pollos barbudos, apostados allí con la deliberada intención de escoger, o simplemente de formarse el cargo respecto a las escogibles (p. 78).

Las mujeres se detienen ante los escaparates y contemplan el espectáculo de los maniquís y se esclavizan a la moda,

12 Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, México, Patria, 1969, p. 233.

a su vez, los «pollos» contemplan a las catrinas que, mimetizadas, se vuelven carne de vitrina. Como valor mercantil, la belleza fabricada de la mujer deslumbra hecha decorado de la ciudad, convertida en escenografía, vistiendo sus paseos y adornando las ventanas como los pájaros en la jaula o como las plantas en sus verdes estuches.

¡Y AHORA EL BAILE...!

Transformada en maniquí y convertida en valor de cambio, la mujer se inserta en un sistema de transacciones que determinan su capacidad para desplazarse por los territorios que antes estaban religiosamente separados. La mujer digna de ese nombre debe ser modesta y humilde pero la mujer que simboliza el cambio es indigna de cualquier hombre: «Y esas señoras, otras señoras, y ciertas señoras, juegan juntas a los albures el precio de la hermosura, el dinero del marido y el pan de sus hijos» (p. 45). La transacción bursátil es manejada dentro de los estrechos límites del tablero donde caen los albures: el juego de miradas responde al juego de apariencias: la «infamia», la «inmoralidad» del garito se combinan con la fiesta, y la sociedad entera parece integrarse a un tiempo de carnaval:

La hipocresía es una especie de *agente de negocios* del vicio. Toma una fiesta religiosa para atribuirle toda la responsabilidad del ultraje a la moral, y combina la fiesta de la Candelaria con la libre instalación del garito y del carcamán... La *transacción* se verifica sin más condiciones que la de ser transitoria y un poco lejos del centro: como transige la buena educación con un esputador de profesión o con un enfisematoso, siempre que éste escupa, no en medio de la sala, sino en un rincón y en la escupidera (p. 45).

El picante lenguaje popular de Cuéllar, el «mexicanísimo sabor» que maravilla a sus contemporáneos y a sus críticos

posteriores no es eterno: ostenta en sus locuciones populares una terminología que connota los cambios ocurridos en los distintos sistemas de producción del porfirismo.

Los cambios se manifiestan plásticamente en la ciudad que los recoge y en la mujer que los ostenta. La industrialización y el capitalismo incipiente, las redes de comunicación, principalmente ferroviarias, la minería y el comercio se implementan con capital extranjero. Los Estados Unidos e Inglaterra tenían un capital mayor, por sí solos, que el del gobierno mexicano. El signo externo, sin embargo, el signo que modifica la fisonomía de la ciudad y de la gente es francés: las vestimentas, los peinados, las texturas, las perspectivas. Los barrios aristocráticos se han desplazado a lo largo del eje formado por el Paseo de la Reforma, construido por Maximiliano para unir el Castillo de Chapultepec con el antiguo centro, barrio residencial durante varios siglos. Los grandes bulevares parisinos construidos por Haussmann dejan su impronta en nuestro paseo de la Reforma, en las estatuas de la Alameda, en las casas francesas de la Colonia Juárez, en los versos de Gutiérrez Nájera, en los vinos, en las grandes tiendas, en las sederías. El centro, colocado estratégicamente entre los dos grandes puntos de exhibición citadinos, la Alameda y el Zócalo, empieza a degradarse y las clases inferiores empiezan a habitarlo. A pasos agigantados cambian las perspectivas y para admirar sus proporciones es necesario recorrerlas a ritmo de danza y hay que ponerse en marcha abandonando el reposo del pie, caminando por el espacio transitado en los momentos de mayor desgaste. Y el desgaste, como el lujo mismo y el erotismo soslayado, determinan el corolario indispensable de una economía suntuaria.

En su *Diccionario de símbolos*, Juan Eduardo Cirlot define así a la danza:

Imagen corporeizada de un proceso, devenir o transcurso... aparece con este significado, en la doctrina hindú, la danza de Shiva en su papel de Natarajá (Rey de la danza cósmica, unión

del espacio y el tiempo en la evolución). Creencia universal de que en cuanto arte rítmico, es símbolo del acto de la creación. Por ello, la danza es una de las antiguas formas de la magia. Toda danza es una pantomima de metamorfosis (por ello requiere la máscara, para facilitar y ocultar la transformación que tiende a convertir al bailarín en dios, demonio, o una forma existencial anhelada. Tiene en consecuencia una función cosmogónica. La danza encarna la energía eterna; el círculo de llamas que circunda el Shiva danzante de la iconografía hindú. Las danzas de personas enlazadas simbolizan el matrimonio cósmico, la unión del cielo y de la tierra (la cadena) y por ello facilitan las uniones entre las hembras y los varones.

Danza significa, pues, sexo. Pero dentro de una función cosmogónica. Las personas enlazadas se unen en matrimonio y su relación es muy cercana a la magia. Sexo y mundo primitivo entonces. José Tomás de Cuéllar intuye esta doble simbolización de la danza, intuye que es cercanía primitiva, salvaje, e intuye su carácter predominantemente sexual. Por eso la rechaza. El baile es sacrílego, es negativo, se opone al progreso por su salvajismo y su olor a sexo. Para Cuéllar el baile no está vinculado con religiones orientales cuyos ritos conecten con lo cosmogónico. Para él es símbolo de impudicia y salvajismo. Es símbolo de malas costumbres, es símbolo de ruptura de estereotipos clasistas, es la instauración de lo carnavalesco a lo largo del año, es la máscara desenmascarada, la máscara que no separa, la metamorfosis social que se teme. Los bailes ocultan su procedencia inferior, de clase baja y, lo que es peor, de raza despreciada: «Los pobres esclavos de Cuba, tostados por el sol, rajados por el látigo y embrutecidos por la aviación, despiertan algún día al eco de la música, como despiertan las víboras adormecidas debajo de una piedra» (p. 46). La esclavitud de esa raza importada a América por el padre Las Casas para liberar a los indios, parece mitigarse con la música, pero su relación con ella es también su relación con lo animal. El animal al que se refiere Cuéllar es un animal simbólico, la

serpiente. Y la serpiente, reptil silencioso y mezquino, traidor y violento es el emblema de la seducción, pero de la seducción que nos hizo perder el Paraíso, gracias a los embelecados de Eva, a su vez fascinada por la serpiente. Esclavo y animal se unen; la serpiente es fálico recuerdo de un génesis abrupto y enfurecido que nos arrojó del Paraíso a esta tierra de trabajo ganado con el sudor de la frente y a Cuéllar no le interesa que el sudor provenga de otra actividad distinta a la del trabajo; el sudor producido en el baile es un sudor animal, primitivo, libidinoso, despreciable: «El esclavo está en su derecho de bailar bajo un sol ardiente, así como lo está el león de rugir el desierto tras de la leona... Las niñas estaban con los ojos vendados y no entendían nada en materia de rugidos de león, ni de danzas de negros, y encontraron en realidad inocente y nuevo lo de llevar el compás con la manita y con los pies y bailaron la danza habanera delante del papá» (p. 46).

El pie es el culpable. Asiento de la persona y disfraz de una pecaminosa realidad contra la que se pronuncia el moralista. El baile convoca seres desclasados que, mediante el afeite del calzado, ocultan la desnudez de un pie inferior, el que se asienta sobre el polvo, el pie de los esclavos. El pie enmascarado por el zapato, antes descalzo o calzado con huarache, que revela en su desnudez, total o semiencubierta por la sandalia, una raza trigueña que debe sostenerse en su sitio y no bailar con botitas bien modeladas que ocultan su color. El baile habanero contamina, reúne diversas procedencias y desclasa, animaliza: «En la vida del salvaje y del esclavo, el placer es esencialmente genésico, por la misma razón fisiológica que en el animal lo determina en un solo período de la vida. De manera que en el esclavo y en el animal, no hay placer sin lascivia, y siendo el baile la expresión del placer, el baile del esclavo no puede menos que ser libidinoso» (p. 46) y la insidia grabada ominosamente en la mentalidad romántica, esa insidia que hace de las mujeres seres angelicales, azucenas puras, virginales, sin sexo, incoloras e inodoras, choca con los bailes que las clases medias «hacen» y no «dan». Porque las clases altas conscientes de

las jerarquías «dan» bailes, nunca los «hacen». Y en estos dos verbos hace Cuéllar radicar su ideología clasista: las grandes familias mexicanas, de la clase alta, de la «buena sociedad», esa deslumbrante clase por su blancura, sus casas parisinas, y su elegancia helénica, «dan» un baile, nunca lo «hacen»: «Da un baile la persona que con cualquier pretexto de solemnidad invita a sus amigos a pasar una cuantas horas en su compañía. El pretexto es lo de menos, el objeto principal del baile es estrechar los vínculos de amistad y los lazos sociales por medio de la amena distracción que proporciona a sus amigos» (p. 4). Una «amena distracción» y un deseo de «estrechar lazos de amistad» marcan el carácter eminentemente social y victorianamente decente de esta convivialidad de clases altas que incorporan, hasta en el lenguaje, la elegancia implícita en la fórmula «dar un baile». En cambio «hacer un baile» «es reunir música, refrescos, luces y gentes para bailar, comer y refrescarse y santas pascuas» (p. 5). La propiedad en el lenguaje —elegir los verbos adecuados— se prolonga naturalmente y alcanza la propiedad en el vestido y en el calzado elegidos y sobre todo en el tipo de baile que se escoja. La danza habanera es el tosco embozo que reviste un ritmo producido por seres salvajes, obscenos y esclavos. Su color es ominoso y opaca en su turbulencia sudorosa el trigueño color de las jovencitas que concurren a la danza en una vecindad de quinto patio en la Ciudad de México, asaltada de repente por costumbres que reprimen con la ropa la desnudez de una lujuria permitida sólo entre esclavos.

El gasto inherente a una sociedad de consumo, es más, el desgaste que lo inútil, lo suntuario, ocasiona se alegoriza en este erotismo marginado, en esta perversión de las costumbres, en esta desnudez salvaje que esclaviza. La mujer como valor de cambio enturbia las relaciones tradicionales entre los sexos: la unión modesta y pulcra de un matrimonio que procrea hijos sanos y decentes, cuya desnudez primigenia está cubierta con ropas necesarias. La mujer que se exhibe y se pone en venta, la mujer que es «tenida» reviste su desnudez con

ropas extranjeras y con calzados escultóricos. El pie de estatua pierde su ropaje marmóreo al son pecaminoso de una danza que en su desgaste lascivo exhibe una desnudez absoluta, prístina y por ello obscena. Las «transacciones bursátiles» y los «agentes de comercio» que las provocan echando en el tablero los albures, desnudan a su vez la nueva sociedad que en ritos festivos se congrega y danza al ritmo lascivo de una esclavitud travestida. El travestimiento, corrupta práctica de sociedades enfermas, se vuelve máscara, embozo primitivo, que contamina la metamorfosis cosmogónica.

El desgaste (la pérdida) que el baile provoca en su doble contexto: la fiesta que congrega y el baile que quema la energía, desnuda la apariencia, abole la mirada y permite la unión ritual: «Enrique sentía en su mano izquierda, en contacto con el raso que ceñía la cintura de Leonor, como los *alfiretazos de la electricidad*, y apoderado de todo el ramal nervioso de la enguantada mano izquierda de su compañera, sentía como la fusión inevitable de dos organismos, como un *soplete ígneo que funde dos metales en un solo líquido*» (p. 124). Las alusiones sexuales que el desgaste del baile provocan en Cuéllar están teñidas de progreso: la mirada que producía un «cosquilleo magnético» y un «hormigueo en las palmas de las manos» se ha cancelado y ahora el tacto inicia la verdadera ritualidad que el baile ha convocado. Pero esta ritualidad que en su desnudo origen era cosmogónica y esta energía perdida en la fusión que la desnudez del tacto acelera, han adoptado una nueva vestidura que el lenguaje nos ofrece copulando: el cuerpo se engendra al unísono que la lengua y ésta condensa con exceso una terminología técnica que mimetiza el amor con el progreso. La electricidad triunfante se apodera de la apariencia y la desnuda y ésta transforma el mundo que Cuéllar observa con nostalgia del pasado. Y esta nostalgia de un paraíso perdido donde la desnudez era inocente se vuelve un paradigma en el baile y el cochino que la vuelven evangélica. El polvo, el fango donde hozan los cochinos, es el pie que danza la lascivia y la desnuda. El romanticismo al que se condena a Cuéllar, cuando los

críticos lo colocan dentro de un frasco con esa etiqueta en los catálogos de historia de la literatura mexicana, es la nostalgia de un paraíso utópico que ya ha evocado Inclán. El afán moralizante nos muestra en su paradigmática nostalgia y en su furia bíblica la constatación de una realidad cambiante que se simboliza en la mujer asimilándola a los valores de cambio que la bolsa pone en movimiento para realizar las grandes transacciones. Pero la modernidad de Cuéllar, su *realismo*, si algún nombre queremos darle, estriba en el lenguaje que mimetiza gráficamente, alegorizándolo, el cambio que el orden y el progreso han inaugurado en la sociedad porfirista.

FRIDA KAHLO. DISEMINACIÓN Y AMPLIFICACIÓN

EL MITO

Durante toda su vida, Frida Kahlo fue construyéndose poco a poco como personaje mítico. Después de su muerte, su fama se fue perfeccionando cada vez más hasta sobrepasar con creces la de su marido, el pintor Diego Rivera. Indudablemente es una de las más mexicanas y la más internacional de nuestros artistas, aunque sea casi imposible definirla pues sobre ella recae la maldición de la fridomanía. Monsiváis la explica: «La fridomanía es una moda, y el concepto Frida Kahlo incluye y trasciende la fridomanía...».

Este dato, reconocido y apoyado en múltiples ejemplos, se ha diseminado y amplificado con rapidez exponencial. Recordemos por ejemplo que en los billetes de quinientos pesos mexicanos (equivalentes a veinticinco euros) el retrato de Frida ha sustituido a uno de nuestros más grandes héroes patrios, Ignacio Zaragoza, vencedor de la batalla de Puebla contra los franceses en el siglo XIX; además, ¿cómo podía ser de otro modo?, en la parte de atrás del billete aparece la efigie de su adorado y famoso esposo, decorando ambos el anverso y el reverso de la misma moneda, o más precisamente, del mismo billete, en verdad muy manoseado, para unir a los amantes de manera indisoluble como a Francesca y a Paolo en el infierno de Dante.

El nombre de Frida ha sido patentado por su familia y hace unas semanas la cervecería Cuauhtémoc-Moctezuma lanzó al mercado su cerveza Bohemia con la imagen y la firma de la artista mexicana; por otra parte, uno de los modelos que los fabricantes de tenis Converse presentan orgullosamente en el mercado son unos botines con el retrato de Frida en los cos-

tados y recientemente le han atribuido, quizá falsamente, cartas de amor dirigidas a Chavela Vargas.

Sí, no cabe duda, Frida es una reliquia; volví a comprobarlo cuando hace unas semanas, precisamente un lunes, acudí a una cita que amablemente me había concedido la directora del museo que lleva su nombre, situado a unas cuantas calles de mi casa en la calle de Londres en Coyoacán; pensaba que siendo día de asueto podría recorrerlo con tranquilidad y visitar por fin el legendario baño que había permanecido clausurado durante cincuenta años a partir de su muerte en 1954, siguiendo las disposiciones de Rivera, y que cuando se abrió al público en 2008 no quise ver por la enorme cantidad de gente que morbosamente acudió para admirarlo; en esa habitación se encontraban almacenados, junto al retrato de Stalin, numerosos papeles, cartas, fotografías, vestidos regionales —uno de los cuales está lleno de manchas de pintura—, rebozos, lavativas, frascos de Demerol y diversos instrumentos médicos, como sus corsés, sus botas, sus prótesis, sus muletas, además de sus adornos y sus joyas, cuidadosamente clasificados y fotografiados en especial por Graciela Iturbide, fotógrafa mexicana de fama mundial.

Para mi sorpresa, los patios, el jardín, las salas principales y hasta la cocina y el vestíbulo estaban repletos de gente vestida a la manera del personal de un hospital, con sus batas blancas y sus guantes de plástico desechables. La directora me esperaba ataviada igualmente con su uniforme médico, como si Frida estuviese a punto de sufrir una nueva intervención de urgencia, una más de las treinta y tantas que había soportado durante su vida.

En el patio una japonesa de edad mediana y escasa estatura, vestida con pantalones y blusa de seda y el pelo pintado de rubio, se dedicaba a fotografiar con enorme paciencia y concentración sus aretes, collares, anillos, botines chinos de seda bordados y algunas páginas de su *Diario*. Cada vez que la fotógrafa concluía de fotografiar algo específico desde todos sus ángulos, un equipo de empleados del museo, provisto de pinzas y de los infaltables guantes transparentes, iba extrayendo con parsimonia y solemnidad nuevos objetos. De inmediato

recordé mis interminables sesiones con el dentista, cuando las enfermeras van colocando sobre la bandeja situada al lado del sillón de tortura cada uno de los instrumentos punzocortantes con los que mi boca será en breve colonizada. Al lado, un grupo de jóvenes y delgados japoneses fotografiaba a su vez a la fotógrafa que resultó ser la famosa Ishiushi Miyaki, autora de fotos excepcionales: destacan algunas donde se ostentan objetos cotidianos que sobrevivieron a la bomba atómica en Hiroshima: me impresionaron sobre todo los restos de un kimono de tela floreada y desgarrada, los cristales de unas gafas —o quevedos— totalmente calcificados, y un pedazo de dentadura con un resto de encía aún intacta. En un periódico capitalino leí al día siguiente: «Con más de veinte exposiciones individuales en el mundo y por primera vez en México, llega la fotógrafa Ishiushi Miyaki para captar la esencia que dejó Frida Kahlo en sus prendas y objetos personales».

¿QUIÉN FUE FRIDA KAHLO?

En realidad ¿quién fue Frida Kahlo, pintora a la que se considera surrealista, por más que ella no estuviera totalmente de acuerdo con esa designación?

«No sabía que fuera surrealista hasta que André Breton llegó a México y me lo dijo. Lo único que sé es que pinto porque necesito hacerlo, y siempre pinto todo lo que pasa por mi cabeza sin más consideraciones». Y agrega maliciosa: «El problema con el señor Breton es que se toma demasiado en serio». Irónica, juguetona, continúa: «El surrealismo es la sorpresa mágica al encontrar un león en un ropero, cuando uno estaba "seguro" de hallar camisas». Y luego, añade: «Utilizo el surrealismo como una manera de burlarme de los demás sin que se den cuenta, y de trabar amistad con los que sí se percatan de ello».¹³

13 Hayden Herrera, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México, Diana, 1985, p. 221.

Como introducción a sus pinturas, Breton escribió un texto para la exposición individual celebrada en Nueva York en la galería de Julian Levy en 1938:

Mi asombro y regocijo no conocían límites cuando descubrí, al llegar a México, que su obra había florecido, produciendo en los últimos cuadros un surrealismo puro, y eso a pesar del hecho de que todo fue concebido sin tener conocimientos anteriores de las ideas que motivaron las actividades de mis amigos y las mías... Este arte aún contiene esa gota de crueldad y de buen humor singularmente capaz de mezclar los raros poderes eficaces que en conjunto forman la poción secreta de México... Lejos de considerar que estos sentimientos componen terrenos vedados de la mente, así como sucede en las zonas de clima más frío, ella [Frida] los expone orgullosamente, con una mezcla de franqueza e insolencia a la vez...¹⁴

Parecería que Breton estuviera hablando de Nellie Campobello, *avant la lettre*. El tono me suena a paternalismo; subraya sin decirlo el tópico favorito de entonces: civilización contra barbarie. En realidad, ella consideraba que la experiencia de 1939 en París había sido un fracaso, en esa ciudad a la que había sido invitada por Breton después de que éste la había «descubierto» al visitar a Trotsky en México y quien le había prometido una exposición individual en la capital francesa que no se concretó como se había planeado. Leemos lo siguiente en una carta dirigida al fotógrafo húngaro Nickolas Muray, con quien tuvo Frida un romance intermitente de casi diez años y quien tomó algunas de sus fotos más hermosas:

Cuando llegué los cuadros todavía estaban en la aduana, porque ese hijo de... Breton no se tomó la molestia de sacarlos. Jamás recibí las fotografías que enviaste hace muchísimo tiempo, o por lo menos eso dice, no hizo nada, en cuanto a los

¹⁴ *Ibid.*, p. 195.

preparativos para la exposición, y hace mucho que ya no tiene una galería propia. Por todo eso fui obligada a pasar días y días esperando como una idiota, hasta que conocí a Marcel Duchamp, pintor maravilloso, y el único que tiene los pies en la tierra entre este montón de hijos de perra lunáticos y trastornados que son los surrealistas. De inmediato sacó mis cuadros y trató de encontrar una galería. Por fin una, llamada «Pierre Colle», aceptó la maldita exposición. Ahora Breton quiere exhibir, junto con mis cuadros, catorce retratos del siglo xix (mexicanos), así como 32 fotografías de Álvarez Bravo y muchos objetos populares que compró en los mercados de México, pura basura; ¡es el colmo! Se supone que la galería va a estar lista el 15 de marzo. Sin embargo... hay que restaurar los catorce óleos del siglo xix, y este maldito proceso tarda un mes entero. Tuve que prestarle doscientas lanas [dólares] a Breton para la restauración porque no tiene ni un céntimo... Bueno, cuando hace unos días, todo, más o menos estaba arreglado, como ya te platiqué, Breton de repente me informó que el socio de Pierre Colle, un anciano bastardo e hijo de perra, vio mis cuadros y consideró que sólo será posible exponer dos, ¡porque los demás son demasiado «escandalosos» para el público! Hubiera podido matar al tipo y comérmelo después, pero estoy tan harta del asunto que he decidido mandar todo al diablo y largarme de esta ciudad corrompida antes de que yo también me vuelva loca.¹⁵

Asombra que en una ciudad donde se había producido y exhibido el arte más vanguardista del mundo, un director de galería considerase que la obra de Kahlo era demasiado extrema para ser exhibida allí, a pesar de que ella y su pintura hubiesen sido apreciadas y admiradas por Marcel Duchamp, Joseph Cornell, Vasili Kandinsky, Joan Miró, Pablo Picasso, Max Ernst y algunos otros importantes pintores que se consideraban surrealistas.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 205-206.

¿Podremos concluir entonces que Frida Kahlo era surrealista? ¿O simplemente que fue una surrealista involuntaria?

LO QUE EL AGUA ME DIO

Algunos críticos piensan que el cuadro intitulado *Lo que el agua me dio* de 1938 es el más surrealista de los que Kahlo pintó. Se dice también que es en realidad uno de sus numerosos autorretratos, aunque sólo se representen en él los dedos de sus pies, con las uñas pintadas de rojo escarlata, apoyados y perfectamente secos en el marco de una tina, para reproducirse después sumergidos en el agua de ese artefacto convertido de repente en un lago, dentro del cual flotan distintas imágenes relacionadas con su vida y varios de sus cuadros. Una curiosa manera de esbozar una autobiografía, soslayando casi por completo un cuerpo para privilegiar los pies, los cuales aparecen por lo demás mutilados y por partida doble. Una verdadera sinécdoque, se toma la parte por el todo. Es más, despiadada consigo misma como siempre, uno de los pies aparece deformado y con una herida que atraviesa el dedo gordo del pie derecho; asocio de inmediato: recuerdo un texto memorable de Georges Bataille, disidente del surrealismo, publicado entre 1929 y 1930 en la revista *Documents*, con el título de «El dedo gordo del pie», para él la parte más humana del cuerpo, «en el sentido de que ningún otro elemento de la corporeidad está tan diferenciado del mono antropoide».¹⁶ Curiosa asociación, pues también para Frida los monos eran esenciales y la acompañan como estos pies en muchos de sus autorretratos, donde suele representarse de cuerpo entero o privilegiando su rostro.

Para Bataille, los dedos de los pies, pero sobre todo el dedo gordo, definen un comienzo, el que resuelve la cuestión que quizá todos, aunque sea de manera inconsciente, nos plantea-

16 Georges Bataille, «Le gros orteil», en Bernard Noël (ed.), *Documents*, París, Mercure de France, 1968, p. 75.

mos: ¿dónde se inicia la corporeidad? Pregunta medular en general, pero en este caso especial, en el de la artista de la que ahora hablamos, cuestión de vida o de muerte. La vida circunscrita a la posibilidad de movilidad y de desplazamiento que todo cuerpo humano tiene, o debería tener, y que para Frida fue siempre uno de los obstáculos esenciales. Cuando el contenido de su baño se hizo público, la misma tina o bañera representada en el cuadro que analizo se convirtió de pronto en pieza de museo, objeto de devoción, otra reliquia más, semejante a las espinas de la cruz de Cristo para los creyentes o fridomaniacos.

Me detengo en una foto especial de la serie que tomó, como dije arriba, Graciela Iturbide, quien en un acto de mimetismo especular se colocó dentro de la bañera, junto a la coladera y las llaves o grifos del agua, para retratar solamente sus propios pies en diálogo abierto, paródico y cariñoso con la pintora. Es una foto-espejo, que refleja los otros pies, los que Frida pintara en el cuadro que analizo, cuadro entregado a su antiguo amante y querido amigo Nickolas Muray, en pago de una deuda de cuatrocientos dólares que con él había contraído: acto de justicia poética, Muray, reconocido artista en los Estados Unidos, resalta otro de los aspectos de la vida de Kahlo, da cuenta de su efigie tal y como es contemplada por los otros, en realidad, una de las posibles verificaciones de la alteridad, ejercicio muy difícil para ella, reiterado una y otra vez al mirarse en el espejo cuando trataba de descubrir su identidad en su propio autorretrato. Muray, gran fotógrafo húngaro y esgrimista consuetudinario, dejó una enorme cantidad de fotos, entre las cuales destacan casi cerca de cincuenta en las que Frida es el modelo primordial, su musa...

NIN Y KAHLO

Si se compara a Frida Kahlo con Anaïs Nin complace o repugna el narcisismo de esta última aunque el de ambas esté sus-

tentado en su propia imagen y en los fetiches. En Nin es quizá el perfume y el papel con que escribe sus diarios —la exorcizan—; en el de Frida serán los trajes de tehuana, los pies, casi siempre ocultos pero archipresentes en su vida, como lo acabo de mostrar, y el pelo, al que volveré después. Obviamente, también los vestidos: los vestidos le rehicieron el cuerpo. En el cuadro al que me acabo de referir, *Lo que el agua me dio*, un vestido de tehuana flota solitario en el agua, cerca del retrato de sus padres, colocados sobre un islote, lugar menos inestable que el agua. Pienso, derivo, me gustaría creer, que el fetiche más escondido de Frida fueron los zapatos, no los zapatos comunes y corrientes hechos para caminar —«these boots are made for walking»—, no, el de los zapatos finos y delicados con altos tacones de quince centímetros que levantan el cuerpo, las nalgas y la moral, no, éstos, aunque le encantaban, no los podía usar, y si no se usan dejan simplemente de ser fetiches o, a lo mejor me equivoco, vuelvo a hacer una pausa, reflexiono: la definición corriente del fetichismo pretende que es la devoción hacia los objetos materiales. El fetichismo como una forma de creencia o práctica religiosa en la cual se considera que ciertos objetos poseen poderes mágicos o sobrenaturales, protegen al portador o a las personas de las fuerzas naturales; en este sentido son muy importantes los exvotos, práctica popular que fascinaba a Frida y que imitó a profusión y a los que muy pronto me referiré con mayor atención. Los amuletos también son considerados fetiches. Repito la pregunta: ¿serán los zapatos el fetiche al que más profundamente estaba atada Frida Kahlo? En el famoso museo que antes fuera su casa, la de sus padres, donde se alojó Trotsky y también albergó a la pareja Frida y Diego, pude ver exhibidos entre muchos otros objetos personales un par de zapatos que a mí me parecieron semejantes a los que diseñaba Ferragamo, zapatos de vestir, elegantes y sensuales que probablemente Frida apenas pudo disfrutar, colocados al lado de unos botines chinos, rojos, de seda bordada. Eran zapatos semejantes a los numerosos pares exhibidos en otro museo dedicado a una contemporánea suya:

Evita Perón, cuyos trajes y calzado eran refinadísimos, útiles para crear una imagen favorable y propiciar el culto popular; los atuendos y los zapatos de Evita se traían principalmente de Europa, confeccionados tal vez especialmente para ella y quizá por Ferragamo. Por eso me llamaron la atención esos zapatos elegantes, totalmente distintos de los que Frida usaba habitualmente para acompañar el tipo de vestimenta que había elegido para representarse en la vida real y en sus autorretratos. Hay un zapato aún más extraordinario, casi obsceno, una prótesis en forma de bota que le cubría hasta la mitad de la pantorrilla, fotografiada por Graciela Iturbide, y que Frida debió utilizar cuando a consecuencia de una gangrena le fue amputado el pie derecho, dañado desde la infancia como secuela de una poliomielitis dejándose deformado y más delgado que el otro, pie casi siempre oculto debajo de las amplias faldas de sus vestidos regionales ostentados por ella orgulosamente en algunos de sus cuadros, esos mismos vestidos que en perfecto estado de conservación hoy día se guardan en su museo.

LA AUTOBIOGRAFÍA

De Anaïs Nin decía Henry Miller que era muy singular porque carecía totalmente de conciencia de culpa y porque podía vivir cualquier situación por más inmoral o impropia que pareciese con la más perfecta naturalidad. Creo que puede decirse lo mismo de Frida Kahlo. En Anaïs Nin, sin embargo, el yo revela un narcisismo mucho más exagerado, más vanidoso y menos recatado. Anaïs Nin exhibe un deseo permanente de teatralidad, defecto que podría aplicarse también a la pintora mexicana; baste recordar sus paseos por Nueva York vestida de tehuana, seguida por gran cantidad de gente, sobre todo niños, que la miraban como si fuese una extraterrestre: probablemente lo era: venía de México. Imposible imaginar que Nin visitara alguna vez el consultorio de un dentista: ¿por qué imposible?, ¿de dónde saco esta idea? Cuando tuve oca-

sión de verla, ya muy enferma de cáncer, vestida con un traje de la India, largo, de terciopelo azul turquesa y una peluca color castaño, sus dientes seguían siendo perfectos, pero en la cintura llevaba, colocado después de la operación de un cáncer en el colon, un ano extranatura.

Si miro los autorretratos de Frida Kahlo creo descubrir una íntima necesidad de reconocerse desde fuera, mucho más genuina que la de Nin o la de aquellos que sólo buscan la fama por sí misma; en Frida advierto más bien la perplejidad de no saber cómo enfrentar su alteridad, cómo salir de ella misma, de ese ensimismamiento, de ese estar encima de sí misma sin interrupción, constantemente, mirándose, retratándose y regalando luego su efigie como lo más preciado de sí misma —como lo único valioso que le pertenece— a quienes ama, a Alejandro Gómez Arias, a Diego, a su doctorcito Leo Schlosser, a Trotski, a Muray... para luego arrepentirse o no quedar satisfecha y volver a autorretratarse. ¿Fue más genuina Frida, de verdad, más genuina? Vuelvo a hacer una pausa: un diario —y ambas lo escribían— es siempre una indagación, un intento por salir de sí, y no necesariamente un signo absoluto de egotismo, cosa que podría corroborarse aunque pareciera desmentirlo la cantidad innumerable de los autorretratos que Kahlo pintó como en la religión católica se pinta a Cristo. Otras mujeres son y fueron aún más narcisistas que ella, y aquí vuelvo a mencionar a Nin, que me ha servido de contraste: cuando era niña, sus tíos le regalaban como a otra amiga mía unas sandalias semejantes a las que calzaba el Niño Dios el día de la Candelaria. Nin materializaba sus deseos pretendiendo eternizar sus memorias, y en ellas es el centro. Escribía diarios, los firmaba con un seudónimo y los guardaba herméticamente en cajas de seguridad en el banco. Más tarde, esos diarios, que por su misma naturaleza y su intención primera hubiesen debido mantenerse secretos, fueron publicados en vida de la autora, por decisión propia. Luego se convirtieron en *best sellers* y fueron vendidos como las novelas del marqués de Sade en cualquier supermercado (aunque debo interrumpirme, hacer una digresión y decir

que prefiero infinitamente más al marqués de Sade); sus diarios fueron comprados a pesar de haber sido proscritos —ambos, los de Nin y los del divino marqués— hasta mediados del siglo xx. Conocemos la vida íntima de Nin, quien conoció la fama durante las últimas décadas de su vida en forma de libro —novelas eróticas un poco sosas o diarios demasiado azucarados— o embotellada como genio de *Las mil y una noches* en un aroma patentado que lleva su nombre y se agazapa detrás de la oreja de alguna neoyorquina o parisina y sobresalta —empalaga, hostiga— por su fuerte fragancia floral.

Frida fue reiterativa y su acción pictórica literal. Luis Cardoza y Aragón, el poeta guatemalteco, amigo de Kahlo, quien vivió casi toda su vida exiliado en México, dice memorablemente: «Frida, la diosa de sí misma, fue monoteísta». Su caballete estaba situado frente a un espejo y es así como ella pintaba; cuando tuvo el primer accidente, su madre mandó construir un artefacto especial para que pudiera entretenerse pintando, pues su convalecencia duró más de dos años, durante los cuales apenas podía moverse. ¿Frida se autorretrata para admirarse o para intentar reconocerse? «Pinto autorretratos —afirmó— porque estoy sola con mucha frecuencia y soy la persona que mejor conozco». Con su lucidez habitual, Monsiváis comenta:

Ella apunta [en su *Diario*]: «Tú me llueves-yo te cielo» y la metáfora inesperada podría trasladarse a los cuadros, en donde con supremo ímpetu se llueve y se ciela. Como Icelti, «Frida es la que parió a sí misma», aquella que engendró al personaje único y diverso, la de los autorretratos en donde el narcisismo se anula de tanto hacer sufrir al deleite, en donde la que padece, ama y se rodea de animales, agradece al arte la continuidad radical de su existencia y grita para obtener la suprema armonía de los restos: «yo soy la desintegración».¹⁷

17 Carlos Monsiváis, «De todas las Fridas posibles», en Gabriela Olmos (coord.), *Frida Kahlo. Un homenaje*, México, Artes de México / Fideicomiso Museo Dolores Olmedo, 2004, p. 29.

Y ahora el pelo, sobre todo el de sus trenzas, su bigote y sus cejas; ¿el pelo puede ser un fetiche? Repito, ¿puede serlo?, ¿o sólo lo es cuando se coloca en un guardapelo? ¿Usaría guardapelos Frida? Quizá sólo los trajes de tehuana, las joyas y los exvotos populares que, según Carlos Monsiváis, ella convirtió en objetos laicos, le servirían contra el mal de ojo que la persiguió toda la vida.

La luminosidad del ambiente en las pinturas de Frida se revierte en el cristal de la mirada y la mirada se fija, curiosa, extenuada, en ese espejo que le devuelve un rostro. Rostro particular, enmarcado por una masa capilar, capilaridad extendida y ramificada para decorar las zonas que hubiesen debido permanecer desnudas. El bigote, inusitado en una mujer, o por lo menos depilado en las que lo tienen, brota perfecto, más perfecto aún por la complacencia con que Frida lo reitera en sus retratos, pelo a pelo, sobre el labio superior en convivencia estética y armónica con el cabello que le crece sobre los ojos y se desliza hasta formar una línea continua sobre la nariz (hay un refrán antiguo, muy grosero, sexista, pero sugerente: «mujer con bozo, coño sabroso»). Así, trenzas, bozo y cejas forman un todo: animaliza y embellece y la prueba de ello es la cercanía de Frida, embelesada, con esos changuitos que como su rostro pululan en torno a ella, repitiéndola, espejándola. La proliferación de vegetación tropical en el fondo de sus cuadros, aun en aquellos que pudieran ser más sobrios, es la consecuencia directa de esta exageración que la amplifica. En sus obras hay una gestación y una fertilidad constantes; se diseminan, proliferan los frutos tropicales: sandías, guayabas, pitahayas, cocos, melones, guayabas; los animales domésticos abundan: un venado, los escuintles o perros prehispánicos, un águila, varios monos, muchos pericos; se amplifican el cabello, el color, los tocados, los rebozos, los encajes, los listones, las flores, y se producen a granel los autorretratos. La pintura se convierte en fetiche, y ella, la pintora, se vuelve el fetiche de sí misma:

Madonna la idolatra, su familia le otorga la categoría de marca registrada y México existe muchas veces en la geografía mental del mundo gracias a Frida.

Frida Kahlo se observa y de su mirada poblada surge el pincel (hecho de pelos de sus cejas) definiendo un yo que nunca acaba de asirse cabalmente, y por lo mismo recommienza sin cesar ante nuestros ojos (y los suyos). Este autorretrato de 1933, mucho más sobrio, una Frida reflexiva, cuyo busto está pintado al óleo sobre una lámina —consejo de Diego Rivera—, casi desnuda de atavíos, un collar de cuentas prehispánicas de jade —redondas e irregulares, color gris burgués, sobre el cuello delicado, amarillento, dejando un espacio razonable entre el escote y el encaje blanco que lo adorna—. La mirada plácida, la boca muy bien delineada y el bozo delgadito, tenue, las mejillas muy coloradas, los ojos serenos y la ceja unida, cayendo inoportuna sobre la nariz de alas anchas. El pelo alisado, con raya en medio, trenzas muy discretas y un cordón de lana gris rodea su cabeza, rematando esa apariencia de niña buena, un poco triste. Sólo una oreja, de límpido trazo, coronada por una pelusilla sedosa y oscura, parece evocar la sensualidad reprimida.

En 1947 se pinta con el pelo suelto y sin ningún adorno, los cabellos le caen sobre los hombros y el torso se cubre con un huipil oaxaqueño de color rojo y bordado de amarillo; en la cartela cuidadosamente enrollada, como si fuese un pergamino de otros siglos, escribe: «Aquí me pinté yo, Frida Kahlo, con la imagen en el espejo. Tengo 37 años [ya tenía cuarenta] y es el mes de julio de mil novecientos cuarenta y siete. En Coyoacán, México, lugar donde nací»: Su mirada es melancólica, las cejas se montan sobre su frente como si dibujasen un murciélago.

En *El abrazo de amor del universo, mi tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl*, otro autorretrato, ella aparece cobijada por una estatua y a su vez Frida cobija a Diego bebé con cara de adulto; se repite el mismo huipil rojo bordado de amarillo y de nuevo el pelo le cae sobre los hombros en curioso desaliño,

ella que anudaba cuidadosamente cada uno de los listones o cordones con que decoraba su cabello o se esmeraba con fruición a fin de que el objeto —las rosas u otras flores que coronaban su cabeza— combinara con las demás prendas de ropa elegida con delectación. Hayden Herrera, autora de la biografía más completa sobre Kahlo, explica:

Pese a encontrarse sostenida por este múltiple abrazo amoroso, Frida parece terriblemente sola. Como siempre, mira a los ojos del espectador [...] Además, la representación de la persona que veía en el espejo era una manera de confirmar su existencia. Pero la duplicación de su yo, ya sea en el espejo o en los autorretratos, no alivia su soledad.¹⁸

En 1945 se retrata en tonos grises y marrones acompañada de un mono, su perro xoloescuintle y un ídolo prehispánico de la colección armada por Diego Rivera para construir un museo especial llamado luego el Anahuacalli; su huipil es de lana color tabaco con un pespunte blanco muy sobrio; lleva un collar —más bien un yugo: mujer mortificada como las monjas mexicanas del siglo XVIII— y numerosas cintas se anudan en torno de su cuello enlazándola con su perro, la figura prehispánica y la cartela donde ha inscrito su nombre y la fecha de ejecución del retrato: son cintas de adorno y a la vez cintas asesinas como si quisieran estrangularla. Su cabello es muy negro, adornado con la misma cinta, que presagia quizá un intento de suicidio; como de costumbre, resalta el bigote y una pelusilla negra recorre su rostro devastado.

Mencionaré por último el *Autorretrato de pelona* de 1940, donde aparece sentada muy tiesa en una silla rígida —manera común de representación en el retrato popular o en la fotografía—. En este retrato rompe con todas sus imágenes anteriores;

18 Hayden Herrera, «El abrazo de amor del universo, mi tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl», en *Frida Kahlo, 1907-2007*, México, INBA/RM, 2007, pp. 312-314.

se ha cortado el pelo que se desparrama por el suelo, ensuciándolo y dándole la apariencia de un campo donde crecen desordenadas raíces de plantas que nunca florecerán; en la cartela, más bien un grafito colocado en la pared o el fondo del cuadro, anuncia: «Mira que si te quise fue por el pelo. Ahora que estás pelona ya no te quiero». Esta violencia contra sí misma se completa con un traje de hombre: el divorcio con Diego ha destruido la frágil identidad que con gran trabajo, tantos peinados y tantos trajes regionales había edificado, lo digo con toda intención, ha edificado su identidad como en las hagiografías las monjas aspirantes a la ascesis edificaban —flagelándose y cortándose el pelo— su imagen de santidad...

LA MATERNIDAD

Aunque reitero lo obvio, la maternidad fue uno de sus temas pictóricos fundamentales, tanto en su producción artística como en su vida: basta recorrer los numerosos cuadros donde aparecen embriones, mujeres embarazadas o imágenes de la fertilidad femenina. La maternidad falla porque el cuerpo está destrozado, perforado, dañado para siempre y sólo se produce un aborto (1932, Detroit). La sangre acompaña el acto de parir, producto necesario en cualquier maternidad; abunda sobre todo en los cuadros donde representa su incapacidad para engendrar. Mana de los agujeritos múltiples de la mujer asesinada por su pareja —muy macho—, cuya camisa está manchada de sangre: la vemos desnuda, tirada sobre una cama rústica y aún lleva puesto un zapato. En su cuerpo resaltan «esos cuantos piquetitos» encarnados; prolifera la sangre sobre todo en la pintura llamada *El hospital Henry Ford*, donde en otro tipo de autorretrato aparece después de un aborto, acostada sobre una cama a la intemperie, tan desnuda e inermes como la mujer asesinada: las venas y las arterias se multiplican y pasan a formar parte del fondo como paisaje y como materia plástica perfecta, junto a los embriones, las prótesis, la matriz. De

nuevo, la maternidad en otro autorretrato sangriento intitulado *Mi nacimiento*, donde con su rostro de adulta se ve a sí misma nacer en el cuerpo de su madre, cuya cara se cubre con un lienzo y donde según Hayden Herrera se reproduce en cierta forma la postura de una estatua prehispánica, la de la Coyolxauhqui, dando a luz acucillada, aunque en el cuadro la mujer se represente acostada.

La proliferación selvática, capilar, se relaciona con la maternidad, insisto, no resuelta en la vida real, pero sí en los cuadros, ramificándose en los árboles, en los frutos, en la cara, en forma de vellosidades múltiples, resaltadas en numerosas de sus obras. En la otra mitad se acumulan los símbolos del progreso: los rascacielos, las máquinas. Vemos también el cuadro intitulado *Mi nana y yo*; representa a una mujer indígena mitad estatua mitad humana de cuyos senos brota la leche derramada sobre el ropón de una niña con rostro de Frida adulta.

Su mismo traje, el encubridor de los defectos, un traje folclórico, un traje-corsé, quizá provocado y artificial, pero para mí la prenda necesaria y definitiva de esa proliferación, de esa diseminación, de la amplificación que se resuelve en mito. ¿Cómo enmarcar la abundancia y la diseminación? Sólo pueden ser su marco adecuado los encajes, los holanes, los listones enredados entre las trenzas y convertidos en cabellos a punto de ahorcarla, como los brazos juguetones de los monos que la abrazan; los bordados se multiplican a menudo con ingenuidad; las flores y los frutos determinan el entorno, un entorno pocas veces vacío, fuertemente barroco.

Y sobre los trajes de tehuana puedo adelantar una reflexión: reflexión coloreada y pulcra: la tehuana es quizá la mujer más definida de todas las mujeres mexicanas.

NATURALEZAS VIVAS

Lola Olmedo aparece pintada por Diego Rivera en un cuadro donde su rostro, sus pies y sus manos son frutos, y el trasfon-

do la duplica, la hace proliferar; el traje de tehuana le otorga una carnalidad perfumada y caliente, propia de esa tierra donde las mujeres visten un traje que las hace a la vez santas (por el halo que irradia el tocado) y lascivas (por la estentórea carnalidad con que el traje las realza). Un traje de tehuana me recuerda a una piña, recuerdo exacerbado cuando se admiran los cuadros de Frida, por ejemplo en su autorretrato cuyo rostro va aureolado por el tocado de las mujeres tehuanas. La pulpa, la carnosidad frutal son sus atributos, amplificadas en todas las naturalezas muertas de Frida, siempre eróticas y amenazantes.

En esa carnosidad vegetal traspasada al cuadro no existe la sangre, aunque se anticipe en el color de las frutas y en sus volúmenes tajados como sexos femeninos: sandías, naranjas, melones, cocos con ojos y changos con los ojos llenos de lágrimas blancas, casi nunca transparentes, ¿lágrimas de leche? La sangre aparece de nuevo y de verdad cuando se registra un asesinato o un suicidio, por ejemplo el que representa a la actriz Dorothy Hale, vestida de gala antes de arrojararse del último piso de un rascacielos neoyorquino, cuadro encargado a Frida por Clara Booth Luce, directora de *Vanity Fair* en la década de los treinta, época en la que los Rivera vivieron en Nueva York, y que por supuesto cuando Frida cumplió con el encargo le produjo a la periodista un violento *shock*; como dije antes, cuando se documenta un aborto o un nacimiento, la sangre desborda de la tela, inunda el espacio, invade hasta el marco de la pintura de manera incontenible, y cuando la imagen se duplica y Frida se vuelve verdaderamente un ser doble en su cuadro más reproducido, *Las dos Fridas*, las vemos comunicarse entre sí por una transfusión de sangre. Transfusión a flor de cuerpo y de piel, ¿la sangre trasvasada de los numerosos agujeritos practicados en los cuerpos de las mujeres maltratadas y violadas que pinta Frida en sus exvotos, láminas populares, recuerdos de su infancia?

Quizá podría entenderse esa pulsión por representar la sangre si leemos lo que escribió Alejandro Gómez Arias, el

primer gran amor de Frida, al recordar el accidente sufrido por ambos en 1925:

El tren eléctrico, de dos vagones, se acercó lentamente al camión y le pegó a la mitad, empujándolo despacio. El camión poseía una extraña elasticidad. Se curvó más y más, pero por el momento no se deshizo. Era un camión con largas bancas a ambos lados. Recuerdo que por un instante mis rodillas tocaron las de la persona sentada enfrente de mí; yo estaba junto a Frida. Cuando el camión alcanzó su punto de máxima flexibilidad, reventó en miles de pedazos y el tranvía siguió adelante. Atropelló a mucha gente.

Yo me quedé debajo del tren. Frida no; sin embargo, una de las barras de hierro del tren, el pasamanos, se rompió y atravesó a Frida de un lado a otro a la altura de la pelvis. En cuanto fui capaz de levantarme, salí de abajo del tren. No sufrí lesión alguna, sólo contusiones. Naturalmente, lo primero que hice fue buscar a Frida.

Algo extraño pasó. Frida estaba completamente desnuda. El choque desató su ropa. Alguien del camión, probablemente un pintor, llevaba un paquete de oro en polvo que se rompió, cubriendo el cuerpo ensangrentado de Frida. En cuanto la vio la gente, gritó: «¡La bailarina, la bailarina!». Por el oro sobre su cuerpo rojo y sangriento, pensaban que era una bailarina.

La levanté, en ese entonces era un muchacho fuerte, y horrorizado me di cuenta de que tenía un pedazo de fierro en el cuerpo. Un hombre dijo: «¡Hay que sacarlo!». Apoyé su rodilla en el cuerpo de Frida y anuncié: «Vamos a sacarlo». Cuando lo jaló, Frida gritó tan fuerte, que no se escuchó la sirena de la ambulancia de la Cruz Roja cuando ésta llegó. Antes de que apareciera, levanté a Frida y la acosté en el aparcador de un billar. Me quité el saco y la tapé con él. Pensé que iba a morir.

Llegó la ambulancia y la llevó al hospital de la Cruz Roja, que en esa época se encontraba sobre la calle de San Jerónimo, a unas cuerdas de donde ocurrió el accidente. La condición de

Frida era tan grave, que los médicos no creyeron poder salvarla. Pensaban que iba a morir sobre la mesa de operaciones.

Ahí operaron a Frida por primera vez. Durante el primer mes no se supo con seguridad si iba a vivir.¹⁹

Como dije antes, su convalecencia duró dos años, durante la mayor parte de los cuales Alejandro estuvo ausente y durante los cuales Frida empezó a pintar; quizá su primer cuadro importante sea justamente un autorretrato, el de traje de terciopelo, pintado en 1926 para Gómez Arias, cuadro que permaneció oculto en su casa junto con el retrato que de él también hizo Frida, apenas público hace relativamente poco tiempo.

LO POPULAR

Los exvotos o retablos han sido siempre muy populares en México desde tiempo inmemorial, y durante la época colonial el acendrado catolicismo (y superstición) de la población los perfeccionó. Dan cuenta de la necesidad que se tiene de dar gracias a los santos, a Dios o a la Virgen por los actos milagrosos que han sido concedidos. Un milagro sería salvarse de un terremoto, de una caída, de una catástrofe, de una reyerta, de una guerra, de una enfermedad o de cualquier accidente que la vida cotidiana nos depare. También se hacen retablos para pedir un favor o misericordia de la divinidad. ¿Escogió Frida Kahlo esta tradición centenaria para agradecer a la Virgen o a Cristo haberla salvado del accidente que Gómez Arias acaba de relatarnos?

Los retablos mexicanos se confeccionaban en lámina y a veces en cartón, y se ofrendaban en los altares de las figuras santas que habían concedido el milagro. Muchas veces los pintaban los propios interesados o eran encargados a pintores populares; las figuras toscas y primitivas ilustran el suceso con

19 Hayden Herrera, *Frida...*, op. cit., p. 52.

la mayor economía posible, al tiempo que se añaden las figuras de quienes han sido depositarios del milagro, arrodillados frente a la divinidad, dando las gracias por la misericordia recibida. Además de relatar con imágenes el suceso, se inscribe en la parte superior o inferior del retablo una cartela con una leyenda manuscrita que vuelve a relatar lo acontecido generalmente con mala ortografía y aún peor letra.

Es bien sabido que tanto Frida como Diego Rivera fueron propulsores del arte popular mexicano despreciado por la alta sociedad y por la clase media mexicanas antes de la Revolución. En sus murales Diego le dio un lugar preponderante a lo indio y a las manifestaciones de lo popular y fue él quien aconsejó a Frida utilizar en su pintura las técnicas y la tradición del retablo; por eso escribe: «Los de Frida son retablos que no se parecen a los retablos ni a nada más. Colectivo e individual es el arte de Frida, asegura Rivera. Realismo tan monumental que en su espacio todo posee n dimensiones, en consecuencia, pinta al mismo tiempo el exterior, el interior y el fondo de sí misma y del mundo».²⁰

Criada en una casa donde se ejercía con regularidad el catolicismo, con una madre practicante y una infancia activa en la religión, Frida estaba predispuesta a asimilar el legado y la devoción populares. Pero ella logró infundirle a su arte una dimensión extraordinaria que sobrepasó definitivamente su objeto. Monsiváis reitera:

Algo me queda claro: el personaje de Frida es de una actualidad deslumbrante porque, en lo esencial, ya no es sólo una referencia vivísima a la pintura... ni exalta el heroísmo de la condición femenina. En última instancia, Frida es el símbolo de sí misma, es el semblante en el que el espectador (el lector de la pintura) localiza la aparición que nada tiene que ver con los milagros, es el encuentro de los pinceles y es el amor

20 Raquel Tibol, *Frida Kahlo. Una vida abierta*, México, Coordinación de Humanidades-UNAM, 2002, p. 99.

a la vida en la sala de operaciones. Frida remite a Frida, y esta creación circular la vuelve irrepetible. Allí está la estatua de sí misma, la hija de sí misma, la propagación de los rasgos únicos en la era de la reproducción masiva.²¹

EL CUERPO ADOLORIDO

En su riguroso ensayo sobre el cuerpo adolorido (*The Body in Pain, the Making and Unmaking of the World*)²² Elaine Scarry explica que

aunque la capacidad de experimentar el dolor físico es un hecho tan fundamental como la capacidad de oír, tocar, desear, temer o resentir hambre, difiere en principio de cualquier otro estado corpóreo o psíquico por carecer de objeto en el mundo exterior; [y continúa], la pena física es excepcional, permite construir estados somáticos y psíquicos porque carece de objeto, de contexto referencial; tan anómala como el dolor es la imaginación.²³

Al leerla, me parece que entiendo un poco mejor a Frida y su necesidad de pintar autorretratos: ¿cómo entender el dolor si se carece de objeto perceptible fuera de uno mismo? ¿Lo comprenderá —el dolor— al replicar su imagen en el espejo y luego en el cuadro?

LA FRONTERA

En 1932 pinta *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*, donde literalmente ella lo es, es frontera, vestida

21 Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 29.

22 Elaine Scarry, *The Body in Pain, the Making and Unmaking of the World*, Nueva York/Londres, Oxford University Press, 1985.

23 *Ibid.*, pp. 161-162.

con su amplio traje largo de gasa, de color rosa porfiriano y con holanes, el vestido que usaban las niñas bien antes de la Revolución mexicana; su peinado es sobrio a la usanza decimonónica, se ve muy joven, seria, respetable, en el cuello el infaltable collar de corales y jade; los brazos cubiertos con guantes transparentes que le llegan hasta los dedos enrojecidos o ensangrentados como el collar y sus mejillas; en la mano derecha, un cigarro encendido, desafiante, rompe con su aparente tranquilidad burguesa; se ha concebido a sí misma como límite, representa dos momentos de la historia contrastada de los dos países, dos tipos de feminidad, el progreso y la civilización frente al pasado indígena; desparramadas en el cuadro, como en los frescos de Rivera, numerosas figuras; en la mitad derecha fábricas, máquinas, radiadores, transformadores; en la mano izquierda de Frida una banderita mexicana de juguete —16 de septiembre, mes de la patria— resalta la naturaleza feraz de México, flores y biznagas, un paisaje en ruinas, pirámides, piedras sueltas, el sol y la luna, un relámpago, un ídolo femenino con el sexo tajado (¿y qué otra cosa puede ser un sexo femenino, sino un sexo tajado? Basta leer *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz para comprobarlo). La eterna dicotomía que había de constituirse como paradigma en la primera mitad del siglo xx: barbarie o civilización.

Mi vestido cuelga aquí, de 1933, reitera los mismos motivos, pero ha desaparecido México y también Frida. Su vestido habitual de tehuana cuelga de un tendedero típico en los patios de las casas y vecindades de su país; está sostenido por dos columnas curiosamente coronadas: orgullosa, heroica, una con una taza de escusado, en la otra un trofeo de concurso; el océano y al fondo la Isla Ellis, donde tantos emigrantes encontraron su destino; también se dibujan barcos, la orilla de una isla habitada, templos, emblemas, un cartel con el retrato de la actriz de cine Mae West, una iglesia protestante, fábricas, y en la columna del lado izquierdo se apoya un niño tocando una trompeta, motivo humorístico sacado quizá de los cómics. Es un cuadro poblado escasamente de seres humanos, desolado

aunque soberbio. Frida sufría allí de coyoacanitis; en una carta escribe que como las criadas mexicanas en las casas de algunas de sus patronas, no se *halla* en los Estados Unidos. Me parece significativo que en esta proliferación de figuras simbólicas mediante las que representa al país vecino, lo mexicano provenga de ella misma, despojada de su cuerpo, ese cuerpo que parece haber existido solamente cuando lo vestía con sus trajes regionales.

Aunque dentro de otro tipo de representividad, donde lo político y lo histórico parecieran estar ausentes, está su famoso autorretrato *Las dos Fridas*, ya mencionado; fue pintado en gran formato, poco habitual en ella, para la Exposición Internacional de Surrealismo organizada por la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor en 1940: el cuadro está dividido en dos mitades, las dos Fridas sentadas, tomadas de la mano; los trajes representan dos épocas de la historia del país, un vestido blanco bordado con gorguera, típico de las mujeres victorianas del Porfiriato mexicano, la otra reviste, ahora sí, el traje sin cuerpo del otro cuadro recién descrito. El fondo es tormentoso, la sangre desborda aunque contenida por una tijera quirúrgica en la mano de la Frida blanca, decimonónica, mientras la otra, la Frida típica o folclórica, nos muestra un camafeo con el retrato de su esposo Diego cuando era niño; en ambas figuras el corazón es a la vez el órgano del sentimiento, el corazón herido de los boleros o las canciones rancheras, o el corazón fisiológico, el que regula la circulación sanguínea, y por último, el corazón expuesto, el de las víctimas de los sacrificios humanos antes de la llegada de los españoles. Vestida o despojada de sus ropas, en sus pinturas Frida se nos ofrece casi desnuda a la mirada, pero cirquera y lúdica logra exhibir al mismo tiempo y en mágico malabarismo su historia personal, su obsesión por la fisiología del cuerpo humano donde ella es su propio conejillo de indias y asimismo un ejemplo viviente de la historia indirecta de su patria.

Permítaseme terminar con una nota cursi, hoy que hemos casi olvidado lo que eso significa: Frida amaba y recitaba los

poemas de Ramón López Velarde, el autor de *La suave patria*, el poema más bello que se haya escrito sobre la patria, esa patria que paulatinamente se nos desmorona y se difumina ante nuestros ojos.

LA SOMBRA DEL CAUDILLO: UNA METÁFORA DE LA REALIDAD POLÍTICA MEXICANA

LENGUAJE POLÍTICO Y RETÓRICA

Si uno se atiene a lo que el lenguaje político sostuvo durante largo tiempo, la ideología de la Revolución mexicana siguió siendo vigente durante todo el periodo en que gobernó el PRI. Para verificar o rechazar esa aseveración sería interesante, y además útil, analizar *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán, la novela política más coherente que se haya escrito en México. Y pienso que nadie ha logrado, con tan acabada perfección literaria, dar cuenta de un fenómeno en el momento mismo en que posiblemente era liquidado, y a la vez definir una retórica que, ella sí, se mantuvo activa durante mucho tiempo. Además, al recrear con precisión novelesca un acontecimiento histórico mexicano e imitando a los trágicos griegos, Guzmán determina cuáles son los usos y abusos del poder.

Y como muestra de retórica basta un botón, oigamos hablar en la novela a los dos personajes en contienda por la Presidencia de la República, el general Ignacio Aguirre y el general Hilario Jiménez, personajes que se debaten impulsados por los designios del entonces presidente, el Caudillo, en realidad Álvaro Obregón:

—Estamos hablando con el corazón en la mano, Hilario —dice Aguirre—, no con frases buenas para engañar a la gente. Ni a ti ni a mí nos reclama el país. Nos reclaman (dejando a un lado tres o cuatro tontos y tres o cuatro ilusos) los grupos de convenencieros que andan a caza de un gancho de donde colgarse; es decir, tres o cuatro bandas de politiqueros... ¡Deberes para con el país!...

Pero Jiménez estaba ya de vuelta en el terreno de la sinceridad. Con ella replicó:

—Franqueza por franqueza. Yo no creo lo mismo, o no lo creo por completo. Mis andanzas en estas bolas van enseñándome que, después de todo, siempre hay algo de la nación, algo de los intereses del país, por debajo de los egoísmos personales a que parece reducirse la agitación política que nosotros hacemos y que nos hacen...¹

ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS

Martín Luis Guzmán nació en 1887 en Chihuahua, uno de los estados del norte de la República mexicana más decisivos en el curso de la Revolución. Su padre era instructor del Colegio Militar donde se formaron esos soldados federales que habrían de figurar en sus novelas, ya fuera como los enemigos huertistas o como los militares más sabios del ejército constitucionalista, entre los que se destaca el extraordinario Felipe Ángeles. Guzmán sigue la carrera de jurisprudencia y en 1911 se asocia con los miembros del Ateneo de la Juventud y participa en las actividades culturales de formación y método de estudio, así como de difusión de nuevas ideas que habrían de ser tan importantes en el ideario político de la Revolución. Obsesión de seriedad y de rigor que le hacen decir: «Únicamente la especialización rigurosa hace pueblos completos y organizados, porque en ellos nadie adquiere derecho a la universidad si antes no ha dominado su oficio, y no hay otra senda».² Organización y rigor filosóficos, idearios humanistas, reacción contra los ideólogos porfiristas conocidos como los «científicos».

1 Martín Luis Guzmán, *La sombra del Caudillo*, 20 ed., México, Compañía General de Ediciones, 1973, p. 70.

2 Citado por María del Carmen Millán en su «Prólogo» a *El águila y la serpiente*, México, Promexa, 1979, p. XV.

En 1913, Guzmán se une al movimiento revolucionario del norte, el de los constitucionalistas. Sus años de experiencia en el ejército le permiten relacionarse con los más importantes militares y políticos de México: Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Pancho Villa, Adolfo de la Huerta, Lucio Blanco, Felipe Ángeles, de los cuales deja retratos memorables y vívidos en *El águila y la serpiente*.

Las diferencias políticas que separan en facciones a los revolucionarios después de la caída de Huerta, la escisión entre Carranza y Villa, lo obligan a optar por la facción villista, hasta que Carranza lo pone preso en 1914. Liberado por la Convención de Aguascalientes y «perplejo ante los dictados de la lealtad, que no le consentía desconocer al gobierno de la Convención ni tampoco hacer armas contra Francisco Villa y Emiliano Zapata, decide expatriarse temporalmente, hasta 1920».³ De 1922 a 1924 fue diputado en el Congreso de la Unión; al apoyar la rebelión delahuertista que fue derrotada, se ve obligado a exiliarse desde 1924 hasta 1936 en España. En el trasfondo histórico de *La sombra del Caudillo* se funden dos momentos de la vida política de México, en parte de 1923 a 1924, la época de la candidatura a la presidencia de Adolfo de la Huerta, y el periodo de 1927 a 1928, que como corolario tiene el asesinato del general Serrano en Huitzilac, por ir contra los deseos del Caudillo. Los personajes, apenas disfrazados, serían, como ya lo indicaba antes, Álvaro Obregón (asesinado luego en 1929) y Plutarco Elías Calles, quien fundaría el partido que hoy, llamado PRI, aún se mantiene en el poder.

A partir de 1936, Martín Luis Guzmán se integra a la vida política nacional, ocupa diversos puestos, algunos de elección popular, escribe otros libros y corona su carrera con varios premios y cargos.

3 Arturo Delgado González, *Martín Luis Guzmán y el estudio de lo mexicano*, México, SEP (SepSetentas), 1975, p. 170.

EL ATENEO DE LA JUVENTUD

En sus notas sobre la cultura mexicana del siglo xx, Carlos Monsiváis recuerda el halo mitológico que aureolaba a la generación del Ateneo de la Juventud y antes de matizarlo resume los atributos específicos de que se componía su sustancia. Extraigo algunas de sus frases:

Es una generación con claridad y unidad de propósitos [...] Destruyen las bases sociales y educativas del positivismo y propician el retorno al humanismo y a los clásicos [...] En Grecia encuentran la inquietud del progreso, el ansia de perfección, el método, la técnica científica y filosófica, el modelo de disciplina moral, la perfección del hombre como ideal humano [...] Representan la aparición del rigor en un país de improvisados [...] Impugnan frontalmente el criterio moral del porfirismo [...] Renuevan el sentido cultural y científico de México, y [para terminar] son precursores directos de la Revolución.⁴

El impacto ateneísta se atenúa para Monsiváis si se advierte que

su importancia política no es tan amplia ni tan demoledora [aunque] frente a los sectores reaccionarios y feudales del porfirismo representan un adelanto, una liberalización, una *alternativa*: son la posibilidad de reformas dentro del sistema, la certidumbre de un comportamiento intelectual de primer orden. Pero [insiste] su raigambre conservadora es imperiosa.⁵

Y, sin embargo, Monsiváis, quien para reforzar sus argumentos se apoya en los de Jorge Cuesta, aunque disienta levemente de ellos, acepta que los aportes culturales del Ateneo,

4 Carlos Monsiváis, «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx», en *Historia general de México*, t. 4, México, El Colegio de México, 1976, p. 325.

5 *Ibid.*, p. 327; las cursivas son del original.

en relación con los individuos que lo formaron, son extraordinarios. Cuesta, a su vez, dice: «Para los ateneístas el conocimiento se maneja como acción, la inteligencia como sensibilidad y la moral como estética». En suma, tanto Cuesta como Monsiváis coinciden en que su proyecto fue un «intento de reconstrucción utópica», y añade Monsiváis, citando a Cuesta:

[formado por] espíritus que por violentar demasiado a la ética se han visto política y estéticamente casi desposeídos, y por mantener un orgullo demasiado erguido en el sueño, lo han visto sin fuerza en la realidad [...] El Ateneo de la Juventud se significó con su actitud aristocrática de desdén por la actualidad; pero su aristocracia es una ética, casi una teología.⁶

No es extraño entonces que su idea de la historia sea eminentemente heroica, nostálgica, modelada en la palabra casi sagrada del *Ariel* de Rodó, cuya estética estatuaría fue trasladada a una práctica humanística: los intelectuales como héroes, como reformadores de la patria. Héroes, copias al carbón de una poética (y una ética) aristotélica. Así, tanto Alfonso Reyes como Martín Luis Guzmán, ambos hijos de militares destacados del porfiriato, asumen como su paradigma natural la edad heroica griega. En Reyes a través de un deslinde retórico y humanístico, y en Guzmán mediante la creación de un arquetipo estético modelado por la tragedia ateniense.

LO ESCULTÓRICO Y LA TRANSPARENCIA

Recalco, entonces: podría afirmarse que este último escritor tuvo como modelo directo la *Poética* de Aristóteles para construir a su héroe: el general Aguirre es joven, alto, bien formado. Parece, cuando se mueve, un atleta griego. Sus rasgos no

6 *Idem.*

son perfectos, pero sí armónicos; se delinean en el movimiento, como las esculturas de Mirón, pero a la vez en el reposo, como esas mismas estatuas. Cuando en el primer capítulo del libro asistimos a la seducción de Rosario por el joven ministro de la Guerra, Guzmán lo describe así:

Junto a Rosario, Ignacio Aguirre no desmerecía de ninguna manera: ni por la apostura ni por los ademanes. Él no era hermoso, pero tenía, y ello le bastaba, un talle donde se hermanaban extraordinariamente el vigor y la esbeltez; tenía un porte afirmativamente varonil; tenía cierta soltura de modales donde se remediaban, con sencillez y facilidad, las deficiencias de su educación incompleta. Su bella musculatura, de ritmo atlético, dejaba adivinar bajo la tela del traje de paisano, algo de la línea que le lucía en triunfo cuando a ella se amoldaba el corte, demasiado justo del uniforme. Y hasta en su cara, de suyo defectuosa, había algo por cuya virtud el conjunto de las facciones se volvía no sólo agradable, sino atractivo. ¿Era la suavidad del trazo que bajaba desde las sienes hasta la barbilla? ¿Era la confluencia correcta de los planos de la frente y de la nariz con la doble pincelada de las cejas? ¿Era la pulpa carnosa de los labios, que enriquecía el desvanecimiento de la sinuosidad de la boca hacia las comisuras? Lo mate del cutis y la sombra pareja de la barba y el bigote, limpiamente afeitados, parecían remediar su mal color; de igual modo que el gesto con que se ayudaba para ver a cierta distancia restaba apariencias de defecto a su miopía incipiente.⁷

Aguirre, entonces, queda claro, no es bello como un dios; es bello como un hombre. Su cuerpo imita a las estatuas de los atletas olímpicos, casi puede admirarse como se admiran los cuerpos que dejan adivinar las deidades de los frisos del Partenón bajo los drapeados de sus trajes. En suma, además de tener un cuerpo clásico, estatuario, Aguirre tiene los atri-

7 Martín Luis Guzmán, *La sombra...*, op. cit., pp. 15-16.

butos del príncipe aristotélico. No es demasiado hermoso, tampoco demasiado bueno. Comete errores, es venal, a veces también banal, y en ocasiones hasta fornicario, como solía decir Obregón del general Serrano. Su cuerpo tiene defectos, pero el movimiento y la ondulación de sus miembros recuerdan los de un caballo o los de un atleta, que para el caso es lo mismo, porque según Guzmán, «era la de Aguirre una pierna vigorosa y llena de brío».⁸ La descripción es estatuaría, pero dentro de los cánones del realismo ateniense, revisado, purificado y blanqueado por el neoclásico; es decir, un realismo en el que la armonía exacta se logra en el reposo de los personajes retratados, porque justo en ese momento se ponen de relieve, con mayor claridad, los sabios ritmos del movimiento exacto y necesario para competir en los juegos olímpicos y para, luego, trasladar sus rasgos a una estatua que inmortaliza. Los rasgos del general Aguirre parecen haber sido contruidos por la regla de las tres unidades, por un escultor, y tal vez mediante la ayuda de un arquitecto, quizá Jesús T. Acevedo, miembro del Ateneo de la Juventud, quien aseguraba que «las humanidades tienen por objeto hacer amable cualquier presente. Fundarse en el examen de la Antigüedad para comprender y aquilatar los perfiles del día, constituye la actividad clásica por excelencia».⁹

Como miembro del Ateneo, para Guzmán la disciplina, el rigor, la lucha contra la improvisación, la educación son, o debieran ser, los fundamentos de una nueva sociedad, la que emerge de la lucha revolucionaria. Educar al pueblo es una política y a la vez una ética; es más, según el modelo ateneísta, la política debería ser inseparable de la ética y de la estética.

Por eso el Aguirre descrito por Guzmán tiene «un porte afirmativamente varonil [y] cierta soltura de modales donde se remediaban, con sencillez y facilidad, las deficiencias de su

8 *Ibid.*, p. 16.

9 Citado en Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 327.

educación incompleta». ¹⁰ Es decir, la falta de rigor intelectual puede suplirse con un cuerpo elástico, atlético, luminoso.

LA OPACIDAD DE LOS CAUDILLOS

Los caudillos en cambio son opacos, y aunque muchas veces su mirada sea luminosa, esa luminosidad es sospechosa. Y es sospechosa porque revela lo instintivo, la animalidad, lo contrario a la educación, ese aprendizaje que hace del hombre un ser racional. Los ateneístas forman parte de una vieja tradición polémica que en América y desde la Conquista ha opuesto lo racional a lo bárbaro, tradición defendida más tarde por los grandes próceres de América Latina —por ejemplo, Sarmiento—, y que será fundamental después en la novela llamada telúrica o de la tierra, contemporánea de la novela de la Revolución mexicana.

Pancho Villa, a cuyo lado combatió Guzmán, es descrito así en *El águila y la serpiente*:

Tenía puesto el sombrero, puesta la chaqueta y puestos también, a juzgar por algunos de sus movimientos, la pistola y el cinto con los cartuchos. Los rayos de la lámpara venían a darle de lleno y a sacar de sus facciones brillos de cobre en torno de los fulgores claros del blanco de los ojos y del esmalte de la dentadura. El pelo, rizado, se le encrespaba entre el sombrero y la frente, grande y comba; el bigote de guías cortas, azafranadas, le movía, al hablar, sombras sobre los labios [...] Su postura, sus gestos, su mirada de ojos constantemente en zozobra denotaban *un no sé qué de fiera en el cubil*; pero de fiera que se defiende, no de fiera que ataca; de fiera que empezase a cobrar confianza sin estar aún muy seguro de que otra fiera no lo acometiese de pronto queriéndola devorar."

10 Martín Luis Guzmán, *La sombra...*, op. cit., p. 15.

11 Martín Luis Guzmán, *El águila...*, op. cit., p. 39; las cursivas son mías.

Esa luminosidad huidiza, obtenida gracias a otra luz, de la que es reflejo, revela lo primitivo del ser, el instinto natural, un instinto de defensa. Instinto que Guzmán, como buen ateneísta, reprueba, pero que sin embargo es superior al de los otros jefes de la Revolución, quienes actúan no como Villa en defensa propia, sino en ofensa ajena. Esta idea es tan acentuada en su obra que, según él, la persecución de que fue objeto y que lo obligó a desterrarse cuando triunfó el carrancismo, se debió a una discusión que Guzmán sostuvo con el Primer Jefe, en la que contrariaba su idea de «la superioridad de los ejércitos improvisados sobre los que se organizan científicamente»:

—¡Lo que son las cosas! —dije sin ambages y mirando con fijeza hasta el fondo de los ojos dulzones del Primer Jefe—. Yo pienso exactamente lo contrario de usted. Rechazo íntegra la teoría que hace de la buena voluntad el sucedáneo de los competentes y de los virtuosos. El dicho de que las buenas voluntades empiedran el infierno me parece sabio, porque la pobre gente de buena voluntad anda aceptando siempre tareas superiores a su aptitud, y por allí peca. Creo con pasión, quizá por venir ahora de las aulas, en la técnica y en los libros y detesto las improvisaciones, salvo cuando son imprescindibles. Estimo, en todo caso, que para México, políticamente, la técnica es esencial en estos tres puntos fundamentales: en Hacienda, en Educación Pública y en Guerra.

Mi salida causó, más que sorpresa, espanto. Don Venustiano me sonrió con aire protector, tan protector que al punto comprendí que no me perdonaría nunca mi audacia...¹²

Los políticos son obtusos, y, cuando sus ojos brillan, repito, su luminosidad es sospechosa. Los ojos del Caudillo de la novela son, como los de Villa, también ojos de fiera:

¹² *Ibid.*, p. 51.

*Tenía unos soberbios ojos de tigre, ojos cuyos reflejos dorados hacían juego con el desorden, algo tempestuoso, de su bigote gris. Pero si fijaban su mirada en Aguirre nunca faltaba en ellos [...] la expresión suave del afecto [...] Con todo, esta vez notó que sus palabras, mencionado apenas el tema de las elecciones, dejaban suspensa en el Caudillo la mirada de costumbre. Al contestar él, sólo quedaron en sus ojos los espurios resplandores de lo irónico; se hizo la opacidad de lo impenetrable.*¹³

Es la luz la que da el brillo, la transparencia; es la luz la que destruye la sombra, pero es al abrigo de la sombra que se agazapan las fieras, esos seres opacos de la política nacional, que hacen de la oscuridad su hábitat natural. Política nacional que después de su destierro Guzmán entendió con nitidez, y que verifica lo que Cuesta había dicho de los miembros del Ateneo, una actitud aristocrática de desdén de la actualidad, una aristocracia doblada de ética, concebida casi como una religiosidad o, mejor dicho, casi como una teología. Una religiosidad laica, una idealización de la vida nacional, el deseo de crear mediante una mística del rigor un nuevo país.

El vigoroso conservadurismo de los ateneístas —concluye Monsiváis— no les impide constituirse en un puente entre una y otra etapas históricas y les obliga a perfilarse como un programa: el deseo de sobrevivencia de una cultura que no juzgan porfiriana sino occidental y universal (clásica en su origen) y a la que se deben. No es azarosa su indiferencia ante una característica de la vida griega: la democracia. Su afán es distinto y, sin decirlo, aceptan la idea de un despotismo ilustrado, lo que será la vaga conformación programática de Vasconcelos como secretario de Educación Pública y como candidato a la presidencia en 1929.¹⁴

13 Martín Luis Guzmán, *La sombra...*, op. cit., p. 54; las cursivas son mías.

14 Carlos Monsiváis, op. cit., p. 326.

El cuerpo de Aguirre, acoplado al de Rosario, su amante, se matiza con la luz: la región más transparente del aire ayuda a depurar las líneas y obliga al paisaje a tomar partido cuando subraya las sombras y las luces: «Ahora las nubes cubrían el sol con frecuencia y mudaban, a intervalos, la luz en sombra y la sombra en luz».

En una entrevista con Emmanuel Carballo, Guzmán confiesa que

en mi modo de escribir lo que mayor influjo ha ejercido es el paisaje del Valle de México. El espectáculo de los volcanes y el Ajusco, envueltos en la luz diáfana del valle, pero particularmente en la luz de hace varios años. Mi estética es ante todo geográfica. Deseo ver mi material literario como se ven las anfractuosidades del Ajusco en día luminoso, o como lucen los mantos de nieve del Popocatepetl.¹⁵

En el fragmento recién citado se hace referencia a la estética del paisaje presente en la obra del gran pintor mexicano José María Velasco. Ciertamente, la luz que ahora tenemos no es la que sedujo a don Martín. Quizá por eso ya no tengamos posibilidades de ser estetas. Esa luz maniquea es sobre todo escultórica o arquitectónica, también pictórica, la luz necesaria para construir los volúmenes que los contrastes revelan, manejados por Guzmán en paralelismo absoluto con la política. Estar a la sombra significa poder mirar a los que están a la luz, al descubierto, luciendo su físico pero también revelando su juego. La política mexicana se reduce, en cierta medida, a una teoría sobre la madrugada:

15 Entrevista a Martín Luis Guzmán, en Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP/Ediciones El Ermitaño (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 48), 1986, p. 84.

—O nosotros le madrugamos bien al Caudillo —decía Oliver— o el Caudillo nos madrugaba a nosotros; en estos casos triunfan siempre los de la iniciativa. ¿Qué pasa cuando dos tiradores andan acechándose pistola en mano? El que primero dispara primero mata. Pues bien, la política de México, política de pistola, sólo conjuga un verbo: madrugar.¹⁶

Madrugar es estar de lleno entre los dos opuestos, es aprovechar el momento en que la sombra está a punto de convertirse en luz y, por tanto —y tomando en cuenta, como dice el dicho, que al que madruga Dios lo ayuda—, podrá dar el al-bazo, pasar de la sombra a la luz y exponerse, ya seguro de su triunfo, al público, y en rápido malabarismo colocar definitivamente a su rival a la sombra, es decir, privarlo para siempre de la luz. Aguirre no ha reconocido esta ley y ha perdido puntos en el juego político al que lo condena su posición. Y no sólo eso, se ha mostrado a plena luz, sin advertir que al hacerlo se ha vuelto el blanco perfecto de sus enemigos, agazapados en la sombra, antes de dar el zarpazo.

Insisto: Aguirre es guapo, esbelto, luminoso, más que hombre de acción es hombre de placer, aclara Guzmán; en cambio, su enemigo es opaco. Hilario Jiménez (Calles)

durante todos estos movimientos, su cuerpo, alto y musculoso —aunque ya muy en la pendiente de los cuarenta y puestos tantos años demasiado a prueba—, confirmó algo que Aguirre siempre había creído: que Jiménez, visto de espaldas, daba de sí más fiel idea que visto de frente. Porque entonces (oculta la falaz expresión de la cara) sobresalía en él la musculatura de apariencia vigorosa, se le fortalecían los cuatro miembros, firmes y ágiles, y todo él cobraba aire seguro, cierta aptitud para consumir, con precisión, con energía, hasta los menores intentos. Y eso sí era muy suyo —más suyo desde luego que el deforme espíritu que acusaban sus facciones

16 Martín Luis Guzmán, *La sombra...*, op. cit., pp. 207-208.

siniestras— pues cuadraba bien con la esencia de su persona íntima.¹⁷

Con este hombre opaco, sin ojos, Aguirre quiere *hablar claro*.

EL PAPEL DEL CORIFEEO

De esta manera se va urdiendo la trama, se van poniendo las fichas sobre la mesa, se va cerrando la trampa. Aguirre no ha entendido que los contrarios delinean otra forma, distinta a la suya, opaca, nunca transparente, pero a la larga siempre adecuada a su propia necesidad política. Significativamente, los partidarios de Aguirre se parecen, entre todos se dibuja nítidamente la armonía, se perfila una forma clásica, se construye la belleza, según el ideal helénico, quizá imposible de lograr en este reino. La prueba la obtiene el mismo Axkaná, personaje cuya función en la novela es, según confesión del propio autor, la del coro (y quizá la de autorretrato del mismo Guzmán): «Ejerce en ella la función reservada en la tragedia griega al coro: procura que el mundo ideal cure las heridas del mundo real».¹⁸ Es más, Axkaná es la conciencia política del autor, juega el papel del corifeo, dice la verdad, esa verdad que los políticos inmersos en el juego ya no pueden o no quieren ver. Por eso aclara, explicándole a Aguirre (y sobre todo al lector), el contexto histórico y circunstancial de un solo país, aunque lo pueda representar de maravilla:

En el campo de las relaciones políticas la amistad no figura, no subsiste. Puede haber, de abajo arriba, conveniencia, adhesión, fidelidad; y de arriba abajo, protección defectuosa o estimación utilitaria. Pero amistad simple, sentimiento afec-

¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸ Entrevista a Martín Luis Guzmán, en Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 88.

tivo que una de igual a igual, imposible. Esto sólo entre los humildes, entre la tropa política sin nombre. Jefes y guiadores, si ningún interés común los acerca, son siempre émulos envidiosos, rivales, enemigos en potencia o en acto. Por eso ocurre que al otro día de abrazarse y acariciarse, los políticos más cercanos se destrozan y se matan. De los amigos más íntimos nacen a menudo, en política, los enemigos acérrimos, los más crueles.¹⁹

Clarividencia absoluta, Axkaná no sólo es la luz; es el descifrador de la sombra. Además, su fidelidad absoluta, su firme amistad —esa forma prístina de lealtad de la que carecen los políticos y que le otorga al grupo de Aguirre su máxima radiancia— le otorgan una posición neutral y le permiten sobrevivir. No podría ser de otra manera: la figura de Axkaná es un soporte narrativo y filosófico; ayuda al narrador a construir con nitidez un discurso político sustentado en un discurso narrativo, cuyo juego armónico produce una acabada metáfora de la realidad nacional. El discurso teórico, corolario natural de las acciones narrativas y de las imágenes poéticas de la novela, no tendría validez sin ese sustento, subrayado por Axkaná mientras cumple con la función que en el texto le ha asignado Guzmán. Y al dibujar la metáfora narrativa del poder, *La sombra del Caudillo* sobrepasa el mero realismo histórico y circunstancial de un país dado; lo convierte en paradigma:

Axkaná escuchaba haciendo un transporte de la elocuencia de Aguirre: éste creía expresar la tragedia de que su jefe lo juzgara falso, pero lo que Axkaná entendía no era eso. Sentía en su amigo la tragedia del político cogido por el ambiente de inmoralidad y mentira que él mismo ha creado; la tragedia del político, sincero una vez, que, asegurando de buena fe renunciar a las aspiraciones que otros le atribuyen, aún no abre los ojos a las circunstancias que han de obligarlo a defender,

19 Martín Luis Guzmán, *La sombra...*, op. cit., p. 64.

pronto y a muerte, eso mismo que rechaza. Axkaná, en otros términos, pensaba lo que el Caudillo. Sólo que mientras éste, gran maestro en el juego político y juez de las ambiciones ajenas a la luz de las propias, sospechaba fingimiento en Aguirre, Axkaná sabía que la sinceridad de su amigo era absoluta. Para él todo el equívoco estribaba en la confusión de Aguirre al identificar con sus deseos los misteriosos resortes de la política: en que el ministro de la Guerra, en fuerza de querer oponerse a la magnitud de la ola que venía levantándolo, no fuera capaz de apreciarla.²⁰

La escena del frontón, seguida de la ruptura de Aguirre con el Caudillo, precipita la acción antes latente en los mismos cuerpos: Oliver, el diputado de la oposición, alineado con Aguirre por razones políticas, osa «lo que nadie hasta entonces: desnudar implacablemente, de todo su relumbré, de toda su pompa, de toda su aureola de líder máximo, indiscutible, la figura del hombre con quien nadie se atrevía: el Caudillo».²¹

A partir de este momento todo queda claro: lo único que se prepara es la muerte de los adversarios y con ella el país queda inclinado peligrosamente del lado de la sombra, y aquí me entra la veleidad de echar mano de una frase de los griegos cuando morían combatiendo contra Troya: «La dulce sombra veló los ojos», esos ojos miopes como los de Aguirre, quien amando el paisaje y la proporción armoniosa de los cuerpos tuvo la debilidad de participar en la política y abandonar el lado olímpico de la realidad y del paisaje.

La opacidad del contrario, es decir, su falta de transparencia —frases ya manidas en la filosofía (léanse los ensayos de Octavio Paz) y en la política mexicana—, su incapacidad para reflejar la luz, su animalidad (su estructura de cuadrúpedo, semejante a la mirada bovina de Carranza en *El águila y la serpiente*), constituyen un dato ominoso: carece de forma, o

²⁰ *Ibid.*, p. 63.

²¹ *Ibid.*, p. 166.

mejor, su forma es equívoca, poco clara —se advierte no de frente sino de espaldas—. Su cuerpo es oscuro, pesado, contradictorio, siniestro, como su política. Aguirre no quiere ser presidente y se lo advierte tanto al Caudillo como al candidato, pero la transparencia no es aceptada ni creíble. Políticamente el Caudillo tiene razón, razona a su vez Axkaná, hablando con su amigo Aguirre: «Juzga tu caso refiriéndolo a uno cualquiera de sus generales, como si se tratara de él mismo. ¿En las actuales condiciones tuyas no andaría él bregando ya por llegar a ser presidente? Pues por eso, ni más ni menos, supone que eso es lo que tú haces y harás».²²

TODAS LAS SOMBRAS

Una visita que hice a una exposición de fotografías me hizo recordar la novela que comento: una concentración de hombres vestidos a la moda del caricaturista García Cabral, cubiertas sus cabezas con sombreros panamá y las de otros con sombreros de fieltro (seguramente marca Stetson), como los que vendían en épocas lejanas en las calles del centro de la Ciudad de México. Sí, el verlos tan cuidadosamente cubiertos y tan concentrados en una gritería espasmódica, acoplada a los sombreros, me remitió a varias imágenes fundamentales de *La sombra del Caudillo*, escenas en las que ciertos personajes no existen, como los de la fotografía, sin el sombrero.

Y esa constatación que siempre había hecho frente al texto y que la fotografía confirmaba, me obliga a analizar la obra de don Martín Luis Guzmán de manera totalmente diferente a la tradicional, es decir, descuidando lo que todos han cuidado: su discurso político. Y justamente en medio del discurso de un político dirigido a indios de pies descalzos, la multitud se contempla como un oleaje detenido de repente no porque «viviesen los conceptos», sino porque las palabras vivían «como

22 *Ibid.*, p. 64.

entidades individuales, *estéticas*, reveladoras de lo esencial». Los sombreros definen los rostros: «entre la superficie hecha alas y copas de petate los discos de los rostros dibujaron surcos como de bronce».²³

Y cuando se trata de matar a un hombre no se le reconoce por su nombre sino por el color de su sombrero: «¿El del sombrero gris? Ese mero... Y nomás no se me raje».²⁴ La ambigüedad esencial de ciertos políticos se define así: «Los observaba un hombre bajo, de aspecto indefinible y que entonces tenía cogido con ambas manos un sombrero —entre mexicano y texano por las líneas— de color café, pelo largo, cinta negra y galón amarillo en el borde».²⁵ El gobernador del Estado de México, Catarino Ibáñez, antiguo repartidor de leche, mantiene un gesto definido que lo hace destacar gracias a su sombrero:

Se inclinaba rígido hacia adelante, al tiempo de llevarse la mano al sombrero, y mientras el ala de éste se encorbaba levemente bajo la presión de sus dedos —ala de un sombrero que no era militar ni de civil, sino de naturaleza mixta— su postura subrayaba, por detrás, el relieve que le hacía la pistola a la altura del cinto.²⁶

Y esta descripción que asocia el infaltable sombrero con la también infaltable pistola se precisa determinándose como un ensayo «de la estética de sus reverencias más exquisitas». Y, por fin, el simple gesto de despedida precipitada de un hombre cercano a los políticos marca esta prenda de vestir vuelta parte esencial de la anatomía de un hombre cuando se encuentra en la calle: «En la maniobra de ir a coger a su vez sombrero y bastón...». El tipo de sombrero usado y la forma

²³ *Ibid.*, p. 100.

²⁴ *Ibid.*, p. 181.

²⁵ *Ibid.*, p. 191.

²⁶ *Ibid.*, p. 98.

de manejarlo suelen ser índices narrativos más importantes a veces que un discurso pronunciado: «Los discursos influyen muy poco en estos asuntos», asegura Oliver, uno de los personajes más dado a pronunciarlos.

Y el Caudillo sombrea su rostro con esa prenda de vestir: «Tenía el joven ministro de la Guerra *puesto el sombrero*, el bastón en la mano, la cartera bajo el brazo. El Caudillo, *con el sombrero también* —él por el hábito de no descubrirse sino bajo el techo—, lo envolvía en su mirada a un tiempo seria y risueña, impenetrable e irónica».²⁷

Esta *sombreridad*, por mí subrayada, se conserva no únicamente en la calle sino en las mismas terrazas del Castillo de Chapultepec, entonces Palacio de Gobierno. Y la incapacidad política de Aguirre, esa incapacidad que no advierte la teoría del madrugón, momento del día en que las sombras y las luces se confunden, se demuestra esencialmente en su falta de relación con «la opacidad de lo impenetrable». Aguirre y el Caudillo miran el valle, ese grandioso miradero (ya totalmente un espectáculo del pasado):

La esencia del bosque, de la montaña, de la nube, resonó en su espíritu con arpegios de evocaciones indefinibles. ¿Porfirio Díaz? ¿1847? Mas fue un toque, como siempre también, fugitivo, fulgurante, porque la plasticidad espiritual de Aguirre no sobrevivía al estruendo y a la violencia de su aprendizaje revolucionario.²⁸

La Revolución ha contaminado el esplendor de la «grandeza natural». La lucha se ha entablado ya no por verdaderas ideas políticas sino por distintos conceptos de la belleza. Axkaná, conciencia clara del relato y único superviviente de la masacre de Huitzilac, advierte al ver morir a su amigo que sus destinos no son paralelos y esa disparidad se manifiesta no

²⁷ *Ibid.*, p. 53.

²⁸ *Ibid.*, p. 54.

sólo en la trayectoria que recorre un cuerpo cuando cae abatido por un tiro, mientras el otro permanece de pie al no haber sido tocado por las balas, sino por la posición de sus sombreros respectivos:

Aguirre, al caer, había inclinado la cabeza de modo que el sombrero se desprendió y rodó hasta sus pies. Axkaná, con la cabeza sobre una mata, conservó el sombrero puesto. El ansia de morir chocó un instante, en su espíritu, con aquella diversidad inmediata; él había creído que su muerte repetiría, gesto a gesto, detalle a detalle, la de su amigo.²⁹

FORMA Y MOVIMIENTO

Axkaná se dirige al frontón donde ve jugar el Jai Alai, juego del que es ferviente admirador. Allí descubre por primera vez el arquetipo, el mundo platónico de las ideas y las formas; queda fascinado literalmente:

Un nuevo espectáculo, un espectáculo que se le antojó magnífico por su riqueza plástica, y del que gustó plenamente. *Con los ojos llenos de visiones extraordinarias se creyó, por momentos, en presencia de un acontecimiento de belleza irreal* —asistió a la irrealidad en que se saturan en la atmósfera de las lámparas eléctricas las proezas de los pelotaris [...] Con todos sus sentidos admiraba aún, como hechos sobrehumanos, como fenómenos ajenos a las leyes físicas y al vivir de todos los días, los incidentes del juego que acababa de ver.³⁰

Nunca ha estado Guzmán-Axkaná más cerca del ideal: el pelotari es la imagen moderna del discóbolo; no puede haber nada más bello para un ateneísta: vislumbrar por fin la forma

²⁹ *Ibid.*, p. 248.

³⁰ *Ibid.*, pp. 119-120; las cursivas son mías.

y el movimiento encadenados, la presencia definitiva, palpable, concreta, del héroe, el mito hecho realidad, «la maestría heroica», *la belleza irreal*. Éste es uno de los momentos fundamentales del texto; juega casi el mismo papel que la línea áurea en las pinturas clásicas. En ese pasaje novelesco se decide el futuro de México: recuérdese que estamos en la época de Plutarco Elías Calles, antes de la matanza de Huitzilac, del asesinato del general Serrano. A partir de este instante se dirimirán en la novela dos opciones de vida, dos opciones de historicidad: una deformidad corpórea responde a la falta de moral política: la estética de Guzmán es inseparable de la ética, o más bien estética y ética se confunden, como en la filosofía clásica lo bello es inseparable de lo bueno. La belleza escultórica de los cuerpos en movimiento y la de los amantes se verifican en su clasicismo.

En sus años de aprendizaje político, cuando deambulaba por los estados del norte de la República, antes de afiliarse de manera definitiva al villismo, Guzmán afina su idealismo, lo asocia a un programa disciplinario del cuerpo y del espíritu:

Por fortuna, descubrí pronto que en el Nogales de Sonora había una tienda de libros [...] Después, a fuerza de meterme en todas partes, hallé que en el Nogales de Arizona existía [...] una biblioteca pública, y que en aquella biblioteca podían leerse las obras de Plotino. De allá datan mis inmersiones temporales en la mística alejandrina y en su pureza espiritual ajena al mero conocimiento; de allá mi trato momentáneo con Porfirio y Jámblico.³¹

LA OSCURA REALIDAD

Al salir del frontón, transportado por la belleza ideal, Axkaná cae en una emboscada y sufre un atentado. Casi al mismo tiempo, Aguirre arregla un negocio fraudulento, acepta un pa-

31 Martín Luis Guzmán, *El águila...*, op. cit., p. 48.

pelito amarillo que le ofrece una compañía petrolera norteamericana. Cuando le informan acerca del atentado contra su amigo, renuncia a su puesto de ministro de la Guerra y acepta, demasiado tarde, su candidatura como presidente de la República. Ninguno de los políticos, ni su antiguo amigo el Caudillo, aceptaron creer que su rechazo era verdadero, y que sólo su concepto de amistad —de lealtad ateneísta— lo inclinaba a aceptarlo. Los dados están echados, es el principio de las hostilidades. La forma y la deformidad se magnifican.

Aguirre va construyéndose, se va convirtiendo en un personaje trágico, un verdadero héroe aristotélico. Guzmán lima las asperezas morales de su personaje hasta hacerlo recobrar la dignidad. Le ha permitido errar, como los trágicos griegos hacían caer a sus personajes por causa de la *hybris*, el orgullo, para luego provocar en los espectadores ese terror y esa piedad incapaces de suscitar los dioses y los héroes impecables.

Como en *El águila y la serpiente*, Guzmán acelera el ritmo, y lo que parecía un juego de salón entre gente bonita, se convierte en un juego de muerte. En la Cámara de Diputados se enfrentan los aguirristas con los hilaristas. Ricalde, el líder sindical, bajo cuyo nombre se disfraza Morones, era

un hombre inteligente, antipático y monstruoso. Sus ojos, asimétricos, carecían de luz. Su cabeza parecía sufrir sin tregua la tortura de un doble retorcimiento: la deformación ladeada del cráneo agravaba desde lo alto, lo que bajo era, junto a la barba, deformación ladeada también, de descomunal arruga carnosa; y entre deformación y deformación, la pesadez del párpado, de flojedad casi paralítica, daba acento nuevo a aquella dinámica de la fealdad, prolongada y ensanchada hasta los pies en toda la extensión de un cuerpo de enorme volumen.³²

Esta perspectiva de la fealdad, esa deformación que es sin embargo dinámica, pone de relieve el tipo de combate. Por

32 Martín Luis Guzmán, *La sombra...*, op. cit., p. 174.

un lado esconde un racismo de Guzmán escudado tras esa dialéctica de la oscuridad y la luz; por otro, subraya la metáfora: la política del Caudillo es tortuosa, sigue caminos desviados, fraudulentos, solapados. Una política cuya forma y cuyos partidarios contrarían las leyes de la armonía, es necesariamente abyecta, corruptora. Aguirre cae en la trampa junto con sus partidarios, apuestos, bien vestidos, escultóricos; los deformes los persiguen. Canuto, un esbirro de Ricalde, es descrito de esta manera, también en la Cámara de Diputados, una forma no demasiado extraña aun ahora: «Negra y chata, partida en dos por la raya blanca de los dientes, su fealdad brilló entonces horrible [...] [Y luego remata] Canuto se dolió a la burla; su tez, hasta entonces brillante, con relumbres como de barniz, se apagó de súbito en el negro más mortecino y ceniciento».³³

Y con esa frase lapidaria reconfirmamos que la estética de Guzmán es occidental, como debe de serlo una estética fincada en la perfección ideal de la escultura y la cultura atenienses; no se salvan quienes no participan de una forma pero tampoco los que tienen otro color.

Inconsciente, débil, fornicario, pero bello y luminoso, el antiguo ministro de la Guerra reconstruye su figura, inmortaliza su forma, se muere de perfil como algún personaje de García Lorca:

Aguirre no había esbozado el movimiento más leve; había esperado la bala con la más absoluta quietud. Y tuvo de ella conciencia tan clara, que en aquella fracción de instante se admiró a sí mismo y se sintió —solo ante el panorama, visto en fugaz pensamiento, de toda su vida revolucionaria y política— lavado de sus flaquezas. Cayó porque así lo quiso, con la dignidad con que otros se levantan.³⁴

33 *Ibid.*, pp. 188-189.

34 *Ibid.*, p. 274.

Quizá nosotros debamos quitarnos también el sombrero, ahora por don Martín...

La muerte es también una forma. Al moldearla con la perfección necesaria para convertirla en símbolo, Aguirre se convierte en un héroe trágico, y de paso el propio novelista y, hecho uno con la forma que ha creado, siente que su actividad política se moraliza. Ya lo he repetido hasta la saciedad: toda ética oculta en su reverso una estética, aunque la que propone Guzmán nunca haya existido en la realidad.

Pero tampoco existe ya la región más transparente.

Y ese dato quedaría implícito en el libro de Guzmán: el juego político mexicano se ha transformado mucho, pero tal vez sigan presentes algunas de las deformidades ocultas que Martín Luis Guzmán descubrió en la actuación de quienes entonces estaban en el poder. Probablemente esas formas sigan siendo las que la política reviste, puras sombras, o, como diría un clásico, la política sombras suele vestir...

LAS HIJAS DE LA MALINCHE

No, no es la solución
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi
ni apurar el arsénico de Madame Bovary
[...]
No concluir las leyes geométricas contando
las vigas de la celda de castigo
como lo hizo Sor Juana. No es la solución
escribir, mientras llegan las visitas,
en la sala de estar de la familia Austen
[...]
Debe haber otro modo que no se llame Safo
ni Mesalina ni María Egipciaca
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser...¹

¿DESMITIFICAR O MITIFICAR?

En el ensayo que lleva justamente ese título, *Antígonas*, George Steiner² indaga acerca de la vigencia «eterna» de algunos mitos griegos, y, en especial, el de la Antígona de Sófocles. Por su parte, como bien se lee en el epígrafe, Castellanos se rebela y busca cancelar las referencias mitológicas: democratizar a la mujer y permitirle su entrada a la historia sin estridencias; anular actuaciones semejantes a las que Josefina Ludmer

1 Rosario Castellanos, *Meditación en el umbral*, antología poética preparada por Julián Palley, México, FCE, 1985, p. 73.

2 George Steiner, *Antígonas*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

llamó, refiriéndose a Sor Juana Inés de la Cruz, las «tretas del débil».³

Pareciera sin embargo que aún tenemos que mitificar. No acudiré a las Antígonas, tampoco a Mesalina, ni a Santa Teresa o a la Bovary, ni siquiera a Virginia Woolf. Revisaré de nuevo a la Malinche,⁴ mito surgido durante la Conquista y de nuevo muy frecuentado con asiduidad. Voy a ocuparme de algunos aspectos esenciales de esa tradición.

LA MALINCHE

En la historia de México ocupa un lugar primordial la figura de Malintzin, mejor conocida como la Malinche. De ella dice Octavio Paz:

Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Madre violada; [la] pasividad [de la Chingada es aún más] abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside, según se ha dicho más arriba, en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina [...] Si la Chingada es una representación de la madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en

- 3 Josefina Ludmer, «Tretas del débil», en *La sartén por el mango*, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), Puerto Rico, Huracán, 1984.
- 4 Véase muy especialmente Jean Franco, *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*, Londres, Verso, 1989; también, George Baudot, «Malintzin l'irrégulière», en *Femmes des Amériques*, Actes du Colloque International Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1986; Rachel Phillips, «Marina Malinche: Mask and Shadows», en Beth Miller (ed.), *Women in Hispanic Literature, Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983; Sandra Messinger Cypess, *La Malinche in Mexican Literature, from History to Myth*, Austin, University of Texas Press, 1991.

el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche.⁵

Si uno estudia la figura de la Malinche, tal como aparece en los textos de los cronistas, encuentra semejanzas y discrepancias con Paz. La Malinche no fue de ningún modo una mujer pasiva, como podríamos deducir de la descripción que acabo de citar. Es cierto que fue entregada a los conquistadores como parte de un tributo, junto con algunas gallinas, maíz, joyas, oro y otros objetos. Cuando se descubrió que conocía las lenguas maya y náhuatl se convirtió en la principal «lengua» de Hernán Cortés: suplantó paulatinamente a Jerónimo de Aguilar, el español náufrago, prisionero de los indígenas, rescatado en Yucatán en 1519 y conocedor sólo del maya. Los «lenguas» eran los intérpretes: Malinche no fue sólo eso, fue «faraute y secretaria» de Cortés, como dice, atinado, López de Gómara, y «gran principio para nuestra Conquista», aclara Bernal, es decir, la intérprete, la «lengua», la aliada, la consejera, la amante; en suma, una especie de embajadora sin cartera, representada en varios de los códices como cuerpo interpuesto entre Cortés y los indios y, para completar el cuadro, recordemos que a Cortés los indígenas lo llamaban, por extensión, Malinche. Más aún, en la desventurada expedición de Cortés a las Hibueras, acompaña a don Hernando, después de cumplida la conquista de Tenochtitlan, como uno de los miembros más importantes de su séquito, aunque en ese viaje precisamente Cortés se desembaraza de ella y la entrega en

5 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1984, pp. 77-78.

matrimonio a uno de sus lugartenientes.⁶ Podríamos sin embargo afirmar que el término *malinchismo*, popular en el periodismo de izquierda de la década de los cuarenta, durante la presidencia del licenciado Alemán, hace su aparición después de la Revolución y se aplica a la burguesía desnacionalizada surgida en ese periodo: para la izquierda era entonces el signo del antipatriotismo. Paz no utiliza la palabra *malinchismo*; analiza a la Malinche como mito, la yuxtapone o más bien la integra a la figura de la Chingada, y la transforma en el concepto genérico —porque lo generaliza y por su género— de la traición en México, encarnado en una mujer histórica y a la vez mítica.

En una reciente compilación de textos intitulada *México en la obra de Octavio Paz*, el poeta selecciona para su primer tomo, *El peregrino en su patria*, varios capítulos de *El laberinto de la soledad*, los cuales, fechados y por tanto dotados de historicidad, como se señala en el prólogo, mantienen sin embargo su vigencia. Las siguientes son palabras textuales del autor:

Todo se comunica en este libro, las reflexiones sobre la familia y la figura del Padre se enlazan con naturalidad a los comentarios en torno a la demografía, la crítica del centralismo contemporáneo nos lleva a Tula y a Teotihuacan, el tradicionalismo guadalupano y el prestigio de la imagen de la Madre en la sensibilidad popular se iluminan cuando se piensa en las diosas precolombinas.⁷

Es significativo entonces que en estas páginas se siga leyendo: «Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo,

6 Los cronistas principales de la Conquista de México hablan de la Malinche. Menciono aquí a Francisco López de Gómara, *Historia de la conquista de México*, 2 vols., Joaquín Ramírez Cabañas (introd. y notas), México, Editorial Pedro Robredo, 1943, y Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1977.

7 Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz*, t. I, *El peregrino en su patria*, México, FCE, 1987, p. 13.

en su "rajada", herida que jamás cicatriza». De esa misma «fatalidad anatómica» que configura una ontología definida por el existencialismo, analizada exhaustivamente por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, participa la Malinche, el paradigma de la mujer mexicana, en definitiva, la Chingada. La mujer es, como el campesino, un ser excéntrico, «al margen de la historia universal», «alejado del centro de la sociedad», «encarna lo oculto, lo escondido [...] Mejor dicho, es el Enigma».⁸

El primer límite de la mujer según este análisis es su marginación, su anonimato, su excentricidad. Sí, pero ¿respecto de qué? Frente a la historia universal: desde la Conquista, América existe sólo en su relación con Europa: se está al margen de la historia si se está al margen de Europa pues sólo en ese continente y en el llamado Primer Mundo puede hablarse de historicidad.⁹ «Estar en el centro» es estar en la conciencia europea. Algunos mexicanos lo están; los campesinos y las mexicanas, no. En este sentido Paz estaría de acuerdo con Simone de Beauvoir: por culpa de su cuerpo, de su «fatalidad anatómica», la mujer no puede ingresar a la historia, no puede trascender. En *El laberinto de la soledad*, Paz asegura que «la preeminencia de lo cerrado frente a lo abierto no se manifiesta sólo como impasibilidad y desconfianza [...] sino como amor a la Forma»,¹⁰ lo que equivaldría a decir que a la mujer no sólo se le niega la trascendencia sino también la posibilidad de la creación: al constituirse anatómicamente como un ser abierto, la mujer es incapaz de crear formas: «La Forma contiene y encierra a la intimidad, impide sus excesos, reprime sus explosiones, la separa y aísla, la preserva».¹¹

8 *Ibid.*, pp. 55 y 56.

9 Véase J. H. Elliott, *El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Alianza Editorial, 1984; Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo*, México, FCE, 1982; Marcel Bataillon y André Saint-Lu, *El padre Las Casas y la defensa de los indios*, Madrid, Ariel, 1976.

10 Octavio Paz, *El laberinto...*, *op. cit.*, p. 28. Salvo aclaración, las cursivas son mías.

11 *Idem.*

La segunda marginación se relaciona con el pronombre de primera persona del plural, usado a menudo por Paz en este mismo capítulo intitulado «Los hijos de la Malinche»: «Cifra viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, la mujer ¿esconde la muerte o la vida?, ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros?». ¹²

«Ser igual a nosotros» presupone de inmediato el complemento «los hombres» y la fijación del otro límite: la mujer. Ella cae en la misma categoría de irracionalidad que los indios, llamados eufemísticamente por Paz «los campesinos», los llamados naturales a partir del descubrimiento o la invención de América, objeto de encomiendas y repartimientos. Ser hijos de la Malinche supone una exclusión muy grave, no seguir el cauce de la historia, guardar una situación periférica —la esclavitud *de jure* o *de facto*—, carecer de nombre o aceptar el de la Chingada que, concluye Paz, «no quiere decir nada. Es la Nada». ¹³ Ser mexicana (por ser mujer, es decir, un ser rajado, abierto) sería, si tomamos al pie de la letra las palabras ya canónicas de Paz, un desclasamiento definitivo, caer de bruces en el no ser: la existencia se define por una esencia negativa que en el caso del mexicano es un camino hacia la «nada»: ser mujer y mexicana no sólo implica una doble marginalidad, también la desaparición.

MALINCHE Y SUS HIJAS

Si todos somos los hijos de la Malinche, hasta las mujeres, ¿cómo pueden ellas (podemos nosotras) compartir o discernir su (nuestra) porción de culpa y hasta de cuerpo? Llevar el nombre genérico de la Chingada como mujeres es mil veces peor, es carecer de rostro, o tener uno impuesto: para verse hay que descubrir la verdadera imagen, cruzar el espejo, lavar

¹² *Ibid.*, pp. 59-60.

¹³ *Ibid.*, p. 74.

la «mancha». Rosario Castellanos sintetiza en un fragmento de poema esta idea: «No es posible vivir / con este rostro / que es el mío verdadero / y que aún no conozco».¹⁴ Si el hombre mexicano ha sido un producto de la traición, de la entrega de la Malinche, la Chingada, ¿qué es entonces la mujer mexicana, o simplemente, en este caso, la mujer? ¿Cómo se enfrenta ella a esta esencia negativa?

En la década de los cincuenta hacen su aparición en la literatura mexicana varios libros escritos por mujeres: María Lombardo de Caso (*Muñecos*, 1953, y *Una luz en la otra orilla*, 1959); Guadalupe Dueñas (*Las ratas y otros cuentos*, 1954, y *Tiene la noche un árbol*); Josefina Vicens (*El libro vacío*, 1958); Amparo Dávila (*Tiempo destrozado*, 1959); Luisa Josefina Hernández (*El lugar donde crece la hierba*, 1959); Emma Dolujanoff (*Cuentos del desierto*, 1959), y muchos más, pero de especial interés para el tema de este texto, *Balún Canán* de Rosario Castellanos en 1957.¹⁵

En la década siguiente empieza a multiplicarse el número de novelas y cuentos escritos por mujeres: Elena Garro, Julieta Campos, Inés Arredondo, Elena Poniatowska, para citar a algunas; a partir de la década de los setenta, y con un aumento prodigioso en la de los ochenta, la producción femenina adquiere carta de ciudadanía en las letras mexicanas. No puedo, obviamente, seguir más que una línea de persecución, la anunciada, la de las escritoras que asumen el papel de hijas de la

14. Rosario Castellanos, «Revelación», en *Poesía no eres tú. Poesías reunidas*, México, FCE, 1972, p. 179.

15. Recordemos que *El laberinto de la soledad* se publicó por primera vez en 1949 como corolario de una serie de estudios sobre el mexicano entre los que destacan el clásico ensayo *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos, y, en el campo de la narrativa, *El luto humano* de José Revueltas, cuyas propuestas fueron luego continuadas en el marco de la filosofía del existencialismo por el grupo Hiperión: Leopoldo Zea, Luis Villoro, Emilio Uranga, etc. A su vez, en una obra posterior de Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* —década de los sesenta—, se conjuga el verbo *chingar*, como sostén y argamasa de lo narrativo, actuación y desenlace del personaje de la Malinche-Chingada, analizado por Paz.

Malinche, las escritoras que intentan crear una forma y trascender mediante ella la maldición a la que están condenadas por su «familiaridad anatómica» y por el papel simbólico y social de la Malinche a través de la historia.

LOS ROSTROS DE LAS HIJAS

El personaje mítico, el estereotipo interiorizado, definido y poetizado por Paz, aparece en esta narrativa femenina que analizaré: constituye, ficcionalizado y profundamente transformado, una materia genealógica. El característico sentimiento de traición, inseparable del malinchismo, surge en la infancia, época durante la cual las escritoras analizadas fueron educadas por sus nanas indígenas, transmisoras de una tradición que choca con la de las madres biológicas. Esbozo brevemente esa simbiosis.

Rosario Castellanos: ¿indigenismo?

En su novela *Balún Canán*,¹⁶ la infancia constituye el revés de la trama: sus hilos se bordan en la primera y la tercera partes del texto, narrado en primera persona por una niña de siete años. Es durante la infancia cuando se inscribe la marca de la traición:

Este hecho [confiesa Rosario] trajo dificultades casi insuperables. Una niña de esos años es incapaz de observar muchas cosas y sobre todo es incapaz de expresarlas. Sin embargo, el mundo en que se mueve es lo suficientemente fantástico como para que en él funcionen. Ese mundo infantil es muy semejante al mundo de los indígenas, en el cual se sitúa la acción de la novela [las mentalidades de la niña y de los indígenas poseen

16 Rosario Castellanos, *Balún Canán*, México, FCE, 1983.

en común varios rasgos que las aproximan]. Así en estas dos partes la niña y los indios se ceden la palabra y las diferencias de tono no son mayúsculas.¹⁷

Y las diferencias de tono no son mayúsculas porque entre la niña y su nana india existe la complicidad de los que no son tratados con justicia («La rabia me sofoca. Una vez más ha caído sobre mí el peso de la injusticia»)¹⁸ Advertirla es a la vez percibir que existe una ruptura social, «una llaga», «que nosotros le habremos enconado»¹⁹ y reiterada por Castellanos al dejar en la infancia perpetua a los indios y permitir que los niños criollos salgan de ella, al situarse luego en otra perspectiva para escribir la novela.²⁰ El *nosotros* de Castellanos es muy diferente al de Paz; en este nosotros va implícito un reconocimiento: la niña se incluye entre los otros, los patrones; advierte que la aparente normalidad de un mundo donde hay servidores y señores propicia una zona borrosa que exige una aclaración. El *nosotros* de la niña denota su perplejidad, la percepción de un espacio nebuloso conectado con el lenguaje y con la tradición. «Conversan entre ellas, en su curioso idioma, acezante como ciervo perseguido».²¹ Los indios no saben español, se comunican con el patrón en dialecto maya, «con unas palabras que únicamente comprendieron mi padre y la nana».²²

17 Emmanuel Carballo, «Rosario Castellanos», en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo xx*, México, Empresas Editoriales, 1965, p. 419.

18 *Ibid.*, p. 17.

19 *Idem.*

20 Le declara textualmente a Emmanuel Carballo: «Si me atengo a lo que he leído dentro de esa corriente [la novela indigenista], que por otra parte no me interesa, mis novelas y mis cuentos no encajan en ella. Uno de sus defectos principales reside en considerar el mundo indígena como un mundo exótico en el que los personajes, por ser las víctimas, son poéticos y buenos. Esa simplicidad me causa risa. Los indios son seres humanos absolutamente iguales a los blancos, sólo que colocados en una circunstancia especial y desfavorable», *op. cit.*, p. 422.

21 Rosario Castellanos, *Balún Canán*, *op. cit.*, pp. 11-12.

22 *Ibid.*, pp. 31-32.

El indio asesinado por sus compañeros («Lo mataron porque era de la confianza de tu padre»),²³ la nana alcanzada por un maleficio que la marca («Porque he sido crianza de tu casa. Porque quiero a tus padres y a Mario y a ti»),²⁴ y el desclasado blanco, el tío David, son sospechosos: no delimitan claramente su posición, son traidores, confunden, intensifican la zona intermedia, limítrofe; conectan jirones, retazos de una memoria secular que produce un espacio de tensión. El sentido queda oscilando; es la indefinición clásica de la infancia, agravada por el sexo de quien narra y por el cambio social: la reforma agraria que empieza a alcanzar a Chiapas a finales de la década de los treinta, durante la presidencia del general Cárdenas. Lo histórico, «la tempestad» (como la definen los hacendados, herederos de los encomenderos) precipita la comprensión. Verifica un hecho, recuperado en tiempos de la escritura del libro: «que la memoria [entre los chamulas, y yo agrego, siguiendo la línea de Castellanos, y entre los niños] trabaja en forma diferente: es mucho menos constante y mucho más caprichosa. De ese modo pierden el sentido del propósito que persiguen».²⁵ Probablemente, siglos de enajenación les impiden concentrarse; por ello han olvidado su propósito, o, quizá, su forma de simbolizar es totalmente diferente, incomprensible para los «otros» y, por tanto, es vista como inferior y se desprecia.

Resumo: en *Balún Canán* la niña aprende a hablar y a vivir gracias a su nana india; participa, desde fuera, de una tradición ajena, el saber antiguo maya, sus leyendas. El mundo de los padres es hostil, hierático; divide a los hijos según su sexo y determina que el varón es superior a la mujer siguiendo como debe ser la tradición colonial, firmemente enraizada, sobre todo en Chiapas, que ha mantenido su estructura feudal hasta muy avanzado el siglo xx; los indios, por su parte, representan

²³ *Ibid.*, p. 32.

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁵ *Ibid.*, p. 49.

un elemento secreto y despreciable de la sociedad, pero sobre ellos recae el peso de la misma: ni siquiera tienen el derecho de hablar el castellano y cuando se les habla en ese idioma se utiliza una arcaica forma pronominal. La conciencia, o al principio la intuición de la injusticia (su inferioridad en el seno de la familia por no ser hijo varón), acerca a la niña a los indios. Los indios y los blancos están en sitios separados, remotos, altamente jerarquizados y a la vez en indisoluble ligazón: los niños, a cargo de las nanas indias, esas mujeres entrañables, en verdad maternales, mucho más que las madres verdaderas, las criollas de la clase dominante, están insertas en otra tradición que sólo es aceptada durante la infancia. La niña protagonista de la primera y la tercera partes de la novela pierde a su nana, expulsada por la madre; un día cree reencontrarla por la calle: «Dejo caer los brazos desalentada. Nunca, aunque yo la encuentre, podré reconocer a mi nana. Hace tiempo que nos separaron. Además, todos los indios tienen la misma cara».²⁶ El fin de la pubertad cristaliza el sentimiento ambivalente y concientiza la idea de traición: el estar siempre en deuda con alguien y sobre todo no pertenecer nunca por entero a ninguna de las partes en contienda racial: no se puede ser indio sólo porque una nana india nos haya criado («—Quiero tomar café. Como tú. Como todos. / —Te vas a volver india [afirma la nana]. Su amenaza me sobrecoge»)²⁷ Y, viceversa, no se es totalmente de la clase dominante justo porque uno fue criado por una nana india, si el personaje es mujer. Hay una añoranza: regresar al paraíso de la infancia, época en que la diferenciación aún no se produce y la traición no se ha consumado todavía o, mejor, no se ha concientizado, no se ha hecho necesario tomar partido, decidir de qué lado se encuentra uno, o más bien una. Una de las soluciones para Rosario Castellanos fue escribir poesía y también novelas con tema indigenista; integrar la autobiografía a la ficción como un arma para desintegrar el mito de la traición.

²⁶ *Ibid.*, p. 268.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

Corren rumores de que Elena Garro había escrito varios de sus textos fundamentales en la década de los cincuenta.²⁸ De ser así, sería contemporánea exacta (en su quehacer narrativo) de Rosario Castellanos. La realidad es que sus relatos más conocidos, *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*, fueron publicados en la década siguiente, en 1963 y 1964, respectivamente. Ambos textos se tocan, están estrechamente vinculados a una materia esponjosa y volátil de la que estaban hechas las visiones de las monjas de la Colonia y que con un andamiaje adecuado puede producir un efecto parecido al de los relatos fantásticos o «real maravillosos (mágicos)» que tan en boga se mantienen y sorprenden a los europeos por su riqueza imaginativa. Releer la literatura monacal explica y sobrepasa la imaginación de García Márquez y corrobora un dato puntual: el mundo femenino atesora un arsenal infinito de narraciones que a la menor provocación dispara los relatos: la mujer como Sherezada...

En uno de sus textos autobiográficos, Garro escribe:

Mi gran amigo y compañero era (mi primo) Boni Garro, nos parecíamos mucho, sólo que él tenía los ojos azules. En una de nuestras correrías por el monte un arriero me preguntó: «¿Cuál de los dos ancianitos es tu papá, niña?». «¿Anciani-

- 28 «En 1953, estando enferma en Berna y después de un estruendoso tratamiento de cortisona escribí *Los recuerdos del porvenir*, como un homenaje a Iguala, a mi infancia...», en Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 504. Sobre Elena Garro y su relación con la Malinche hay numerosos ensayos; véase Gabriela Mora, «A Thematic Exploration of the Works of Elena Garro», en Yvette Miller y Charles M. Tatum (eds.), *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*, 1977; Sandra Messinger Cypess, *op. cit.*, también «From Colonial Constructs to Feminist Figures: Revisions by Mexican Women Dramatists», *Theatre Journal*, núm. 41, diciembre de 1989 y «The Figure of La Malinche in the Texts of Elena Garro», en Anita K. Stoll (ed.), *A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro*, Lewisburg, Buckenell University Press, 1990. No he podido consultar todos los textos.

tos?», pregunté humillada. «Sí, tú también naciste ya ancianita, con el pelo blanco». Sus palabras nos preocuparon. En efecto en todos los corridos y las canciones las mujeres tenían el pelo negro y «brillante». Boni y nosotros quisimos quejarnos de la triste suerte de ser güeros [...] pero en la casa nadie escuchó. No nos permitían lamentaciones, era falta de pudor.²⁹

Ser «güero» equivale entonces a estar «deseñado». Recuérdese que Moctezuma encerraba en su zoológico a los albinos, considerados como monstruos o fenómenos porque su piel blanca contrastaba con el colorido de la gente de su pueblo. Los albinos son seres decolorados y lo decolorado es lo que alguna vez fue oscuro y se ha deseñado; en suma, lo que no da color, lo amorfo, lo indefinido. Lo blanco es simplemente lo que permite los contrastes, el no color.

En «La semana de colores»,³⁰ el cuento que da nombre al libro, conviven hermanados los días aunque pasen como pasa el tiempo y aunque las sensaciones cambien la tonalidad; los listones de las trenzas brillantes y renegridas de las lavanderas contrastan con las faldas moradas y naranjas de las cocineras de la casa solariega donde transcurre la infancia de las niñas Eva y Leli, idénticas, indiferenciadas, habitantes perfectas de un paraíso que existe sin fisuras, anterior al que evoca la niña que fuera Elena Garro al narrar el episodio recién citado. El ser designadas por los otros como las «güeritas», las «rubitas», el «par de canarios» no produce al principio desazón; sí una engañosa sensación de «formar parte» de un mundo donde se es parte del cosmos, donde lo diferenciado

29 Carta de Elena Garro a Emmanuel Carballo, fechada en Madrid el 29 de marzo de 1980. Véase Emmanuel Carballo, «Elena Garro», en *op. cit.*, p. 500; las cursivas, si las hay, son mías. Fabienne Bradu, en su libro *Señas particulares: escritora*, México, fce, 1987, niega implícitamente que los textos de *La semana de colores* tengan un trasfondo autobiográfico. Creo que basta con leer sus entrevistas para comprobar lo contrario; los libros, obviamente, lo corroboran.

30 Elena Garro, «La semana de colores», en *La semana de colores*, México, Grijalbo, 1987, pp. 81-89.

y lo indiferenciado se amalgaman y el espacio y el tiempo son míticos: un jardín de *Las mil y una noches*, el espacio de Sherezada:

El jardín era el lugar donde a mí me gustaba vivir. Tal vez porque ése era el juguete que me regalaron mis padres y allí había de todo: ríos, pueblos, selvas, animales feroces y aventuras infinitas. Mis padres estaban muy ocupados con ellos mismos y a nosotros nos pusieron en el jardín y nos dejaron crecer como plantas.³¹

En ese jardín también viven los niños Moncada, los protagonistas de *Los recuerdos del porvenir*, la novela cuya genealogía pareciera trazarse en el libro de cuentos que analizo. La infancia empieza a ser trágica cuando se adquiere conciencia de la identidad, cuando el cuerpo infantil se separa de un todo («todos éramos uno») que liquida la fusión y marca los contrastes; define los contornos, lacera. En la infancia todo era posible, hasta los extremos más violentos, las diferencias más flagrantes, las de la historia y la leyenda, las de la imaginación y la realidad, las de los criados y los patrones; el paraíso se cancela cuando sobreviene la adolescencia y se distorsiona lo que en la infancia era íntegro, total, primigenio, para dividirse brutalmente.

Eva y yo nos mirábamos las manos, los pies, los cabellos, tan encerrados en ellos mismos, tan lejos de nosotros. Era increíble que mi mano fuera yo, se movía como si fuera ella misma. Y también queríamos a nuestras manos como a otras personas, tan extrañas como nosotras o tan irreales como los árboles, los patios, la cocina. Perdíamos cuerpo y el mundo había perdido cuerpo. Por eso nos amábamos, con el amor desesperado de los fantasmas.³²

31 Elena Garro, «El robo de Tiztla», en *ibid.*, p. 98.

32 Elena Garro, «Antes de la Guerra de Troya», en *ibid.*, p. 87.

En este cuento llamado «Antes de la guerra de Troya» la ruptura sucede justo después de que las niñas terminan la lectura de la *Ilíada*. Y en «Los recuerdos del porvenir» se empalma con una crisis histórica: el triunfo de una de las facciones en pugna después de la Revolución mexicana y el estallido de la Guerra Cristera —el enfrentamiento de los campesinos católicos contra el gobierno— al final de la década de los veinte. Esa época es vivida por Elena Garro con gran intensidad, porque en ese periodo capta la disparidad, el dramatismo de su sexualidad, al tiempo que concientiza el esquema de la traición, configurado por el mito de la Malinche, que en ella es de signo contrario, de otro color, de otra forma: su Malinche es de pelo rubio, de cuerpo esbelto, de ojos amarillos, piernas largas, como algunas protagonistas de sus cuentos, extrañamente parecidas a la propia narradora. De la Malinche conserva la función, no la figura. ¿Por qué esa trasmutación? Hija de español y mexicana, su infancia transcurre en la provincia, en estrecho contacto con el mundo indígena: «Yo era muy amiga de las criadas de mi casa. Me gustaban sus trenzas negras, sus vestidos color violeta, sus joyas brillantes y las cosas que sabían». Una cultura diferente que contiene su propia estética, donde lo colorido determina las categorías y una sensualidad: uno es el mundo indígena, intenso, fascinante y colorido, y otro el europeo, un mundo de cuerpos esbeltos pero desvaídos, sin poesía. De su íntima relación nace una conciencia culposa, de extrañeza, la sensación de estar del otro lado, del de los invasores, los españoles, y convertirse así en el revés del personaje mítico.

En el libro de cuentos pueden percibirse netamente varios ejes biográficos antagónicos:³³ cuando se rememora, la infancia feliz es una infancia trágica, pero también el paraíso, o quizá la infancia empieza a ser trágica cuando se adquiere conciencia de la identidad, cuando el cuerpo infantil se separa de un todo («todos éramos uno») que liquida el mundo de la

33 Georges Baudot, *Utopía e historia en México*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

infancia, produce la desilusión, marca la herida; distorsiona lo que en la infancia era íntegro, total, primigenio, para dividirlo brutalmente. Por ello, se construye un personaje que subvierte las categorías tradicionales.

Para descubrir el mecanismo de esa inversión es útil analizar un cuento de *La semana de colores*, «La culpa es de los tlaxcaltecas».³⁴ El texto se inicia en la cocina. ¿Y qué mejor sitio para la intimidad que este espacio donde se preparan los alimentos, se condimentan los rumores y se propician las confidencias? «La cocina», dice Garro, «estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera». Allí entra Laura, la patrona, buscando la complicidad con la cocinera; al hacerlo, se transforma, como por un golpe de magia, de nuevo en una niña protegida por su nana. El otro espacio de la casa es la recámara; allí duerme la señora Laurita con el señor, su marido, y su limpieza corre a cuenta de Josefina la recamarera. Un tercero es el comedor donde conviven criados y padres e hijos, suegras y nueras. Cocina, comedor y recámara son, pues, los espacios de la casa, los espacios de la mujer, los espacios íntimos, los que carecen de historia. En su *Utopía e historia de México*, Georges Baudot explica que en el campo de sus múltiples maniobras Cortés lleva a cabo una acción que «lo lleva a codearse y a relacionarse íntimamente con un mundo indígena que lo alimenta, le aloja, y que por mediación de las mujeres que pone a su servicio le desvela la intimidad de sus costumbres».³⁵ Cortés lo sabía: es en la intimidad, sobre todo en la intimidad vivida con las mujeres, que se descubre la verdadera naturaleza de una cultura. También lo sabe Elena Garro: es en la mesa y en la cama donde se inician todas las cosas. ¿No fue la Malinche una de las mujeres ofrecidas a Cortés como tributo para que les diesen a los españoles de comer y les sirviesen en todos los menesteres incluyendo los de la reproducción?

34 Elena Garro, *op. cit.*, pp. 11-29.

35 *Ibid.*, p. 20.

En la intimidad de la cocina se confiesa la culpa, se verbaliza la traición. Laura ha abandonado a los suyos como los tlaxcaltecas abandonaron a su raza para aliarse con los españoles; peor aún, Laura ha obrado como la Malinche, es la Malinche, se ha hecho cuerpo con ella, pero una Malinche «que ha comprendido la magnitud de su traición», el tamaño de su culpa; por eso «tuve miedo y quise huir», agrega. Y ese tamaño lo cuantifica el hecho de que, siglos más tarde, sea una mujer de la clase dominante la que se conciba a sí misma como traidora, como Malinche: una Malinche rubia que como la indígena traiciona a los suyos pero reforzando el revés de la misma trama porque al traicionar no aumenta las filas de los conquistadores sino las de los conquistados, las de los vencidos: ha asumido su visión. La conciencia de culpabilidad está naturalmente ligada al sexo, a un sexo entrevisto en la infancia con fascinación y temor, con miedo: un sexo ligado a la muerte, un sexo violentado, un sexo culpable, el sexo de los otros, los de pelo oscuro y brillante. En este tramado inextricable que son los cuentos de Elena Garro se deslizan sin ruptura varios niveles de relato: en «La culpa es de los tlaxcaltecas» hay un núcleo muy sencillo: puede leerse como la simple historia de una violación, una historia de nota roja: dos mujeres de la clase alta, blancas, suegra y nuera, van por una carretera, cerca del lago de Cuitzeo. Una avería del coche obliga a la suegra, Margarita, a buscar a un mecánico. Laura se queda sola. Aparece «un siniestro individuo, de aspecto indígena», como se lee en un anuncio de periódico inserto en el texto: la violación se cristaliza en un estereotipo: «¡Estos indios salvajes! [...] ¡no se puede dejar sola a una señora!». Pero la acusación, aunque se insinúa, nunca se materializa: el traje roto, las manchas de sangre, las quemaduras, son de inmediato, sin transición, el producto de un abrazo, del abrazo de un hombre que está herido.

La Laura del cuento de los tlaxcaltecas vive un amor maravilloso con su príncipe azteca, personaje que aparece y desaparece como en los cuentos de hadas o en las novelas de

caballerías: busca a su amada igual que en las novelas de amor, pero como en un cantar de gesta continúa la lucha en el campo de batalla, contra los tlaxcaltecas y los españoles, aunque sepa de antemano que no hay escapatoria. Perpetúa al reincorporarse (en su sentido literal) al siglo xx ese perfil de infancia presente en la novela más conocida de Garro, *Los recuerdos del porvenir*, donde la joven Julia, prisionera en el castillo del ogro, es liberada por un príncipe montado en su caballo blanco. La infancia con su fuerza redime la mezquina realidad, la necesidad de ser adulto y el tiempo infantil revivido sanciona la alianza con las mujeres de rostro moreno, trenzas negras y brillantes, y configura una temporalidad absoluta en la que los juegos infantiles constituyen la única realidad.

Las niñas del cuento de «Antes de la guerra de Troya» leen la historia de la guerra de Troya; la situación se repite en «La culpa es de los tlaxcaltecas»: la señora Laura lee *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo; el mecanismo es el mismo, una lectura dispar a la irrealidad, la entrada a la leyenda, al cuento de hadas, pero la leyenda y la historia se transforman en la trama particular, cotidiana, de la protagonista, quien en el curso de la lectura descubre que está casada con dos maridos: el verdadero, el indio de Cuitzeo —¿el violador?, ¿el príncipe azteca vencido?—, y con Pablo, el marido que no habla «con palabras sino con letras», el hombre de «la boca gruesa y la boca muerta», el que carece de memoria y «no sabe más que las cosas de cada día», en suma, el que no da color, el albino mental, el desmemoriado, el que carece de densidad y desconoce su propia historia.

En el primer cuento mencionado, la lectura precipita la conciencia de la individualidad del adolescente, su ruptura con el estado indiferenciado de la infancia. En el segundo cuento, la traición es la bigamia, pero también enamorarse del violador y para colmo de «un siniestro individuo, de aspecto indígena, un indio asqueroso», trasmutado en la textualidad, como por arte de magia, en un príncipe de cuento de hadas y al mismo tiempo en personaje de crónica de la Conquista.

En Elena Poniatowska el camino es recorrido de manera diferente, quizá de atrás para adelante. *Lilus Kikus* es un libro autobiográfico, luego vienen los libros de los otros, esos libros donde se pretende dar la voz a quienes no la tienen: *Hasta no verte Jesús mío* (1969), *La noche de Tlatelolco* (1969), *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), etc. En *La flor de lis* (1988)³⁶ Elena usa su propia voz narrativa para dar cuenta de su autobiografía, ficcionalizándola. Podría decirse que la situación de Poniatowska fue similar a la de Castellanos y a la de Garro: su infancia transcurre en el seno de dos ámbitos divididos. Para empezar, su familia es aristócrata: «"La señora duquesa está servida". La señora duquesa es mi abuela, los demás son también duques, o los cuatro hijos: Vladimiro, Estanislao, Miguel, Casimiro, y sus cuatro esposas: la duquesa... etc.»³⁷ De origen multinacional —francesa, norteamericana, polaca y, también, mexicana—, en su casa el idioma español es una lengua extranjera: «Mamá avisó que iba a meternos a una escuela inglesa; el español ya lo pescaremos en la calle, es más importante el inglés. El español se aprende solo, ni para qué estudiarlo».³⁸ Poniatowska aprende, como Rosario Castellanos los rudimentos del maya, con su nana. En la novela se narra el intrincado proceso que la hace elegir el español como su propia lengua de escritora, nunca el inglés ni el francés, las lenguas de la madre. Y se entiende, el mismo sentimiento de culpa presente en Elena Garro y en Rosario Castellanos la inclina a abrazar «la causa» de los desvalidos, de quienes, como sus criadas, hablan el idioma inferior, el doméstico, y pertenecen a esa vasta capa social que conforma lo que ella llama «la espesura del reproche». Su libro de cuentos *De noche vienes* (1979) incluye varios relatos; algunos, como su novela *La flor de lis*, claramente

36 Elena Poniatowska, *La flor de lis*, México, Era, 1988.

37 *Ibid.*, p. 13.

38 *Ibid.*, p. 33.

autobiográficos, por ejemplo «El limbo» y «El inventario», donde se establece esa circularidad en la que los extremos se tocan: aristocracia y «bultos enrebozados». Hay que agregar que la infancia mexicana de Poniatowska coincide con el periodo posrevolucionario en que la Revolución empieza a ser «traicionada» y se acuña lingüísticamente esa peculiaridad —«¿ontológica?»—, el malinchismo.

A diferencia de las otras dos autoras, cuyas infancias transcurren en la provincia, la de Poniatowska es urbana. Hay una gran distancia entre vivir en una capital como México o en una ciudad metropolitana como París. Las diversas nanas difieren profundamente entre sí. La primera, francesa, Nounou, campesina, es metódica y permisiva. La segunda es europea, quizá internacional; pertenece a esa raza que engendró a las Brontës. La tercera, ya en México, es Magda; con ella entran a la casa las leyendas, los servicios, la segunda lengua: como Malinche, es la que interpreta la realidad, la transforma, le da sentido, la organiza:

Magda, lava, chiquéame, plancha, hazme piojito, barre, hazme bichitos, sacude, acompáñame un rato, trapea, ¿verdad que yo soy tu consentida?, hace jugos de naranja, palomitas, jícamas con limón, nos despierta para ir a la escuela, nos pone nombres [...] Cuenta con voz misteriosa y baja para que nadie oiga [...]: «Las que platican puras distancias es porque el pelo se les ha enredado a los sesos hasta que acaban teniendo adentro así como un zacate».³⁹

Las correspondencias, la relación autobiográfica, los diarios, fueron considerados —por su carácter extra o paraliterario— algunas de las posibilidades escriturales de las mujeres, especie de subgénero. La biografía funciona durante la Colonia como historia de santidad —hagiografía autobiográfica—

39 *Ibid.*, pp. 54-55.

fica—.40 No es fortuito que los textos que he venido trabajando revistan la forma de la autobiografía disfrazada y se inserten sin embargo en géneros canónicos, cuento o novela. Para meterse en la piel de la Malinche, a la manera del dios prehispánico (o los guerreros nahuas) revestido con la piel de un desollado, es necesario un viaje mujer adentro y todo viaje interior pasa por la infancia; espacio vital en el que, en México, se engendra una polarización extrema dentro de las familias de las clases media y alta: los niños —sobre todo las niñas— dividen su lealtad entre sus madres biológicas y sus madres de crianza.

Para Poniatowska este dilema es esencial y en su libro la separación —mejor, la escisión— es total, al grado de que la imagen de la madre de crianza —la nana— es maciza, densa, aunque su propia corporeidad particular sea frágil («es sabia, hace reír, se fija, nunca ha habido en nuestra casa presencia más benéfica».41 La madre biológica es huidiza, etérea, cinematográfica:

De pronto la miro y ya no está. Vuelvo a mirarla, la define su ausencia. Ha ido a unirse a algo que le da fuerza y no sé lo que es. No puedo seguirla, no entiendo hasta qué espacio invisible se ha dirigido, qué aire inefable la resguarda y la aísla; desde luego ya no está en el mundo y por más que manoteo no me ve, permanece siempre fuera de mi alcance.42

Ha adquirido una consistencia de celuloide puro, una bidimensionalidad que la reduce a un peinado, que la estereotipa en un gesto; vemos flotar su pelo dentro de los estrictos cánones

40 Véase el sugerente libro de Jean Franco arriba mencionado; Adriana Valdés, «El espacio literario de la mujer en la Colonia», en Ana Pizarro (org.), *América Latina: palavra, literatura e cultura*, vol. 1, *A situação colonial*, São Paulo, Campinas, Editora Da Unicamp, 1993, pp. 467-485.

41 Elena Poniatowska, *La flor de lis*, op. cit., p. 58.

42 *Ibid.*, p. 42.

nes estéticos de artificialidad del cine de las *vamps*. Una imagen de celuloide, inventada por los «otros», los de allá, para atajar el desarraigo de las de acá: «Éramos unas niñas desarraigadas, flotábamos en México, qué cuerquita tan frágil la nuestra, ¡cuántos vientos para mecate tan fino!». ⁴³ El recuerdo del soslayo permanente, de la importancia disminuida que juega el niño en la mentalidad del adulto, su mirada perpetua, su calidad de testigo (*voyeur*) en el espacio de la casa se agiganta. El puente se atraviesa mediante la escritura: el rostro reflejado, el de la Malinche, el de la Chingada, el lugar de encuentro de los estereotipos, ser mexicana —ahistórica— y mujer —la traidora—.

LA MODERNIDAD: ¿MALINCHE SE DESVANECE?

Uno de los fenómenos más importantes en la literatura mexicana desde 1968 es la aparición de una vasta producción de literatura femenina. Muchos de los textos publicados por mujeres son genealógicos⁴⁴ y entre ellos debe incluirse el mencionado de Elena Poniatowska, *La flor de lis*. A los nombres consagrados se añaden muchos nuevos que no menciono para evitar la enumeración, ociosa, si no se hace el intento por aquilatar la nueva producción, un ensayo por aclararla, integrarla en el lugar que le corresponde. Toda genealogía acusa con obviedad la preocupación por conocer el origen, es un intento de filiación individual. Descubrir diversas historias, definir las diferencias individuales contrarresta el efecto de mitificación, absuelve la traición.⁴⁵

⁴³ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁴ En este contexto debo agregar un texto de mi autoría, *Las genealogías*, México, SEP (Lecturas Mexicanas), 1981.

⁴⁵ No analizo, porque no entran en el contexto de esta trama, los libros *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta (1986) y *La boca de la necesidad* de Lucy Fernández de Alba (1988). Tampoco *La morada en el tiempo* (1981), de Esther Seligson, que narra una historia personal, pero

Bárbara Jacobs, hija de emigrantes libaneses, escribe *Las hojas muertas*,⁴⁶ un libro en el que predomina la figura del padre. El niño es siempre un testigo privilegiado, en este caso oculto tras un simulado narrador colectivo que se desdobra en un «nosotros» de las mujeres y en un «nosotros» de los varones de la casa, característico de la infancia. Como es habitual en esa época, se contempla con curiosidad la actuación de los adultos y hasta meros viajes en coche adquieren una dimensión iniciática. Un padre mítico pero a la vez demasiado familiar «nos» acerca a un mundo heroico, el de la guerra de España, destruido por el exilio, la vejez, la separación, el derrumbe. Los vastos jardines y los encantamientos del pueblo mítico de Elena Garro contrastan con el hotel y la casa donde transcurre la infancia de los personajes de Bárbara Jacobs. Entre ellos o sus ellos-ellas narrativos (los nosotros, aquí simplemente los protagonistas niños) no hay ningún intermedio, ninguna criada, ningún idioma idealizado. En su casa se habla el inglés, y el español es el segundo idioma. No hay grandes espacios y la atmósfera es urbana: su urbanidad es distinta a la de Poniatowska, ceñida ésta a reglas estrictas de decoro, a jerarquías aristocráticas.

trasmutada en el tiempo por una tradición milenaria, cósmica, bíblica, su preocupación esencial. *La familia vino del norte* de Silvia Molina (1987) organiza una historia de amor y una trama policiaca, en un intento por descifrar un secreto familiar en el que se delinea a un abuelo héroe de la Revolución, hecho caduco, ya sin importancia histórica. *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel (1989) relata, entre recetas arcaicas de cocina, previas al horno de microondas y la licuadora, el camino de perfección que emprende una niña tiranizada por su madre y rescatada por su cocinera para acceder al camino heroico de la sexualidad. Resurgen las criadas y la provincia, las viejas nanas, creadoras de espacios domésticos perfectos y leyendas de cuento de hadas, donde la madre biológica es sólo la madrastra; en este libro de enorme éxito comercial intervienen varios modelos: el «realismo mágico» de García Márquez, el gigantismo de Botero, y como síntesis la factura escrituraria de la más cotizada escritora latinoamericana, Isabel Allende, que añadidos al cuento de hadas, ingrediente fundamental de esta cocina literaria y de muchas de sus antecesoras, ofrece una receta de gran popularidad.

⁴⁶ Bárbara Jacobs, *Las hojas muertas*, México, Era, 1987.

Menciono, para terminar, dos novelas cortas de Carmen Boullosa: *Mejor desaparece* y *Antes*.⁴⁷ Tal vez Boullosa represente una ruptura, tanto en el lenguaje como en la concepción de la novela. En las dos obras el tema central es la muerte de la madre y, también, como en varios de los textos anteriores, la muerte de la niñez, la llegada de esa decrepitud llamada pubertad. Se exploran las zonas devastadas de la infancia donde cualquier experiencia se produce al margen del idioma lógico y la coexistencia de mundos imposibles de reproducir. En esta experiencia la concatenación lógica de las palabras es inoperante: funcionan mejor las palabras excrecencia, las palabras circunstanciales. En la casa «eso», quizá la muerte de la madre, se vuelve un objeto viscoso, viciado, esencial. *Antes*, más coherente como texto, persigue visiones extrañas, recorre ámbitos imprecisos, delimita espacios prohibidos y produce actos violentos, inexplicables; por ellos se desliza una ligera sombra, la de Amparo Dávila, quien publicó sus libros de cuentos a finales de la década de los cincuenta. Pareciera como si en Boullosa, preocupada por encontrar una forma de enunciar esas presencias inexplicables, no verbales, que pugnan por encontrar su expresión, el problema de sus antecesoras desapareciera. La lengua, adquirida a trasmano en Castellanos, Garro, Poniatowska, ahora debe aniquilarse, desaparecer, para codificar un lenguaje otro, apenas balbuceado, pero también entrevisto como una traición. En cierto modo, Malinche desaparece, pero esto es sólo una apariencia; las que empiezan a desaparecer son las criadas, esas intermediarias de la infancia de otra historicidad que se nos antoja mítica, la de Garro, Castellanos y Poniatowska, mucho más arraigada en un México aún rural, distinto al de Jacobs y al de Boullosa, pues no en balde han pasado varias décadas: la proliferación de la literatura femenina responde a una proliferación de nuevas formas, de cambios radicales en el país. Las infancias han cambiado:

47 Carmen Boullosa, *Mejor desaparece*, México, Océano, 1987, y *Antes*, México, Vuelta, 1989.

las narradoras que tratan de recrearla quizá debieran enfrentarse a lo desverbal, a lo ingobernable, a lo que se desdibuja y trata de configurar otro diseño, cuya lectura sería importante descifrar...⁴⁸

- 48 Además de los libros mencionados, que forman una bibliografía en sí, añado los siguientes, en la inteligencia de que es un tema que empieza a estudiarse: Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, México, SEP (SepSetentas)-Diana, 1979, y *El mar y sus pescaditos*, México, SEP (SepSetentas), 1975; Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México* (prefacio de Octavio Paz), México, FCE, 1977; Aurora Ocampo, *Cuentistas mexicanas. Siglo xx*, México, UNAM, 1976; Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, FCE, 1989; Martha Robles, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, 2 vols., México, UNAM, 1986; Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, México, Grijalbo, 1987.

LOS HIJOS DE PEDRO PÁRAMO

Octavio Paz se preocupó por insertarnos en una genealogía. Gracias a él somos los hijos de la Malinche, hijos simbólicos y colectivos, hijos anónimos, jamás parecidos a los verdaderos hijos históricos, los mestizos Martín Cortés y María Jaramillo. Alguna vez me preocupé por saber si la Malinche había dejado también y circulando por el mundo hijas putativas. Y encontré que las había y que esas hijas practicaban un oficio, se trataba por lo menos de tres narradoras: Elena Garro en sus cuentos de *La semana de colores* y especialmente «La culpa es de los tlaxcaltecas»; Rosario Castellanos en *Balún Canán* y Elena Poniatowska en *La flor de lis* y sobre todo en su papel de entrevistadora de Jesusa Palancares en *Hasta no verte Jesús mío*; narradoras perseguidas por la culpa, creadoras de personajes implícitamente autobiográficos, racialmente diferentes de las mestizas y de las indígenas, pertenecientes a las altas clases medias, y del sexo por excelencia, como famosamente dijo Carlos Marx cuando le nació por tercera vez una niña.

Es evidente que Pedro Páramo tuvo hijos, quizá muchos más que la Malinche. Y sin embargo nadie nos ha otorgado esa paternidad, nadie nos conoce como los hijos de Pedro Páramo, aunque lo mereceríamos, y mucho menos se conoce a quienes pudiéramos ser sus hijas.

¿Pero tuvo hijas Pedro Páramo?

Si leo con atención y por centésima vez *Pedro Páramo* y comparo el libro publicado con las distintas versiones que de él Rulfo dejó en *Los cuadernos*, advierto de inmediato una curiosa —por no decir perversa— relación con la paternidad; una paternidad colectiva confusa y en general anónima, muchas

veces incestuosa pero históricamente evidente durante el porfiriato, porque Comala además de estar llena de «Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas»,¹ está poblada por varios de los hijos bastardos de Pedro Páramo, de los cuales sólo sabemos que, a pesar de ser sus hijos —como explica el arriero Abundio, él mismo uno de ellos—, sus madres los han malparido sobre un petate.

En este sentido es revelador el hermoso diálogo que un personaje anónimo, «aquel hombre»,² en realidad el propio Abundio, sostiene en *Los cuadernos* con un Juan Preciado aún no muy bien delineado y todavía anónimo, por lo menos en ese fragmento, mientras ambos caminan hacia una Comala también aún innombrada:

El ejemplo lo tengo en propia casa. Ya le presentaré a mi señora cuando estemos allá... la verá usted junto al comal frío, como un ladrillo más del pretil de la cocina. Ya sin obligaciones, habiendo dado lo que pudo dar de sí. Pero tuvo once hijos, de los cuales nada más dos fueron míos, los otros eran ajenos, de esos que se consiguen sin saber cómo, que salen como de rebote. Un día amanecen allí, nuevecitos, todavía friolentos por el aire. Y los ojos inocentes de nuestra mujer que nos miran suplicantes, pidiendo que les cuidemos al retoño; que lo llevemos a bautizar para que no se muera lejos de los lazos de Cristo. Yo he tenido que hacer eso nueve veces [...] ¿Y usted sabe de quién eran aquellos hijos?

—No tengo la menor idea.

—De Pedro Páramo. De él eran. Hállele usted.³

Párrafo maravilloso: demuestra el trabajo extraordinario que Rulfo hizo para lograr que su novela fuera lo que es. ¿Qué

1 Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, México, FCE (Letras Mexicanas), 1959, p. 58.

2 Juan Rulfo, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, Clara Aparicio de Rulfo (present.), Yvette Jiménez de Báez (transc. y notas), México, Era, 1994, p. 70.

3 *Ibid.*, p. 71.

hubiese sucedido si «aquel hombre», ese personaje —que luego se convertiría en el verdadero y casi mudo y antes locuaz Abundio novelesco— no hubiese sido hijo bastardo de Pedro Páramo? Como diría Borges, el mérito de una obra no está en la longitud, sino en su delicado ajuste verbal.

De esta pródiga paternidad que prolifera sin domeñarse, antes de definirse en la novela, nos enteramos en *Los cuadernos*; allí los personajes aparecen, reaparecen, desaparecen, son hijos o son padres, son primos o esposos, hay pocas madres y muy pocas hijas, las filiaciones se confunden. Un ejemplo importante por su papel en la novela y su función dentro de ella como único representante de la iglesia en el pueblo, es el del personaje que luego será el padre Rentería, originariamente el padre Villalpando en *Los cuadernos*, cuyo origen, aunque borroso, lo identifica de manera definitiva allí como hijo de Pedro Páramo, durante mucho tiempo llamado por Rulfo Maurilio Gutiérrez:

Que el padre Villalpando era hijo natural de Rómula Benavides, una de las más viejas sirvientas de Maurilio Gutiérrez. Se decía que su padre había sido el mayordomo Villalpando, o su hijo que fue durante muchos años caporal, o de un primo de ellos, que vivía dentro de la Hacienda. Ni ella misma lo sabía: «Fueron tantos», decía cuando se lo preguntaban, pero debió haber sido uno de los Villalpando, pues ellos eran los que más la habían transitado.

Maurilio Gutiérrez se encargó de su educación [...]

Y cuando al fin vino el padre Villalpando a hacerse cargo de la Iglesia de Comala, él le habló de «usted» y se arrodilló como todo el mundo y le besó la mano.⁴

Una anotación al calce, el personaje que protagonizaría *La cordillera*, esa novela perpetuamente anunciada por Rulfo, se llama en *Los cuadernos* Tránsito Pinzón, nombre significativo

4 *Ibid.*, p. 53.

en este contexto por la importancia que nuestro autor siempre le concedió a los nombres que debían identificar a sus personajes. De esa manera podríamos inferir que de haber trascendido literariamente, Tránsito Pinzón hubiera sido hijo de una mujer intensamente transitada.

Y de verdad, una verdad oscurecida por las borraduras novelescas, el padre Villalpando, refigurado en la novela como el padre Rentería, era hijo bastardo de Pedro Páramo en *Los cuadermos*: «Quiso decirle: "Muchacho estás hecho un hombre". Pero se le secó en la boca el cariño de aquel que consideraba como criatura suya. Porque la verdad es que sí lo era, sólo que la Rómula se hubiera muerto de haberlo descubierto».⁵

LOS BASTARDOS, LOS NATURALES Y LOS LEGÍTIMOS

En un fragmento intitulado «Mi pueblo. Mi lucha contra Maurilio Gutiérrez», Villalpando exclama: «Yo mismo pensaba: soy un capricho de él y como yo, hay muchos, quizá este pueblo esté plagado de bastardos que llevan su sangre y a quienes ha envenenado con su autoridad insana y concupiscente».⁶

Hay tres hijos con nombre en Pedro Páramo: Juan Preciado, Miguel Páramo y Abundio Martínez, o sea el hijo legítimo con apellido de bastardo, el natural con nombre legítimo y el bastardo asesino, conductor de su medio hermano al reino de la muerte en vida.

Pedro Páramo se casa con Dolores Preciado, la de los bellos y tiernos ojos, la dueña legítima de La Media Luna, esa hacienda que cimentará su fortuna. Dolores la despojada, la deslegitimizada, la que por casarse legítimamente con Pedro Páramo deslegitimizaba y deshereda a su propio hijo. Roa Bastos dice en su ensayo sobre nuestro autor:

5 *Ibid.*, p. 54.

6 *Ibid.*, p. 55.

Pero Juan Preciado, el hijo legítimo —digamos el *mestizo puro*— llevaba muy adentro de su íntima oquedad otra manda casi póstuma no menos sagrada: la esperanza de reencuentro con su padre. Llega a Comala guiado por su medio hermano Abundio —digamos el hijo natural, el mestizo desnaturalizado— quien ya ha ejecutado la venganza. El acto de Abundio lo desobliga, sin saberlo todavía, del ajuste de cuentas. Pero es un acto de tornatrás hecho por un tornatrás. No lo libra de esa pesada carga que se le ha ido formando como «un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo». No lo nombra *mi padre* sino *el marido de mi madre*.⁷

Un hijo legítimo que llama a su padre legítimo el marido de mi madre, legitimando su condición de deshijado, y convirtiéndose así en hijo legítimo de un padre desconocido.

Miguel, llamado primero Esteban en *Los cuadernos* y destinado allí a ser esposo de Susana San Juan —bautizada en ese fragmento como Susana Foster— consume *avant la lettre* un incesto narrativo, no tiene literalmente madre pues ésta ha muerto al alumbrarlo. Si caigo en la pedantería de los juegos de palabras diría que Miguel se convierte en el desmadrado y Juan en el despadrado.

El padre Rentería, cuya sobrina Ana fue violada por Miguel Páramo, habla así del padre y del hijo mientras reflexiona si debe concederle el perdón al joven:

El asunto comenzó —pensó— cuando Pedro Páramo, de cosa baja que era, se alzó a mayor. Fue creciendo como una mala yerba. Lo malo de esto es que todo lo obtuvo de mí: «Me acuso padre que ayer dormí con Pedro Páramo. Me acuso de que tuve un hijo de Pedro Páramo». «De que le presté mi hija a Pedro Páramo». Siempre esperé que él viniera a acusarse de algo;

7 Augusto Roa Bastos, «Los desterrados de Comala», en Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. México, UNAM/Era, 2003, p. 205.

pero nunca lo hizo. Y después estiró los brazos de su maldad con ese hijo que tuvo. Al que él reconoció, sólo Dios sabe por qué. Lo que sí sé es que yo puse en sus manos ese instrumento.⁸

Y curiosamente, Pedro Páramo, que no siente dolor al enterarse de que ha muerto el único hijo que ha reconocido como suyo, recuerda en ese momento a su padre y también a su madre, muertos cuando era niño. Sobre añadir que eso nos remite a la propia experiencia biográfica de Carlos Juan Nepomuceno Pérez Rulfo Vizcaíno, en la época en que no era más que un niño que cargaba el peso de un nombre extremadamente largo:

Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste; aunque en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el color gris de un cielo hecho de ceniza, triste, como fue entonces. Y a una mujer conteniendo el llanto, recostada contra la puerta. Una madre de la que él ya se había olvidado y olvidado muchas veces diciéndole: «¡Han matado a tu padre!». Con aquella voz quebrada, deshecha, sólo unida por el hilo del sollozo.

Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo al otro. Y otro y otro más, hasta que la había borrado del recuerdo cuando ya no había nadie que se la recordara».⁹

En plena borrachera, como sonámbulo, Abundio, el hijo natural, asesina al padre y en medio de su estupor sólo recuerda a su mujer, la Cuca, apenas fallecida. Para enterrarla pide limosna a Pedro Páramo que espera sentado en su equipal a que la muerte lo acerque a Susana San Juan. A Abundio, oxímoron

8 Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. cit., pp. 85-86.

9 *Ibid.*, p. 83.

perfecto de su mismo nombre, arriero miserable, le toca el doble papel de guía de su medio hermano y de asesino del cacique. Abundio, privado al mismo tiempo de su mujer, de su hijo, de su libertad y de su padre. Abundio «tuvo un hijito que se les murió apenas nacido, dizque porque ella estaba incapacitada: el mal de ojo y los ríos y la rescoldera y no sé cuántos males que tenía su mujer, según le dijo el doctor que fue a verla ya a última hora, cuando tuvo que vender a sus burros para traerlo hasta acá, por el cobro tan alto que el pidió.»¹⁰

UN INTERLUDIO ONOMÁSTICO

Enumerar los nombres de los personajes, los definitivos y los tentativos, se vuelve un ejercicio poético:

Tránsito Pinzón
Ovillado
Fulgor Sedano
Galileo
Abundio Martínez
Toribio Aldrete
Cleotilde
Pedro y Miguel Páramo
Juan y Dolores Preciado
Odilón
Eduviges y María Dyada
Dorotea la Cuarraca
Damiana y Sixtina Cisneros
Maurilio Gutiérrez
Esteban Páramo
Susana Foster
Padre Gabriel Sebastián Villalpando
Ana Rentería

¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

Justina Díaz
Fausta
Micaela
Susana y Bartolomé San Juan
Inocencio Osorio o Saltapericos
Jesús
Terencio Lubianes
Los Fregoso
Chona
Esperanza
Rómula Benavides
Florencio
Mi tía Carolina
Donís
El Tartamudo
Damasio el Tilcuate
Perseverancio
El hombre y la mujer
Isaías
Gerardo Trujillo
Casildo
Ángeles
El doctor Valencia
Gamaliel Villalpando
Mi general Obregón
Madre Villa
Juan Nepomuceno Rulfo Navarro
María Vizcaino Arias
Cecilia
Eulalia
Julián Sandoval
Sebastián Rentería
Santa Nunilona, virgen y mártir; Anercio, obispo; Santa Salomé,
viuda. Alodia o Elodia y Nulina, vírgenes; Córdula y Donato,
Toribio Mateos, Jacinto Trujillo, Manuel Mantilla, Eusebio
Osorio, etc., etc.

EL EJERCICIO DE LAS TACHADURAS
O LAS TACHADURAS COMO ESCRITURA

En un texto de los numerosos que he escrito sobre Rulfo, añadido a los otros numerosísimos que sobre él se han escrito y se siguen escribiendo sin agotarlo, decía yo lo siguiente, refiriéndome a las múltiples borraduras a las que sometió sus textos:

Gracias a la publicación de sus borradores en *Los cuadernos de Juan Rulfo* (1994) verificamos que en el proceso de su escritura, la escritura de Rulfo al escribir *Pedro Páramo* se ha decantado de manera parecida a la poesía de César Vallejo, a fuerza de hachazos efectuados sobre el cuerpo del texto, despojándolo de cualquier excrecencia explicativa o hasta narrativa [...] es en *Los cuadernos* donde se advierte con mayor nitidez ese procedimiento esencial en sus obras: las variantes conservadas, sobre las que se extendió largamente su editora Ivette Jiménez de Báez, dan cuenta de anécdotas, acciones y diálogos totalmente rulfianos pero que, por no estar sometidos a la operación de limpieza devastadora que les da sentido, se nos antojan superfluos; hasta los nombres de los protagonistas —Maurilio Gutiérrez, Esteban Páramo, Susana Foster— enfrentados a los nombres ya acuñados, Pedro Páramo, Miguel Páramo, Susana San Juan, carecen de densidad y hasta de repercusión sonora. Es como la lectura de ciertos versos aún no deshuesados frente a la versión definitiva que nos dejó Vallejo o como la lectura de «Primero Sueño» si intentáramos, como lo hizo Menéndez Plancarte, ordenar los versos de acuerdo con la sintaxis ordinaria.¹¹

En una entrevista muy citada que le hizo Fernando Benítez, de quien era muy amigo y con quien comía periódicamente en casa de Vicente y Alba Rojo, Rulfo explica:

11 Margo Glantz, «Juan Rulfo: la forma de la muerte», en Campbell, *op. cit.*, p. 370.

llenaba los vacíos y [...] descubrí que el escritor llenaba los espacios desiertos con divagaciones y elucubraciones. Yo antes había hecho lo mismo y pensé que lo que contaba eran los hechos y por eso busqué a personajes muertos que no están dentro del tiempo y del espacio. Suprimí las ideas con las que el autor llenaba los vacíos —como quien dice, intervino, des-tomasmanizó a la novela en un momento en que todos leían *La montaña mágica*— y evité la adjetivación entonces de moda —¿la de Yáñez en *Al filo del agua*?—. Se creía que adornaba el estilo, y sólo destruía la sustancia esencial de la obra, es decir lo sustantivo.

Y agrega contundente:

Pedro Páramo es un ejercicio de eliminación —esto es decir, vuelvo a intervenir, un ejercicio de borraduras—. Escribí 250 páginas donde otra vez el autor metía su cuchara. La práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente, lo que provocó, en apariencia, una falta de estructura. Sí hay en *Pedro Páramo* una estructura, pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas, donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo. También perseguía el fin de dejarle al lector la oportunidad de colaborar con el autor y que llenara él mismo los vacíos. —La obra abierta, apocalíptica, no integrada—. En el mundo de los muertos el autor no puede intervenir más que con su escritura.¹²

Insisto y reitero: ¿este es el escritor al que se le acusaba de no ser un intelectual y que no sabía cómo reflexionar sobre su obra?

12 Fernando Benítez, «Conversaciones con Juan Rulfo», en Campbell, *op. cit.*, p. 546.

Y las borraduras se extienden de manera incisiva y constante a las relaciones familiares. Relaciones confusas, enracimadas, inextricables, casi imposibles de desenredar, mientras Rulfo las iba pensando y organizando para luego decir, una vez publicada la novela, reeditada mil veces y traducida a todos los idiomas que: «Di con un realismo que no existe, con un hecho que nunca ocurrió y con gentes que nunca existieron».¹³

En uno de los borradores de *Pedro Páramo*, el padre Villalpando, hijo como hemos visto de Maurilio Gutiérrez y convertido en sacerdote gracias a su impulso, habla del pueblo donde ha nacido y donde gobierna un cacique como si se tratara de un hecho natural, idílico, la época dorada del mito; en cierto paralelismo con los recuerdos de Pedro Páramo niño evocando a Susana San Juan o a la región próspera, arcádica, con que Dolores Preciado envía a su hijo a la tierra prometida:

Eran cosas que después de hechas se olvidaban, más en un lugar en que todos hacían lo mismo y en que tener un hijo Dios sabía de quién no se trataba con menosprecio, antes por el contrario, aquello representaba una ayuda, a veces permanente, pero casi siempre real.

Comala había vivido siempre así, desde tiempos remotos. El abuelo de don Maurilio comenzó la historia. Y este hombre, que había heredado una riqueza acumulada y un poder acumulado, no se detuvo, sino que le había dado impulso a las viejas costumbres, haciendo de las mujeres de Comala sus mujeres, regalándoles hijos y bienes y paz y comida y hombres para regalo de sus noches.

Lo querían. Lo aceptaban como lo que tenía que ser. Sus hombres trabajaban para él en los campos, cuidándole sus bienes de los que ellos participaban. Sus hijos eran hijos de él;

¹³ *Ibid.*, p. 547.

no podían rebelarse contra su padre, pues dice el catecismo: «Cualquiera que sea tu padre, hónralo y respétalo».¹⁴

Como si la fractura producida por la Revolución y la Cristería —acontecimientos que, como se ha subrayado continuamente, están tratados por Rulfo de una manera tangencial, como borrados o solamente esbozados en el texto— diesen cuenta de una época en la que como recuerda Doloritas: «Sólo hay [...] Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con la lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel recién derramada».¹⁵

¿La tierra de leche y miel de la Biblia? ¿La tierra gobernada por los Maurilios Gutiérrez y más tarde en la versión terminada por los Pedro Páramos? ¿Ese Pedro Páramo que arruina a su pueblo, que no se une a su dolor, que no lamenta la muerte de su amada y la festeja como si en lugar de un duelo se celebrase una romería? «Don Pedro ni hablaba», dice el narrador, «no salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala: —Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo».¹⁶

Y su deseo se cumple como en el Apocalipsis: «Desde entonces la tierra se quedó baldía».¹⁷

LA DESAPARICIÓN O EL EXCESO DE LO MATERNAL

Siempre en *Los cuadernos*, en el fragmento con el que se inician, que fue intitulado por los editores «Palabras, dichos, frases», leo textos entreverados, como el siguiente: «Los rayos del sol entraban al cuarto por una pequeña ventanita (ya viene Dios) digo»; al siguiente renglón, y aislada, la palabra

14 Juan Rulfo, *Los cuadernos...*, op. cit., p. 57.

15 Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 25.

16 *Ibid.*, p. 143.

17 *Idem.*

«cuñado» y cerca de éstas, otras frases: «Los aires se enojan y enojándose producen mal de ojos» o «Hemiplegia» (ataques espasmódicos), y de repente una que me llama la atención: dice simplemente: «"María Dyada" (La diosa entre los tepehuanes)».¹⁸

Eduviges Dyada pudo haber sido, como ella misma dice, la madre de Juan Preciado: «Perdóname que te hable de tú: lo hago porque te considero como mi hijo. Sí, muchas veces dije: "El hijo de Dolores debió haber sido mío". Después te diré por qué».¹⁹

No lo fue, casi por milagro, pero, en cambio, tuvo muchos otros hijos. Lo descubrimos por un monólogo del padre Rentería. Acosado por los remordimientos por haber otorgado el perdón a Miguel Páramo, el violador de su sobrina y el asesino de su hermano, recuerda a María Dyada, quien le había rogado que absolviera a Eduviges su hermana, culpable de adelantarse a la voluntad de Dios: de saber, como ella le explica a Juan Preciado, «que todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga. O si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo».²⁰

María Dyada suplica, pide la absolución, informa: «Ella sirvió siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo. Hasta les dio un hijo a todos. Y se los puso enfrente para que alguien lo reconociera como suyo; pero nadie lo quiso hacer. Entonces les dijo: "En ese caso yo soy también su padre, aunque por casualidad haya sido su madre"».²¹

¿Por qué le habrá fascinado tanto a Rulfo el nombre de María Dyada, personaje que existe textualmente sólo al ser convocada por el padre Rentería? ¿Y por qué le puso asimismo ese apellido a quien será en el texto Eduviges, la primera mujer que visita Juan Preciado, conducido hasta su fonda por

18 Juan Rulfo, *Los cuadernos...*, op. cit., p. 28.

19 Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 16.

20 *Idem.*

21 *Ibid.*, p. 40.

Abundio el mensajero —Abundio, emisario entre el adentro y el afuera de Comala, como todos los arrieros cuando aún existía ese oficio en México—?

Eduviges, la madre de todos, la madre universal, una madre primigenia, primordial, ¿una diosa?

Si Pedro Páramo es padre de todos los hijos desparramados por el pueblo, obviamente, el verdadero protagonista de su novela, como el mismo Juan Rulfo reitera en una de sus entrevistas, la humilde Eduviges sería mucho más; en el texto se le concede sutilmente la misión de condensar en una sola persona la doble función de madre y padre, aunque en su discurso se privilegie la paternidad, cuando reitera que «se es madre por casualidad». Curiosa frase, «se es madre por casualidad», y más aún una madre promiscua, fuera de la ley, la que siendo madre asume el rol de padre, una función que Pedro Páramo apenas ejerció y que voluntaria y generosamente ella asume. Podría concluirse si no se oyera como discurso demagógico que en el universo de Comala ella es la representante de la paternidad responsable.

«El modelo de parentesco de la *tríada familiar* (padre-madre-hijo) subyace en casi todos los cuentos y en *Pedro Páramo*», concluye Yvette Jiménez de Báez en su «Juan Rulfo. Del Páramo a la esperanza. (Estructura y sentido)», con quien estoy sólo en parte de acuerdo.

La tríada —señala Jiménez de Báez— se modifica conforme se destruye un orden patriarcal y opresor preexistente. El proceso, fundador por excelencia, determina el trabajo de la escritura. En los cuentos *la escisión* del núcleo familiar es la marca textual que indica el inicio de la transformación. Ésta puede darse por la muerte, ausencia o disfunción explícita o implícita del padre. [...]

Rota la relación básica del modelo patriarcal —la diada padre-hijo generadora de la vida—, se va desplazando, al mismo tiempo, la función mediadora y relacionante de la madre, quien gradualmente ocupa el centro del modelo (el lugar de la ley). Este

desplazamiento de la madre determina un tiempo propicio a las transformaciones y a la regeneración individual y colectiva.²²

En esta sucesión de mujeres que se le aparecen a Juan Preciado para acogerlo y guiarlo hasta el país de los muertos, Damiana Cisneros es quien sustituye a Eduviges cuando ésta desaparece de la fonda donde fue ahorcado Toribio Aldrete: «Mi madre me habló de una tal Damiana Cisneros que me había cuidado desde que nació».²³

Hay madres biológicas y otro tipo de madres. Las madres sustitutas. Damiana asume ese papel en la novela. Cuando es aún niño Juan y vive con su madre en Comala, Damiana se convierte en su nana, papel que asimismo desempeñará con Miguel Páramo:

Don Pedro —dice el padre Rentería llevándole a un recién nacido—, la mamá murió al alumbrarlo. Dijo que era de usted. Aquí lo tiene.

Y él ni lo dudó, solamente le dijo:

—¿Por qué no se queda con él, padre? Hágalo cura.

—Con la sangre que lleva dentro no quiero tener esa responsabilidad.

—¿De verdad cree usted que tengo mala sangre?

—Realmente sí, don Pedro.

—Le probaré que no es cierto. Déjemelo aquí. Sobre quién se encargue de cuidarlo.

—En eso pensé, precisamente. Al menos con usted no le faltará cobijo.

El muchachito se retorció, pequeño como era, como una víbora.

—¡Damiana! Encárgate de esa cosa. Es mi hijo.²⁴

22 Yvette Jiménez de Báez, «Juan Rulfo. Del Páramo a la esperanza (estructura y sentido)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, núm. 1, 1988, p. 502.

23 Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, op. cit., p. 43.

24 *Ibid.*, p. 86.

Madres universales, como las chichihuas de *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno, siempre dispuestas a amamantar, a prohiar.

Un caso paralelo en la novela sería el de Justina, la nana eterna de Susana San Juan; Justina, quien la cuida al morir su madre y la que siempre se interpone entre ella y Pedro Páramo:

Mi madre murió entonces —relata Susana, separada de los otros muertos en su imponente mausoleo—. Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación [...] ¿Te acuerdas, Justina? Acomodaste las sillas a lo largo del corredor para que la gente que viniera a verla esperara su turno. Estuvieron vacías». ²⁵

Y Damiana Cisneros, personaje que ya anda rondando en *Los cuadernos*, desempeñando distintos papeles allí, mantiene durante toda la novela este carácter, el de eterna servidora, atenta a los problemas y necesidades de los demás, a la que acude Pedro Páramo herido de muerte por Abundio: «Se apoyó en los hombros de Damiana Cisneros e hizo el intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras». ²⁶ Y agregada al de Damiana, la muerte de Miguel Páramo hace aparecer un tercer personaje decisivo en este texto, Dorotea la Cuarraca, la mujer estéril, la madre fallida, la loca, la imagen invertida de Susana, una doble espuria, «la única mujer en el pueblo a quien le gustan los bebés» como le dice burlonamente Fulgor Sedano a Miguel Páramo.

Y encadenando con malicia y perfección a unas mujeres con otras, Rulfo introduce a Dorotea en su doble papel de alienada y alcahueta. Dorotea se confiesa con el padre Rentería, después del velorio de Miguel Páramo:

²⁵ *Ibid.*, p. 95.

²⁶ *Ibid.*, p. 152.

Ya que no puedo causarle ningún perjuicio, le diré que era yo quien le conseguía muchachas al difunto Miguelito Páramo [...] desde que él fue hombrecito. Desde que lo agarró el chincual [...]

—¿Se las llevabas?

—Algunas veces, sí. En otras nomás se las apalabraba. Y con otras nomás le daba el norte. Usted sabe: la hora en que estaban solas y en que él podía agarrarlas descuidadas.²⁷

Y la ilusión que ha llevado a Juan Preciado a Comala esperando encontrar allí a su padre, es también el fantasma con el que vive Dorotea:

—¿La ilusión? eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, sino una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo. Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo. Ni siquiera el nido para guardarlo me dio Dios.²⁸

La ilusión le ha llegado con un sueño, dice Dorotea: «En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero el seno de una cualquiera».²⁹

Enterrada en la misma sepultura que Juan Preciado, sin robarle siquiera tierra a la tierra, porque está acostada encima de él, «en el hueco de sus brazos», acunada por él, Dorotea se convierte en la hija de Juan Preciado y éste en su madre primordial.

²⁷ *Ibid.*, p. 91.

²⁸ *Ibid.*, p. 74.

²⁹ *Ibid.*, p. 75.

OCTAVIO PAZ Y EL SUBCOMANDANTE MARCOS: «MÁSCARAS Y SILENCIOS»

LO QUE EL SILENCIO DICE

¿Todavía es vigente la Revolución mexicana? Durante varios sexenios, es decir, durante los diversos reinados sexenales de los sucesivos presidentes de la República mexicana, a partir del triunfo del movimiento armado —después de 1920—, se hacía perpetuamente alusión a la Revolución, y el partido oficial, el PRI (Partido Revolucionario Institucional), se postulaba como su heredero legítimo y con un desfile celebraba cada 20 de noviembre el gran aniversario cívico. En 1992 el entonces presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari, revisó y reformó el famoso artículo 27 de la Constitución de 1917, uno de los logros más importantes de la Revolución mexicana, donde se decretaba la Reforma Agraria, cancelando *de facto* el reparto de tierras y propiciando el desmantelamiento de los ejidos, comunidades surgidas después de la Revolución, propiedad del Estado que las cedía en usufructo y con carácter inalienable a una colectividad campesina. Aunque la distribución de la tierra se inició antes, la mayor parte fue entregada durante el régimen de Lázaro Cárdenas (1934-1940), época en que empezó a hacerse en Chiapas. Y si bien algunos gobiernos revolucionarios favorecieron la creación de grandes latifundios, la Constitución mantenía vigente el derecho de los campesinos a poseer la tierra. Es posible afirmar entonces que con las reformas de Salinas se dio el golpe de gracia legal a la Revolución mexicana, movimiento esencialmente campesino. El 1° de enero de 1994, el mismo día en que el tratado de libre comercio (TLCAN) entre México, Estados Unidos y Canadá se firmaba, un nuevo movimiento armado, el EZLN (Ejército

Zapatista de Liberación Nacional), sorprendió a los mexicanos y al mundo entero: se trataba de un grupo que reivindicaba como programa y como lema el nombre de Zapata, luchador agrario; además, y esto es muy importante, parecía tratarse de una sublevación indígena, aunque su líder visible, el *subcomandante* Marcos, fuese mestizo.

Yvon Le Bot, uno de los más lúcidos conocedores de las guerrillas latinoamericanas, se pregunta en su libro sobre Marcos y el zapatismo: «El alzamiento del 1º de enero de 1994 sorprendió y dividió a las élites intelectuales y políticas mexicanas: ¿se inauguraba una nueva época o, por el contrario, era otro fenómeno marginal y sin futuro, una manifestación más del atraso indígena, del subdesarrollo de una región abandonada?».¹

No es mi intención aquí pronunciarme a favor o en contra del EZLN, más bien intento analizar la paradójica producción de un exceso verbal y la caída repentina en el silencio, y trazar una relación entre dos discursos y dos silencios, algunos de los discursos que el Subcomandante Marcos empezó a enviar, a partir del 10 de enero de 1994, y su silencio que duró varios meses, más exactamente desde el 10 de marzo de 1998, día en que emitió un comunicado, publicado en *La Jornada* del 5 de marzo, silencio roto con interjecciones el 15 de julio en vísperas de la llegada del secretario general de las Naciones Unidas, Kofi Annan, seguido de un comunicado publicado el 18 de julio en *La Jornada* con el título «México 1988. Arriba y abajo: máscaras y silencios», y, luego, el martes 21 de julio, en el mismo periódico, la Quinta Declaración de la Selva Lacandona. Me referiré, además, a la muerte de Octavio Paz, acaecida el lunes 20 de abril a las 22:35 horas —momento que inaugura su silencio final—, y analizaré brevemente algunos textos suyos: *El laberinto de la soledad*, *El mono gramático* y *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*.

1 Yvon Le Bot, *Subcomandante Marcos. El sueño zapatista*, México, Plaza y Janés, 1997, p. 33.

Muy conocidas son las palabras de Sor Juana cuando en su *Respuesta a Sor Filotea*, seudónimo del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, justifica su silencio, apoyándose en las máximas figuras de la tradición católica, entre ellas la madre del Bautista, a quien la visita de la Virgen María entorpece su entendimiento y le suspende el discurso. Y esa suspensión del discurso, ligada por lo general a estados místicos, adquiere en la monja un sentido político:

Perdonad, Señora Mía, la digresión que me arrebató la fuerza de la verdad; y si la he de confesar toda, también es buscar refugios para huir de la dificultad de responder, y casi me he determinado a dejarlo al silencio pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada.²

La historia del zapatismo podría resumirse como una alternancia entre el silencio o la suspensión del discurso y una producción desmesurada de palabras, cuatro años en que la palabra hablada y la palabra escrita ocupan un lugar descomunal. Esa hemorragia verbal es simplemente un paréntesis que rompe muchos años de silencio —el silencio o la invisibilidad indígenas—, reforzado por el sigilo con que se fue armando el movimiento frente al estruendo del 1º de enero de 1994, día en que se iniciaron las batallas, marcado, sin embargo, por un silencio aterrador, consignado así al pie de una fotografía: «El silencio, sobre todo, era impresionante. Ninguno de ellos —los indígenas— hablaba».³

2 Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea*, en *Obras completas*, t. iv, edición de Alberto G. Salceda, México, fcz (Biblioteca Americana), 1957, p. 441.

3 Yvon Le Bot, *op. cit.*, p. 193.

Esa insurrección se inicia como la de cualquier otra guerrilla con un asalto en que las armas tienen la palabra, un estado de cosas que dura exactamente doce días, durante los cuales el ejército zapatista ocupa varias ciudades de Chiapas, entre ellas San Cristóbal de las Casas, Las Margaritas, Altamirano, Ocosingo. El 10 de enero, el presidente Carlos Salinas de Gortari nombra un comisionado para entablar negociaciones con los sublevados; se trata de Manuel Camacho Solís, ex regente de la Ciudad de México, ex posible candidato presidencial, ex secretario de Relaciones Exteriores. El 12 de enero se decreta el cese unilateral de fuego y del 21 de febrero al 2 de marzo se inicia un diálogo de paz entre los dirigentes del ejército zapatista y el gobierno: de un lado el Subcomandante Marcos con veinte comandantes y miembros del Comité Clandestino Revolucionario Indígena (ccri), el comisionado gubernamental y un mediador, Samuel Ruiz, obispo de San Cristóbal de las Casas, más tarde miembro principal de la Comisión Nacional de Intermediación (Conai). Desde el principio se genera una enorme cantidad de comunicados y documentos, la mayor parte procedentes del Subcomandante Marcos, documentos contenidos en tres tomos publicados por la editorial Era,⁴ en los que literalmente la palabra es considerada como arma, es más, como la única arma, con lo que la lucha del EZLN cambia de signo y se convierte en realidad en una antiguerrilla:

El movimiento zapatista no es la continuación ni el resurgimiento de las antiguas guerrillas —dice Le Bot—. Por el contrario, nace de su fracaso, y no sólo de la derrota del movimiento

4 *EZLN. Documentos y comunicados*, vol. 1, 1º de enero-8 de agosto de 1994, Antonio García de León (pról.), Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis (crónicas), México, Era, 1994; vol. 2, 15 de agosto de 1994-29 de septiembre de 1995, Antonio García de León (pról.), Carlos Monsiváis (crónicas), México, Era, 1995; vol. 3, 2 de enero de 1995-24 de enero de 1997, Antonio García de León (pról.), Carlos Monsiváis (crónicas), México, Era, 1997. Los tres volúmenes con ilustraciones del Fisgón y Magú.

revolucionario en América Latina y en otras partes, sino también de un fracaso más íntimo, el del propio proyecto zapatista tal y como lo habían concebido e iniciado, a principios de los ochenta, los pioneros del EZLN, un puñado de indígenas y mestizos. Una «derrota» infligida no por el enemigo, sino por el encuentro de esos guerrilleros con las comunidades indígenas. Lejos de convertir a éstas a la lógica de la organización político-militar, el contacto produjo un choque cultural que desembocó en una inversión de las jerarquías; así los miembros de la antigua vanguardia guerrillera que sobrevivieron y se quedaron en la selva se transformaron en servidores de una dinámica de sublevación indígena. El segundo zapatismo, el que sale a la luz el 1º de enero de 1994, nace de ese fracaso.⁵

La primera declaración del zapatismo culmina con varias órdenes, entre las que destaca una que parecería inverosímil: ¡avanzar con un ejército casi inexistente y mal armado hacia la capital y destituir al gobierno considerado como ilegítimo! En retrospectiva, y después de estos cuatro años en que el movimiento ha adquirido importancia internacional, este primer documento resulta asombroso, tiene algo de ingrato y exageradamente enfático, y es a la vez algo maravilloso y exaltante, como si la verdad estuviera entre dos polos inalcanzables. Y si se revisan los textos posteriores, este sentimiento de malestar persiste, por la extraña mezcla de discursos que Marcos ha cultivado, en los que pasa de la proclama política y la declaración de guerra a la parodia, a la caricatura, al sermón, al texto cosmogónico, a la fábula, a la visión profética y, ¿por qué no?, aunque parezca un término obsoleto, a una conciencia desgarrada. Por otra parte, en todos los textos se mantiene vigente el compromiso político y un llamado a la acción revolucionaria. Recorro a un viejo ensayo de Roland Barthes, coleccionado en sus *Estudios críticos*, que podría esbozar una respuesta aproximada a la perplejidad que la figura y la palabra de Marcos

5 Yvon Le Bot, *op. cit.*, p. 75.

provocan. Barthes reseña al comienzo de los años sesenta un libro publicado en 1959 en Bélgica, casi desconocido entonces y hoy, una novela de Yves Velan, *Je [Yo]*, pastor protestante, especie de sacerdote de la teología de la liberación, en una Europa totalmente diferente de la de hoy, esta Europa de la globalización y el mercado común:

La subjetividad del narrador no se opone a los demás hombres de un modo indeterminado [...] sufre, reflexiona, se busca frente a un mundo minuciosamente determinado, específico, en que lo real ya es pensado, y en el que los hombres están repartidos y divididos de acuerdo con la ley política; y esta angustia sólo nos parece insensata en proporción a nuestra mala fe, que sólo quiere plantearse los problemas de *engagement* en términos de conciencia pacificada, intelectualizada, como si la moralidad política fuese el fruto de una razón, como si el proletariado (otra palabra que parece que ya no existe [y yo agrego, en este caso, el campesinado]) sólo pudiera interesar a una minoría de intelectuales educados, pero nunca a una conciencia aún enloquecida...⁶

LA HETEROGENEIDAD DE LOS DISCURSOS

En su Primera Declaración de la Selva Lacandona, intitulada «¡Hoy decimos basta!», Marcos hace un breve resumen histórico de quinientos años de luchas contra el sistema o los sistemas políticos de México, e inicia el lenguaje reiterativo, imprecatorio, acumulativo y repleto de negaciones que lo identificará definitivamente; como ejemplo cito el primer párrafo donde, después de pasar revista a los sucesivos movimientos armados de la historia mexicana, nombra a Zapata y a Villa, y agrega:

6 Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 162-163.

hombres pobres como nosotros a los que se *nos ha negado* la preparación más elemental para así poder utilizarnos como carne de cañón y saquear las riquezas de nuestra patria *sin importarles* que estemos muriendo de hambre y de enfermedades curables, *sin importarles* que *no* tengamos *nada*, absolutamente *nada*, *ni* un techo digno, *ni* tierra, *ni* trabajo, *ni* salud, *ni* alimentación, *ni* educación, *sin* tener derecho a elegir libremente a nuestras autoridades...⁷

Declaración seguida de una serie de órdenes dirigidas a las fuerzas militares del zapatismo y de un texto que mimetiza el estilo de las primeras proclamas revolucionarias del cura Morelos durante la guerra de Independencia de México contra España (1810-1821), donde se decreta un nuevo cuerpo de leyes que reformarían la actual Constitución vigente, insistiendo en un apartado especial en la participación y la emancipación de las mujeres. Y esta proclama lleva una fecha significativa, 1º de diciembre de 1993, un mes antes de producirse el movimiento armado.

El 27 de enero de 1994 aparece el primer texto paródico de Marcos, reproducido en la recopilación del volumen 1 publicado por la editorial Era; se trata de un pastiche político:

Muy estimados señores:

Ahora que Chiapas nos reventó en la conciencia nacional, muchos y muy variados autores desempolvan su pequeño Larousse Ilustrado, su México Desconocido, sus diskets de datos estadísticos del Inegi o el Fonapo o hasta los textos clásicos que vienen desde Bartolomé de Las Casas. Con el fin de aportar a esta sed de conocimientos sobre la situación chiapaneca, les mandamos un escrito que nuestro compañero Sc. Marcos realizó a mediados de 1992, para buscar que fuera despertando la conciencia de varios compañeros que por entonces se iban acercando a nuestra lucha.

7 EZLN, *op. cit.*, vol. 1, p. 33; salvo aclaración, todas las cursivas son mías.

Esperamos que este material se gane un lugar en alguna de las secciones y suplementos que conforman su prestigiado diario. Los derechos de autor pertenecen a los insurgentes, los cuales se sentirán retribuidos al ver algo de su historia circular a nivel nacional. Tal vez así otros compañeros se animen a escribir sobre sus estados y localidades, esperando que otras profecías, al igual que la chiapaneca, también se vayan cumpliendo.⁸

Y firma: «Departamento de Prensa y Propaganda, EZLN, Selva Lacandona», que parecería estar constituido por un solo miembro, Marcos. ¿Este texto de Marcos responde a la consigna indígena que proclama que hay que mandar obedeciendo? ¿Es Marcos simplemente un mediador entre los indígenas de la Selva Lacandona y la cultura dominante? En el texto recién citado se perfila un personaje que habría producido una escritura silenciada por carecer de acceso a los medios de difusión y que gracias a las batallas del mes de enero podía difundirse. Estamos ante una situación ambigua y no por eso menos significativa.

¿Se trata simplemente de un texto que revela las veleidades de un hombre que aspira a ser escritor y alcanzar una voz propia, literaria, pero a la vez pretende darle voz a una comunidad indígena sin expresión en castellano y que transmite su saber a un mediador que nos la comunica (los cuentos del viejo Antonio, por ejemplo)? ¿Es la verificación de que quien no es agente de la historia sufre sus efectos? Dejo abiertas las preguntas y transcribo una posible explicación, la de Yvon Le Bot, que describe los progresos del movimiento zapatista, cuya historia cubre largos periodos de silencio, separados entre sí por un periodo en que la supremacía la tuvo la palabra.

El discurso y las prácticas leninistas dejaron lugar a la insurrección social y moral. Se transitó de la movilización de un

8 *Ibid.*, p. 49.

actor social, por parte de una vanguardia político-militar, a la práctica del secreto y la clandestinidad compartidos por la comunidad. La guerrilla, formada por un puñado de revolucionarios profesionales, se transformó en un movimiento comunitario armado, en el que los combatientes, fuera de un núcleo restringido de cuadros militares y políticos, son campesinos que empuñan las armas (palos y rifles viejos) a la hora del levantamiento y luego regresan a sus actividades cotidianas, a la manera de los campesinos-soldados de Emiliano Zapata... El proyecto de revivir el ejército de Zapata o la evocación de la famosa División del Norte de Francisco Villa, podían considerarse en los ochenta como fantasmas románticos de algunos intelectuales alejados de la realidad chiapaneca e insatisfechos con un presente mexicano demasiado prosaico. En algunas entrevistas Marcos explica a través de qué intermediarios y sobre la base de cuáles rupturas, de cuáles conversaciones, pudo este sueño convertirse en el de buena parte de la población indígena de Chiapas y cómo ese sueño empezó a realizarse al tomar la forma de la resistencia y el levantamiento indígenas, y cómo se transformó con este encuentro, antes de transformarse nuevamente tras su confrontación con la sociedad nacional.⁹

Sin lugar a dudas, la aparición del zapatismo en México como acontecimiento político inaugura otro registro de nuestra realidad:

La novedad del EZLN —dice Marcos en una entrevista que le hizo Le Bot— no está en que se haya metido en la comunicación satelital, que ahora digan que los zapatistas son más que guerrilleros, internautas de la comunicación. Está en una redimensionalización de la palabra política que, paradójicamente, vuelve a mirar al pasado.

[...] No inventar un nuevo lenguaje sino resemantizar o darle un nuevo significante y un nuevo significado a la palabra

9 Yvon Le Bot, *op. cit.*, p. 73.

en la política. Este lenguaje empieza a buscar sus propios terrenos de lucha, el terreno de la prensa [...] un espacio nuevo tan novedoso que nadie pensaba que una guerrilla pudiera acudir a él...¹⁰

LAS MÁSCARAS Y LAS PALABRAS SOSPECHOSAS

Las palabras de Marcos y la de los zapatistas provienen de una voz que sale de un rostro enmascarado. ¿Podría trazarse aquí alguna relación con la vieja máscara descrita por Paz en su ya mítico *El laberinto de la soledad*? Sería absurdo tomar el texto al pie de la letra; con todo, algunos de sus postulados han sido convertidos en lugares comunes que nutren la demagogia política y en varias ocasiones se utilizan como eslogan de la propaganda gubernamental, articulada de manera muy particular durante el régimen del presidente Salinas. Paz empezaba el capítulo IV de su libro, intitulado «Máscaras mexicanas», de esta manera:

Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino: una mirada puede desencadenar la cólera de esas almas cargadas de electricidad. Atraviesa la vida como desollado; todo puede herirle, palabras y sospechas de palabras."

En esta ontología los mexicanos se catalogan por su edad, su raza o su profesión, pero dentro de las clasificaciones ra-

¹⁰ *Ibid.*, pp. 348-349.

¹¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 4ª ed., México, FCE, 1967, p. 26.

ciales Paz omite una, la indígena. Si se sigue explorando el texto, esta ontología se construye desde la perspectiva de un yo narrativo enfrentado a un «Él», «el mexicano», rápidamente transformado en un «Ellos», «los mexicanos», y si se sigue atentamente la articulación de esta estrategia pronominal puede advertirse que de la tercera persona masculina del plural pasamos al pronombre femenino de tercera persona singular, «Ella», esto es, «la mexicana». Y al constituirse la serie, la mexicana pierde su identidad nacional y se la devuelve a su identidad biológica, esencialista; la de la especie, es ya, a secas, «la Mujer», cuya «fatalidad anatómica»,¹² la herida de su cuerpo perpetuamente abierta, le impide la individualidad, es decir, participar en la Historia, puesto que por su esencia misma es «impersonal».¹³ Si se prosigue el análisis, la mujer se liga estrechamente a otra clase de personajes anónimos y colectivos, la comprendida en la categoría racial del indio, indistinguible de la naturaleza, y «que en sus formas más radicales —subraya Paz— llega al mimetismo»: «El indio se funde con el paisaje, se confunde con la barda blanca en que se apoya por la tarde, con la tierra oscura en que se tiende a mediodía, con el silencio que lo rodea. Se disimula tanto su humana singularidad que acaba por abolirla; y se vuelve piedra, pirú, muro, silencio: espacio».¹⁴

Al diferenciar cuidadosamente la serie constituida por los mexicanos —«Él» y «ellos» (los «viejos o adolescentes, criollos o mestizos, generales, obreros o licenciados»)—, y la serie de los excluidos, las mujeres y los indios, Paz le otorga un tinte político a lo que parecería una simple enumeración descriptiva. No es éste el lugar para analizar más profundamente la conexión que existe en la mujer y el indio en este libro fundacional de Octavio Paz; me conformo con señalarlo aquí. Me es útil en cuanto se refiere al uso concreto de las máscaras entre

¹² *Ibid.*, p. 34.

¹³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

los campesinos zapatistas. Su indiferenciación facial y social haría inútil la utilización de paliacates y pasamontañas para cubrirse el rostro. Por eso los indígenas no necesitarían máscara; para quienes los miran desde el lado de la historia, ¿no son acaso indiferenciables, no «se confunden con el espacio»? Es significativa en este contexto una novela de Rosario Castellanos, *Balún Canán*: la niña criolla, nacida en Chiapas, protagonista de la primera y tercera parte de la novela, y en gran medida personaje autobiográfico, dice al final de un largo periodo en que ha dejado de ver a la nana india que la había criado: «Dejo caer los brazos desalentada. Nunca, aunque yo la encuentre, podré reconocer a mi nana. Hace tiempo que nos separaron. Además, todos los indios tienen la misma cara».¹⁵ Verificación reiterada en la literatura mexicana, por ejemplo: *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno, *Baile y cochino* de José Tomás de Cuéllar, *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, etcétera.

Marcos troquela esta indiferencia y hace que los indígenas sublevados evidencien su inexistencia facial al utilizar la máscara como signo distintivo del levantamiento zapatista. Y aquí vuelve a presentarse la paradoja enunciada en el inciso anterior; la palabra de Marcos es una palabra mediadora porque transmite la voz de las comunidades indígenas, pero es a la vez una voz narcisa, la del aspirante a escritor, aunque esa voz esté también atravesada por la ironía, o más bien por el relajo, una forma de desacralización bien conocida en México. El rostro indígena es comunitario, anónimo, y el de Marcos singular, destaca por sus rasgos, por su nariz —esa nariz impertinente—, por su pipa, por su color facial: la máscara que reitera el carácter colectivo de los indígenas aísla al *subcomandante*.

Durante el largo periodo en que hemos oído la palabra de Marcos, ésta ha jugado con la metáfora de Octavio Paz: el gobierno se esconde tras una palabra enmascarada, por lo que las pláticas de paz, ese diálogo tantas veces roto por el gobierno y

¹⁵ Rosario Castellanos, *Balún Canán*, México, FCE, 1983, p. 268.

el ejército, se convierte de facto en una palabra encubierta. La ya larga lucha entre zapatistas y gobernantes va marcada por una disyuntiva, la que legitima a quienes llevan la máscara en el rostro y la palabra verdadera, y descalifica —ilegitima—, según los zapatistas, a quienes representan al gobierno, es decir, a quienes se descubren el rostro pero enmascaran su palabra, los que se ocultan tras una palabra sospechosa y no son fieles a su propia máscara, para tomar literalmente las palabras del epígrafe con que Marcos abre el texto que rompió su silencio el 18 de julio de 1998. Para no comparar lo incomparable, me contentaré con resaltar lo antes dicho, utilizando el texto recién citado, donde se refiere específicamente a las máscaras y al silencio, aunque las palabras estén tomadas del *Juan de Mairena* de Antonio Machado. De hecho, el tema de la máscara remite a la imagen acuñada por Paz y su connotación política refuerza la imagen de la palabra sospechosa, la puesta en escena de una simulación: «El simulador —afirma Paz en *El laberinto...*— pretende ser lo que no es. Su actividad reclama una constante improvisación, un ir hacia adelante siempre, entre arenas movedizas. A cada minuto hay que rehacer, modificar el personaje que fingimos, hasta que llega un momento en que realidad y apariencia se confunden».¹⁶

Cuando desde el gobierno se critica a los zapatistas, se les está pidiendo en realidad que «den la cara», que se quiten la máscara, operación literal en su caso: el anonimato del rostro indígena se realza con la máscara, instrumento ideal para poner al revés la metáfora de la palabra enmascarada usada por el enemigo. También dentro de esta perspectiva, pero en sentido contrario, podría interpretarse la frase del entonces secretario de Gobernación, Francisco Labastida Ochoa, cuando interroga refiriéndose a Marcos: «¿Sebastián Guillén? [la verdadera identidad del Subcomandante, según el gobierno]. Es un señor que está mandando algunos

16 Octavio Paz, *El laberinto...*, op. cit., p. 37.

comunicados». ¹⁷ El rostro de Marcos, aunque cubierto por el pasamontañas, sería identificable y su identidad se reforzaría con un nombre, gracias a una operación —inoperante— que pretendería nulificar la otra máscara, la del sobrenombre.

LA MÁSCARA DE LA GUERRA

A finales de diciembre de 1997 grupos paramilitares masacraron a los desplazados zapatistas en la población de Acteal. Esas muertes masivas se han justificado como si se tratara de simples rencillas entre grupos tribales, al manejar la violencia como algo irracional privativo de gente poco desarrollada (¿no lo reconoce abiertamente un alto funcionario del gobierno cuando exclama: «Las leyes no se hacen en la selva»? ¹⁸) y se desconocen las reivindicaciones indígenas disfrazándolas de mezquinos odios exacerbados entre pares. El asesinato se minimiza y la muerte se reduce a la mera enunciación de una cifra, pronunciada y archivada, y, al sancionar este subterfugio, se despoja a la lucha indígena de sus verdaderos motivos, los políticos. El ejército ha ocupado la zona zapatista y ha hostigado a la población civil, las llamadas bases zapatistas; se propicia la formación de grupos paramilitares, se desconocieron los acuerdos de San Andrés, los diálogos se interrumpieron, se disolvió la Conai, encabezada por el obispo Samuel Ruiz: podría decirse que desde entonces en Chiapas se vivió en un estado de guerra de baja intensidad.

¹⁷ Nota de Hugo Morales Galván, *La Crónica*, 23 de julio de 1998.

¹⁸ *La Jornada*, 25 de julio de 1998.

EL CUERPO DEL DESEO

LAS ASCESIS Y LAS RATERAS NOTICIAS DE LA TIERRA:
MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ,
OBISPO DE PUEBLA

No hay mejor fórmula para describir este trabajo que la expresión inglesa «*work in progress*»: simples notas que apuntan hacia un trabajo futuro: el de una erótica conformada por el ascetismo, esa obsesión constante en el periodo barroco y, por tanto, también en el México del siglo xvii: un ferviente deseo de vencer a la prisión corporal y aniquilar su materialidad; como consecuencia, un esfuerzo incesante por destruir el cuerpo. Un solo resultado: su presencia insoslayable en el discurso. Podríamos simplificar diciendo que si el cuerpo del místico se desvanece, el del asceta se agiganta. «La corrupción del cuerpo es el presupuesto de su inmortalidad», como diría Barthes.¹ Ese deseo ha sido privilegiado por el discurso hagiográfico que organiza una composición de lugar, un discurso de virtudes y un repertorio anecdótico² mediante el cual se da cuenta de momentos singulares en que el cuerpo es el espacio escenográfico de una erotización. Cuando se define el modelo de santidad, se comparte un mismo repertorio de imágenes, la misma concepción retórica y formas semejantes de puestas en escena.

Los modelos se constituyen como una preceptiva tanto en lo que se refiere al comportamiento corporal como al diálogo con Dios, esa comunión anímica que al final de su camino de perfección logran alcanzar los místicos y que los aspirantes a la santidad deben recorrer de manera ineludible si pretenden llegar a su meta. En suma, la santidad es un entrenamiento; exactamente lo dice así san Ignacio de Loyola, el creador del

1 Roland Barthes, *Michelet par lui même*, París, Seuil, 1954, p. 78.

2 Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1985.

método, en sus «Anotaciones para tomar alguna inteligencia en los ejercicios espirituales»:

Por este nombre [...] se entiende todo método de examinar la conciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental y de otras espirituales operaciones [...] Porque así como el pasear, caminar y correr son ejercicios corporales, por la misma manera todo modo de preparar y disponer el ánima, para quitar de sí todas las afecciones desordenadas, y después de quitadas para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud de su alma, se llaman ejercicios espirituales.³

LA BUENA DISPOSICIÓN DEL CUERPO

He elegido para este texto a un personaje cuya vida ha sido aparentemente referida según los cánones del discurso hagiográfico clásico durante el periodo colonial mexicano; un personaje muy importante en su tiempo, Manuel Fernández de Santa Cruz, nacido en Palencia, España, en 1633, muerto en 1699 en su obispado de Puebla de los Ángeles, y conocido hoy fundamentalmente por haber publicado un texto que sor Juana llamó *Crisis de un sermón*, y que, rebautizado por el obispo, se conoce hoy como *Carta atenagórica*, a la cual precedía otro texto admonitorio, intitulado *Carta de sor Filotea*, nombre debajo del cual se ocultaba Santa Cruz.⁴ De él dice Octavio Paz, «pueden adivinarse [en su biografía] dos pasiones: la teo-

3 Ignacio de Loyola, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, p. 221.

4 Cf. el inteligente comentario de Elías Trabulse a la edición facsimilar de la *Carta atenagórica* o *Crisis de un sermón de sor Juana*, publicada por Con-dumex en 1995, precedida por la infaltable *Carta de sor Filotea* del obispo de Puebla. Ese prólogo es una «apasionada noticia» de las ya también centenarias especulaciones sobre uno de los más inquietantes misterios que rodean la vida y la obra de esta autora, su llamada conversión.

logía y las religiosas».⁵ Sin embargo, a pesar de que posee varios de los rasgos distintivos del discurso hagiográfico, la vida del obispo de Puebla acusa ciertas diferencias si se compara con las hagiografías de otras figuras de la misma época, entre otras la del jesuita Núñez de Miranda, confesor de la monja jerónima, o la del arzobispo Aguiar y Seijas. Aunque cabe decir aquí que, examinados con atención todos estos textos y leyendo entre los intersticios, es posible siempre encontrar marcadas diferencias frente al modelo severamente instituido.

Fray Miguel de Torres, sobrino de sor Juana, escribe la hagiobiografía de Fernández intitulada, siguiendo los modelos hiperbólicos del tiempo, *Dechado de príncipes eclesiásticos*.⁶ De los primeros datos consignados por el biógrafo no es posible casi inferir ninguna diferencia con el canon: el obispo es visto conforme al patrón tradicional, puesto que se idealiza su condición de prelado y de político, se le conceden antecedentes nobles y heroicos, aunque sus máximas cualidades sean la humildad y la obediencia, en suma es «dechado vivo y ejemplar admirable de buenas obras en doctrina, en integridad y en gravedad».⁷ De

- 5 Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 1990, pp. 521-522.
- 6 Miguel de Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos que dibujó con su exemplar, virtuosa y ajustada vida el Illust[rísimo] y Exc[elentísimo] Señor Doctor D[on] Manuel Fernández de Santa Cruz*, México, 1722. Entre los múltiples ejemplos de este género hagiográfico puede leerse a Juan Antonio de Oviedo, *Vida exemplar, heroicas virtudes, y apostólicos ministerios de el V. P. Antonio Núñez de Miranda, de la Compañía de Jesús*, México, Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1702. Y sobre monjas, Carlos de Sigüenza y Góngora, *Parayso occidental*, México, Juan de Ribera, 1684, y en ed. facsimilar, México, UNAM/Conduemex, 1995, prólogos de Manuel Ramos y Margo Glantz. Cf. también Caroline Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, University of California Press, 1987. José L. Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988. Véase asimismo mi libro *Sor Juana Inés de la Cruz; ¿hagiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo/UNAM, 1995. Sobre este obispo ha escrito Marie-Cécile Bénassy-Berling, *Humanismo y religión en sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, 1983.
- 7 *Ibid.*, f. s. n.

acuerdo con el modelo que tipifica a todas las figuras prominentes de su tiempo a quienes la fama consagró, los dones recibidos son infusos, el signo de una elección divina, ya que, como asegura Torres, «por el orden de la naturaleza hubiéramos nacido todos igualmente nobles, a no haber invertido la culpa el orden sucesivo de la naturaleza».⁸ Del pecado original proviene la desigualdad; la pérdida del Paraíso humilla, envilece, sólo se salva quien ha sido elegido por Dios, una predestinación que contradice el libre albedrío. El castigo impuesto por el pecado original puede también redimirse si se cuenta con una genealogía que compruebe la prosapia y, efectivamente, el padre del obispo proviene de una «noble y virtuosa estirpe cuyas raíces se dilataron en el solar ilustre de los Santa Cruces» (f. 6), prosapia que verifica las diferencias de clase y los aristocráticos caminos de la salvación. Además, y como en los cuentos de hadas y en los dramas del Siglo de Oro, la nobleza o, lo que es lo mismo, la sangre azul se verifica en el donaire y en el buen talle. Fascinado, Torres describe su belleza en el *Dechado de príncipes eclesiásticos*:

porque a la grande hermosura de su ánimo correspondía la buena disposición de su cuerpo y perfección agradable de su rostro. Era más alta que baja su proporcionada estatura, sin falta ni imperfección algunas, antes si con perfecta organización en todos sus miembros; el color era blanco, el rostro tenía lleno y rozagante en las mejillas y labios, los ojos negros y vivos, aunque con su modestia mortificados. Con este semblante manifestaba un natural tan agradable y benigno que sólo con su presencia conciliaba los respetuosos afectos de quien lo miraba.⁹

Por su parte, Francisco de la Maza remacha: «Según sus retratos, a los sesenta años conservaba su cara de adolescen-

8 *Ibid.*, f. 5.

9 *Ibid.*, f. 72.

te».¹⁰ Un prelado que en varias de sus cartas dirigidas a religiosas insiste en «abrazar la mortificación» y cultivar «el ejercicio de la aniquilación», se preocupa sin embargo «por vigorizar los miembros y fortalecer la salud con el ejercicio».¹¹ La palabra ejercicio se utiliza aquí en su sentido literal, el cultivo del cuerpo, o sea un entrenamiento regular para robustecerlo, la legua diaria que el futuro obispo caminaba en Palencia con el fin de visitar a una media hermana, religiosa en un convento, quien lo ayudó a dar los primeros pasos para perfeccionar su espíritu. Desde una edad muy tierna es admirado por la «capacidad de su espíritu y la bizarría gallarda de su cuerpo»¹² y, en 1693, en plena actividad en su obispado, ante una posible invasión inglesa en el Caribe, intenta organizar un ejército para defender las posesiones españolas, hazaña nunca realizada en la vida real pero sí en lo imaginario, por lo cual el obispo se hace retratar vestido de mosquetero con la espada al cinto, en franca nostalgia de una profesión que lo hubiese podido consagrar como héroe y, si caemos en la tentación de hacer elucubraciones, en un apuesto caballero, bien dispuesto a emprender lances amorosos.¹³ Y este guapo obispo tan perfectamente proporcionado en todas sus partes, las espirituales como las corporales, cuidaba de que las jóvenes vírgenes, cuyo deseo era ser religiosas «habían de ser nobles y de buena gente y que fuesen de buena cara porque lo primero que procuraba era saber si era de buena gente y tenían buen parecer. Éstas eran las que admitía en el Convento de Santa Mónica».¹⁴ Son palabras de María de San José, religiosa de Santa Mónica, fundadora más tarde de un convento de agustinas en Oaxaca y

10 Francisco de la Maza, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia, biografías antiguas. La Fama de 1700 (Noticias de 1667 a 1892)*, ed. de Elías Trabulse, México, UNAM, 1980, p. 71.

11 Miguel de Torres, *op. cit.*, ff. 19-20.

12 *Ibid.*, f. 44.

13 Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 72.

14 Kathleen Myers, *Word from New Spain: The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993, p. 154.

autora de una autohagiobiografía; palabras que traducen las preferencias estéticas y raciales de quien sería famoso por elegir un pseudónimo femenino y monacal, y quien, al finalizar su célebre *Carta de sor Filotea*, le aseguraría, quizá conmovido, a sor Juana: «Esto desea a V. md. quien, desde que la besó, muchos años ha, la mano, vive enamorada de su alma, sin que se haya entibiado este amor con la distancia ni el tiempo; porque el amor espiritual no padece achaques de mudanza, ni le reconoce el que es puro, si no es hacia el crecimiento».¹⁵

¿Un alma enamorada? Sin duda, pero también un hombre cuya máxima obsesión sería la del propio cuerpo, concebido éste como el «sobrescrito con que indica la naturaleza las perfecciones del alma».¹⁶ Contraste flagrante con aquellos que despreciaban el cuerpo y lo preferían poco atractivo o con quienes al tenerlo hermoso dedicaban todos sus esfuerzos para destruirlo. Podemos leerlo en muchos textos contemporáneos; escojo uno, el que habla de Marina de la Cruz, una monja biografiada por don Carlos de Sigüenza y Góngora, autor de *Parayso occidental*, la primera historia de ese género escrita en la Nueva España:

Halláronla entonces no sólo ceñida desde la cintura al pecho con una cadena en extremo gruesa, sino lastimadas las piernas, los muslos y los brazos con coracinas de hierro y punzantes rayos, cuyas correas fue necesario se cortasen con tijeras y con cuchillos por estar ya cubierta de carne las ligaduras. *Creo que el que más sentía su espíritu le quitasen del cuerpo aquellos instrumentos de merecer, que ni aun el mismo cuerpo*, siendo así que se le arrancaban pedazos suyos entre los rayos y cadenas con vehemente dolor.¹⁷

15 Manuel Fernández de Santa Cruz, *Carta de sor Filotea*, en sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. IV, ed. de Alberto G. Salceda, México, FCE (Biblioteca Americana), 1976, p. 421.

16 Miguel de Torres, *op. cit.*, f. 189.

17 Carlos de Sigüenza y Góngora, *Parayso occidental*, México, Juan de Ribera, 1684; ed. facs., México, UNAM/Condumex, 1995, prólogos de Manuel Ramos y Margo Glantz, p. 103a.

La devoción que Santa Cruz tuvo por las monjas fue un signo, según palabras de Francisco de la Maza, «de ese traslado platónico que hacen los hombres castos de convertir su sensualidad en amor espiritual, humano, legítimo y muchas veces provechoso».¹⁸ Y ciertamente esa devoción fue provechosa: con obstinación, el prelado se preocupó por proteger a las niñas nobles y pobres, fundando colegios, de los cuales exclama admirado Torres: «[...] en menos de veinte años pasan de cincuenta las colegialas que han salido del humilde retiro de sus colegios para subir al tálamo del Divino Cordero, su inmaculado Esposo».¹⁹

Salvar a las mujeres del pecado consistía en proteger sus cuerpos y mantenerlos vírgenes para halagar al Esposo, es decir Cristo, aunque podría decirse sin exageración que la cuidadosa selección hecha por el prelado haría pensar en algo personal, y hasta en una sustitución, en la que de manera metafórica el obispo se convertía en Jesús. Si vamos más lejos, es posible decir que la figura concreta del Esposo no es Cristo, sino Fernández de Santa Cruz, quien ha construido un harem. Muchos conventos o «místicos jardines [...] para flores de virginal pureza»²⁰ son fundados y sostenidos por el prelado y también casas de recogimiento para las mujeres «que, antes pecadoras, habían sido público escándalo de la república y, ya convertidas, eran ejemplo vivo de penitencia, a imitación de aquel bello asombro de la gracia, santa Maria Egipciaca, su titular y patrona».²¹ Recogimiento transformado primero en colegio y luego en convento, nada menos que el de Santa Mónica. Así delineado por una figura retórica «perfecta» la de «dechado de príncipes eclesiásticos», en la exaltada visión de su hagiobiógrafo, Fernández de Santa Cruz se dibuja como un

18 Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 72.

19 Miguel de Torres, *op. cit.*, f. 185.

20 *Ibid.*, f. 183.

21 *Ibid.*, f. 178.

apasionado coleccionista: ¿no busca acaso ejemplares perfectos de vírgenes jóvenes, bellas y nobles para encerrarlas en un sagrado recinto y protegerlas contra el mundo?

Había discurrido el señor don Manuel hacer colegios de niñas doncellas, nobles y virtuosas la que era casa de mujeres recogidas, y luego que la tuvo desocupada puso en ejecución su buena idea y, para que tuviese el colegio una comunidad en aquel número que juzgaba su Ilustrísima proporcionado a su intento, solicitó con diligente estudio en todo su obispado informes desapasionados de aquellas nobles doncellas en quienes se hallaban las prendas de virtud, juicio, nobleza y hermosura, *que suele ser muchas veces el sobreescrito con que indica la naturaleza las perfecciones del alma*, y no puso menor estudio en que fuesen pobres de bienes de fortuna porque suelen ser éstas las más expuestas a los golpes de la desgracia. Con estas diligencias consiguió el prelado tan crecido número de vírgenes que pudo elegir entre las que tenía nominadas aquellas que por resplandecer más en las prendas y calidades que se deseaban, llegaron a llenar con su conocimiento y experiencia el concepto del gran juicio de príncipe tan prudente.²²

Un mismo recinto alojaría sucesivamente a esas mujeres pecadoras, «ejemplo vivo de penitencia» y, luego a aquellas jóvenes seleccionadas de entre el «crecido número de vírgenes» coleccionadas. ¿Será excesivo hacer algún tipo de asociación? Tomás Palacios Berruecos, el único hermano varón de la ya mencionada María de San José, y por tanto el jefe de una familia rural que contaba entre sus miembros a una madre viuda y a siete hijas solteras, responde con violencia a una proposición de Fernández de Santa Cruz para recibir en su colegio, insisto, antes recogimiento de mujeres, a sus hermanas, y verbaliza de manera rotunda algo que yo he esbozado con timidez. Oigamos las palabras de su hermana:

22 *Ibid.*, ff. 189-190.

Mi hermano Tomás siempre fue muy entero en todas sus cosas. Luego que vio lo que contenía la carta comenzó a alterarse, diciendo que, viviendo él, sería descrédito suyo el entrar a sus hermanas en colegio ninguno, que si fuera convento de religiosas, que en tal caso se podía entrarnos, pero que de no, que por ninguna manera. Con esta resolución respondió a la carta del señor obispo Santa Cruz, sin que mi madre pudiese impedirselo por más que hizo, a pesar de todas, que aunque no todas nos inclinábamos a ser religiosas, sentíamos mucho el que mi hermano se disgustase con su Ilustrísima, porque a todas nos seguía mucho daño y perdíamos el bien que nos podía hacer. Luego que el señor obispo vio la carta que mi hermano le escribió y la respuesta que en ella le daba, que luego alzó la mano en procurar nuestro remedio, y nunca más volvió a tratar con mi hermano en ninguna materia, ni volvió a ponersele delante, que con ser Su Señoría tan benigno como era, mas en enojándose con una persona era terrible de desenojarse.²³

LA PIEL DE SANTIDAD

Si examinamos someramente las cartas que el obispo Fernández de Santa Cruz escribió a varias religiosas entre las que se cuentan simples monjas, novicias o preladas, es posible advertir que sus preceptos travestidos de consejos se encaminan de manera primordial a «dar gusto a Dios». Es necesaria aquí una explicación: como apéndice al libro de Torres se incluyen varias cartas de Fernández de Santa Cruz dirigidas a distintas religiosas, entre las que se cuenta sor Juana, pero si bien a ella le escribe con el pseudónimo de sor Filotea, la mayor parte las cartas destinadas a otras monjas ven firmadas con su nombre y cargo de obispo, primero desde Guadalajara, y luego, desde Puebla. Y ese deseo esencial, el de «dar gusto a Dios», se logra mediante el ejercicio de la aniquilación, precisado por el obis-

23 Kathleen Myers, *op. cit.*, pp. 152-153.

po de esta forma: «Hija mía el camino que has de llevar no admite sequedades, porque si el camino adonde caminamos es la aniquilación y no quieres nada; quien tiene la sequedad quiere el consuelo y esta es falta en el ejercicio de la aniquilación».²⁴ La falta de deseo por lo terrenal, ese «dar gusto a Dios», es abandonarse totalmente a los designios del Señor, carecer de voluntad, nulificarla o tenerla sólo para lograr erradicarla en su totalidad y aprender a obedecer ciegamente a Dios, por intermedio del confesor, y por lo que se deduce de estas cartas, sobre todo del obispo: «El silencio interior no es discurrir ni pensar en cosas inútiles ni en las indiferentes, pero siempre el pensamiento ha de estar empleado en Dios o en las cosas de obligación y de la obediencia que Dios, también en el Cielo, Infierno, Muerte y en las imágenes de Cristo».²⁵ Estar en Cristo conduce a prescindir del afecto de todas las criaturas; consiste en suprimir todos los afectos terrenales para transmutarlos en amor celestial: «[...] los vehementes deseos te deben templar, pues queremos en dos días ser pacientes, humildes, y *aunque este deseo trae piel de santidad*, encierra en sí una secreta presunción. Conténtate ahora con estar descontenta con estas inclinaciones y deja a Dios que las quite cuando gustare».²⁶

Un desasimio de lo terrenal para abrazarse a lo celestial, «no poner oficio en criatura alguna» para darle primacía absoluta a Dios. Este desasimio implica por lo tanto prescindir de todos los afectos humanos y practicar la obediencia ciega, es decir, entrar en la pasividad más extrema, dejarse poseer y estar a la merced del único y posible dueño, Dios, mediante el despojo total, la aniquilación:

No debes querer más que el gusto de Dios, sin querer ni quietud ni luces, ni otra cosa que el beneplácito de Dios, que es lo

24 Miguel de Torres, *op. cit.*, f. 401.

25 *Ibid.*, f. 400.

26 *Idem.*

que dice san Francisco de Sales de la estatua, que si tuviera conocimiento y la preguntaran qué hacía en su nicho inmóvil respondiera que estarse allí porque gustaba su dueño el estuario, que aunque no hacía nada le bastaba que su dueño le mirase, porque no quería más que estar al gusto de su dueño.²⁷

Nada nuevo se advierte en esta descripción, numerosas veces repetida en textos hagiobiográficos, pero en Santa Cruz los ejercicios se matizan: el desasimiento encuentra una imagen de bulto, una especie de estatua, la de quien por despojo total de sí mismo se ha transformado en objeto inerte, entregado a la mirada. ¿Cómo, entonces, llegar a esa perfección, a esa disponibilidad, a la inercia integral? Una lectura concienzuda resalta las paradojas. Sólo es posible alcanzar la anquilación o el desasimiento —estar a la merced de Dios, a la medida de sus deseos—, a) si se obedece ciegamente a los superiores e, implícitamente al confesor, quien tiene jurisdicción total sobre las preladas del convento —«Pídele a la rectora licencia para todo, hasta para beber»²⁸—; b) si se emprende un adiestramiento cotidiano que consiste en un regulado juego de comportamientos; c) si se elabora un modelo para los hábitos de conducta; d) si se impone un código de despojo matizado: «a la cabecera pongas madera pero si te quitare el sueño tiempo considerable no la pongas»²⁹; e) si se ejecuta una coreografía doméstica: «Dormir en cruz sólo los viernes, lunes y miércoles»³⁰; si se codifica una burocracia vestimentaria que articula el concepto de la humildad: «No tengas hábito hasta que la prelada te lo mande, ni lo pidas, sino remiéndalo, y adora y besa los remiendos como la gala mayor con que se viste la santa pobreza, que no sé cómo no te da gran consuelo en verte peor vestida que todas»³¹; g) y, si se reglamentan los ayunos,

27 *Ibid.*, f. 389.

28 *Ibid.*, f. 394.

29 *Idem.*

30 *Idem.*

31 *Ibid.*, f. 395.

que deben practicarse sin exageración: «No te desayunes el domingo, y el viernes bebe el atole sin dulce, los demás días déjalo a la providencia»³². «[...] En el comer sean dos huevos, el potaje del caldo y otro plato y en ésto no dejes nada, si dieron otro extraordinario o fruta, en eso caiga la mortificación»³³.

Burocracias claustrales, cuya unidad sustantiva es sin embargo la organización de una ascesis. Pero ya se ha visto que se trata de un ejercicio moderado del castigo, de una práctica cuidada que no daña demasiado el cuerpo, que mantiene su integridad y, en cierta medida, su belleza.³⁴ Es una mortificación dosificada, un moderado ejercicio de santidad, una práctica que contrasta en sus resultados con las encarnizadas prácticas que atormentan y laceran los cuerpos ascéticos tradicionales; en México, el de Marina de la Cruz, el de Catarina de San Juan, el del arzobispo Aguiar y Seijas. En verdad se trata de una práctica ascética que cuida con esmero de no destruir la armonía corporal.

Y LES ENTREGÓ SU CORAZÓN...

El convento de Santa Mónica en Puebla y sobre todo sus monjas fueron siempre predilectas del obispo, al grado de que consideraba a las religiosas como lo más cercano que tenía, una de las partes máspreciadas de su cuerpo, «las niñas de sus

32 *Ibid.*, f. 396.

33 *Ibid.*, f. 402.

34 En cierta medida, pero con mucha mayor moderación, seguiría las reglas de Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales*: «Castigar la carne [...] es, a saber, dándole dolor sensible, el cual se da trayendo cilicios y sogas o barras de hierro sobre las carnes, flagelándose o llagándose, y otras maneras de asperezas, lo que parece más cómodo y más seguro en la penitencia, es que el dolor sea sensible en las carnes y que no entre dentro de los huesos, de manera que dé dolor y no enfermedad; por lo cual parece que es lo más conveniente lastimarse con cuerdas delgadas, que dan dolor de fuera, que no de otra manera que cause enfermedad que sea notable», *op. cit.*, p. 244.

ojos». Esta predilección fue siempre manifiesta, y en el lapso transcurrido entre 1680, año en que decidió darle una nueva jerarquía a su colegio, hasta el de 1688 en que recibió las autorizaciones necesarias para convertirlo en convento mediante una bula papal, trató de calmar, según lo expresado por Torres, «la mortificación que causó al celoso príncipe la dilación de sus ardientes ansias», mediante limosnas que protegían a sus moradoras de los problemas del mundo, e imponiéndoles de antemano las reglas y constituciones vigentes en cualquier convento de religiosas, de velo negro y coro. Las manifestaciones de júbilo que orchestaron el triunfo de este obispo a quien se admiraba por su humildad dan cuenta «[d]el estruendo producido cuando con un solemne repique participa[ro]n las lenguas de las campanas de toda la ciudad». En realidad, mucho antes de recibir los permisos eclesiásticos reglamentarios, el obispo ya había empezado a construir la fábrica del convento, una «primorosa arquitectura», y ya había provisto

para el sustento de las dichas señoras veinte religiosas [...]; se fincaron sesenta mil pesos en posesiones seguras, para que con los réditos tuviesen los alimentos necesarios sus hijas, y expresa su Exa. Illma. en la escritura que su voluntad es que dichas veinte dotes se perpetúen y mantengan para que las niñas nobles, virtuosas y pobres de bienes de fortuna a quienes Dios llamare a su convento de Santa Mónica no tengan por falta de dote ninguna dificultad para corresponder a la divina vocación.³⁵

Un amor obstinado, una devoción particular que pretendió proteger al convento y a sus habitantes de los embates del tiempo; sus disposiciones testamentarias incluyeron cuantiosos legados para permitir que se aumentase el número de religiosas y garantizar su bienestar terrenal. Pero el acto más significativo de esa devoción nos remite de nuevo a un dato concreto y corporal, un dato que en su flagrantia parece neu-

35 Miguel de Torres, *op. cit.*, f. 207.

tralizar la espiritualidad, aunque sea evidente también su carácter simbólico:

Dícese este legado último respecto de los que pertenecen a bienes reales, que del tesoro más noble, más rico y más apreciable que tenía el generoso pecho de este pastor sagrado les hizo entrega y donación por último legado en su testamento, el corazón, miembro principal del cuerpo, centro vivo del amor, palacio de la voluntad, órgano de los espíritus y parte la más noble de todas las que componen el viviente humano, y mucho más noble por serlo de aquel príncipe tan heroico.³⁶

El gesto de Santa Cruz tiene antecedentes, sigue los lineamientos de un modelo, y es por ello una imitación, la del ejemplo codificado por «San Francisco de Sales, el gran Príncipe de Génova, a quien [Santa Cruz] tuvo por patrono»³⁷ y quien había adoptado como pseudónimo el nombre de sor Filotea, mismo nombre usado por el obispo de Puebla para amonestar a sor Juana Inés de la Cruz. La imitación se acrisola cuando les hereda a las monjas de Santa Mónica el órgano máspreciado de su cuerpo. Al adoptar las mismas prácticas del modelo, perfecciona la imitación: su corazón se convierte en reliquia del convento.

Esta práctica es antigua; ya hemos visto cómo el obispo imita a su modelo, el obispo de Sales, quien a su vez tenía antes una ya sólida tradición cuya práctica consistía en considerar a las vísceras de los santos —o de los que aspiraban a serlo— como reliquias. En su libro *La chair impassible*,³⁸ el historiador boloñés Piero Camporesi describe prácticas que ahora nos parecen terroríficas y que entonces formaban parte de una realidad cotidiana, y por tanto, ordinaria. Basta con reseñar un ejemplo, el de la beata Chiara de Montefalco, apellidada De

36 *Ibid.*, ff. 207-208.

37 *Ibid.*, f. 53.

38 Piero Camporesi, *La chair impassible*, Paris, Flammarion, 1986.

la Cruz, muerta en olor de santidad en 1308 y objeto de una operación muy especial realizada en aras del pudor por sus hermanas de convento, quienes, con habilidad sospechosa, talaron su cuerpo y procedieron a extirpar de él las vísceras y privilegiar su corazón, desmesuradamente crecido, y que ese mismo día fue encerrado primero en un cofre, y al siguiente operado con el fin de verificar si el desmesurado tamaño del órgano ocultaba un milagro:

El domingo por la noche, las hermanas Lucía, Catarina y Francesca fueron a la caja donde se encontraba el corazón, encerrado en un cofre. Habiéndolo tomado, todas se arrodillaron y la hermana Francesca, antes de abrirlo, pronunció con humildad estas palabras: «Señor, creo que en este corazón se encuentra vuestra Santa Cruz, aunque mis pecados me hacen indigna de encontrarla». Diciendo esto agarró el corazón en una mano y en la otra la navaja y al principio no supo cómo cortar, pues, el corazón estaba rodeado de grasa, según el tipo del cuerpo que lo contenía. Decidida por fin, comenzó cortando desde la parte superior, allí donde el corazón es más ancho y continuó hasta el extremo.

A causa de la abundancia de sangre las religiosas no advirtieron de inmediato lo que había dentro: vieron que el corazón era cóncavo y dividido en dos partes que no se reunían sino hasta la circunferencia; después la hermana Francesca tocó con el dedo en la mitad del corazón donde se encontraba el nervio. Cuando trató de arrancarlo, se desprendió fácilmente y con gran sorpresa apareció la forma de la cruz hecha de carne y colocada en el interior de la cavidad del corazón excavada siguiendo la forma de esta cruz. Al ver esto, sor Margarita comenzó a gritar: «Milagro, milagro» [...]

Más tarde, se le ocurrió a sor Giovanna que quizá en el interior del corazón pudiese haber otras cosas misteriosas; por ello, le pidió a la hermana Francesca que observara con más detenimiento [...] Y he aquí que, palpando con cuidado, encontró otro pequeño nervio que de la misma manera

se desprendía del corazón, igual que la cruz; y al observarlo atentamente descubrieron que representaba el flagelo con el que Cristo había sido azotado cuando se encontraba atado a la columna.

Las religiosas, estupefactas ante tales misterios, no pudieron menos que alabar al Señor, autor de esos milagros.³⁹

Ese corazón se había convertido en una reliquia, certificada después en juicio público por algunos monjes que al principio habían dudado de la capacidad femenina para producir milagros. Y las reliquias son fragmentos de un cuerpo sagrado, ¿no dice acaso Covarrubias en su *Diccionario* que «las reliquias son los pedacitos de huesos de los santos, dichas así porque siempre son en poca cantidad»? ¿y no se completa esta definición con la que nos da el *Diccionario de Autoridades* cuando se lee que las reliquias son «por antonomasia la parte pequeña de una cosa sagrada, como de la Cruz de Cristo, o de cualquiera otra cosa que tocase a su Divinísimo Cuerpo, o fuese regada con su preciosísima sangre»? La reliquia es una prueba concreta y visible de la santidad, un objeto que puede concentrar en su pequeñez una devoción y una ritualidad. Por elección divina, la monja italiana oculta en su cuerpo una reliquia, descubierta por sus compañeras de claustro dentro de su cuerpo y ofrecida a los fieles como una réplica maravillosa de la pasión de Cristo, quien ha dado su sangre para redimir a los mortales, y quien en continua sucesión de milagros reitera su augusta presencia. Aunque en el caso del obispo se siga con una tradición que marca los milagros en los cuerpos de quienes buscan la santidad y hace del corazón la víscera más preciada, el órgano preferido, el procedimiento es diferente. El obispo es quien de *motu proprio* hace de su propio corazón un precioso legado destinado a sus queridas monjas, las niñas de sus ojos (y esos mismos ojos, también legados al convento), y al hacerlo lo erige en reliquia consagrada para acompañar siempre a quienes

39 *Ibid.*, p. 9; la traducción es mía.

fueran sus elegidas durante su ejemplar vida. Además, y éste no es un problema menor, en el acto mismo de legar a los fieles una porción de su corporeidad se transparenta un deseo, el de volverse santo.

Esta fineza que fue la mayor que hizo en demostración de la caridad con que amaba a sus más queridas hijas, su pastor y padre amantísimo, lo acredita no sólo semejante al sol material llamado *Corazón*⁴⁰ del Cielo en divinas y humanas letras porque colocado en el cuarto cielo reparte como el corazón a todos los demás astros su luz e influye en todo lo criado con igualdad, sino al mejor sol de justicia quien entregó el corazón a su más amartelada esposa, cuando herido el pecho con los dulces arpones de su pureza hermosa, él dice en los Cantares que le sacó el corazón de su centro.⁴¹

La alusión es meridiana: el corazón de Santa Cruz se asemeja al del Esposo y en esa transmutación ha quedado traspasado de un amor correspondido por sus amarteladas esposas. Una observación: ¿por qué a este acto de imitación que enmascara un gesto de soberbia, se le denomina fineza? Basta recordar la polémica suscitada por la *Crisis de un sermón*, en la que sor Juana discutía las finezas de Cristo. San Francisco de Sales, escogido por Fernández de Santa Cruz como modelo de imitación, copia a su vez al verdadero modelo, Cristo, cuyo corazón sagrado es el trasunto de su divinidad y también de su humanidad. El intento de Santa Cruz para convertir a su corazón en una reliquia para las monjas de Santa Mónica es de hecho y a la vez un acto de gran amor y de soberbia pura; y, sin embargo, fray Miguel de Torres (quien ha jurado observar las disposiciones dictadas por Urbano VIII que censuraban cualquier biografía que pudiese originar un culto sujeto a veneración) califica ese legado como su máxima fineza, y transforma esa

40 Subrayado en el original.

41 Miguel de Torres, *op. cit.*, f. 209.

disposición testamentaria en un símbolo religioso, semejante en materia y en espíritu al más excelso de los sacramentos: la eucaristía, cuyo emblema es justamente el «Sagrado Corazón de Jesús», aunque ese culto no hubiese estado aún sancionado oficialmente por la Iglesia. Entregar su corazón a sus amadas monjas es perpetuar su memoria en una reliquia, conservada hasta ahora celosamente en ese convento; es querer volverse santo de inmediato e imitar de manera rigurosa —¿sacrílega?— no sólo a su modelo, el obispo de Sales, sino también a Cristo, cosa, por otra parte, debe decirse, no poco corriente en aquellos tiempos en que imitar a Cristo era deber de todos los católicos.

SADE, DIDEROT Y CASANOVA EN LA CÁRCEL, LA ÓPERA Y LA ALCOBA

Traducción y montaje de Margo Glantz

I. LAS CIEN JORNADAS DEL MARQUÉS DIVINO

Pocos personajes han sido tan atacados o alabados como el viejo libertino Aldonso Donaciano Francisco, Marqués de Sade. Sus biógrafos, fascinados por su vida —no sólo por su obra— lo defienden o lo acusan a ultranza. Cada una de sus frases es analizada a diversas luces, como el propio marqués analizaba sus escritos a la luz de las pequeñas o grandes bujías que su mujer le enviaba a prisión, junto con ciertas viandas y ropa interior de lino o seda. Los furores cotidianos del marqués, sus insultos violentos a los centinelas, sus cartas furiosas a las autoridades, sus blasfemias y hasta sus actos de contrición dulzones y sentimentales se aprueban o se rechazan con la misma delectación con que el propio marqués se libraba a sus orgías compuestas:

—¡Pobre marqués de Sade, ha sido encerrado por haber propinado unos cuántos azotes a Rose Keller!

—¡Pobre marqués de Sade, se le ha privado de ejercicio y de pañuelos bordados!

—¡Pobre marqués de Sade, se le ha condenado a la obesidad y abstinencia!

—¡Malvado Marqués de Sade, ha seducido a su cuñada y ha viajado con ella por Italia!

—¡Infame libertino que se entrega en orgías perpetuas y confusas «a jóvenes de todos los sexos»!

—¡Romántico Marqués de Sade, que ha soñado como Petrarca con Laura de Noves!

—¡Maravilloso Marqués de Sade, surrealista *avant la letre*!

—¡Genial Marqués que descubrió el sadismo!

Sodomita, perverso, flagelante, Sade suele ser rechazado en los burdeles donde sus habitantes «saben más o menos de lo que es capaz». El inspector de policía Marais, su enemigo proverbial, anuncia: «No tardaremos en escuchar los horrores del Señor Marqués de Sade». Antoine Adam, estudioso apasionado de los libertinos del siglo XVIII, aprueba la conducta discreta del Marqués cuando, ya en libertad y en plena Revolución francesa, se une a Marie-Constance Quesnet y «comparte con ella su difícil existencia y nunca cesa de darle las pruebas del más delicado afecto». La misma opinión guardan Maurice Heine y Gilbert Lély, que dedicaron su vida entera a estudiar la del Marqués y a ordenar sus obras, exaltándolo (las). Esta misión de apostolado que hace que Heine y Lély disminuyan ciertas conductas de Sade para engrandecer su vida —insisto: aún más que su obra— suele recibir golpes bajos que agujerean sus teorías. El diario que Sade llevó durante los últimos años, los pasados en el hospicio de Charenton de Saint-Maurice, inmortalizado por Sade y por Peter Weiss, va de 1807 a 1814 y fue publicado en 1970 con un prólogo de George Daumas; en él se demuestra que el viejo Marqués era afortunadamente incorregible y que en sus inclinaciones fue perpetuo: su última aventura con la joven de 16 años, Madeleine Leclerc, favorecida gracias al celestinaje de su madre, obrera del hospicio, permitió que Sade acabara su vida con Madame Quesnet en clásico *ménage-a-trois*, a los 74 años. Daumas concluye: «La figura del Divino Marqués se encuentra, para nuestros contemporáneos y a pesar de los rigurosos trabajos de Gilbert Lély, envuelta en un vapor ficticio y sospechoso que confunde sus rasgos y los deforma. El hombre sale de él engrandecido, detrás de una leyenda que enmascara la dura, triste y cotidiana realidad». La intimidad de su espíritu libertino aparece, contradictoria y definida, en sus numerosas cartas. Insertemos algunas en este espacio:

Sade fue arrestado el 13 de febrero, gracias a los buenos oficios de su suegra Madame de Monteruil, quien lo detestaba,

no tanto por librarse al libertinaje, que su propio marido practicaba con instrumentos especiales, sino por haber seducido a su hija preferida, Mademoiselle Anne Prospère de Launay, en 1772.

Carta a Madame de Montreuil
(fines de febrero de 1777)

De todos los medios posibles que podía escoger la venganza y la crueldad, habéis escogido, Señora, el más horrible. Venido a París para recoger los últimos suspiros de mi madre, y sin tener ningún otro objeto que verla y abrazarla por última vez si todavía vivía, o llorarla, si ya no estaba en este mundo, habéis escogido ese momento para volverme a hacer vuestra víctima... Os preguntaba en mi primera carta si encontraría en vos una segunda madre o una tirana, pero no me habéis dejado largo tiempo en la incertidumbre. ¿No es cierto que sequé vuestras lágrimas cuando perdisteis un padre que idolatrabais?, ¿y no encontrasteis entonces mi corazón tan sensible a vuestros dolores, como a los míos propios? ¡Si al menos hubiese yo venido a París con el ánimo de desafiaros o con algunos de esos proyectos que os hubiesen decidido a desear mi alejamiento!... Mi segunda intención, después de los cuidados que exigía mi madre no era otra que... calmaros y entenderme con vos, para tomar respecto a mi asunto todos los partidos que nos hubiesen convenido según nuestros consejos...

Quisiera creer un solo instante con vos que una *lettre de cachet* [carta con el sello real que exigía la encarcelación o el destierro] fuera indispensable... pero ¿era necesario que fuese tan dura, tan cruel? ¿Una carta que me exiliara del reino no hubiese cumplido del mismo objeto?... Cuando os escribí de Burdeos para que me enviaseis dinero para pasar a España, cosa que rehusasteis, me disteis una prueba de que no era mi alejamiento lo que queríais sino mi detención...

Ya en 1772, Sade había sido arrestado en la Fortaleza de Miolans por órdenes del Rey de Cerdeña, que actuaba a petición de la marquesa de Montreuil. Sade se escapa en 1773.

Mi situación es horrible. Jamás —vos lo sabéis— ni mi sangre ni mi cabeza han podido soportar un encierro definitivo. Mantenido menos severamente —lo sabéis también— he arriesgado mi vida por liberarme...

En 1772, además del *affaire* de Sade con su cuñada, ha sucedido el escándalo de Marsella, el de los bombones de cantárida, y se ha producido el proceso que ha condenado a Sade a la decapitación. Condena que, como se sabe, no tuvo efecto. Es sádico imaginarla como una premonición de la guillotina, que tampoco se ejerció contra Sade, quien murió de vejez no muy tranquilamente en su cama. De 1773 a 1777 Sade sigue violentando el discurso amoroso en su castillo de La Corte. Hacia 1774 su cuñada va a casarse con el señor de Beaumont, cuya familia no ha accedido al matrimonio «a menos que el Marqués de Sade fuese encarcelado de por vida». El cargo de sodomía es pronunciado ya desde Marsella y la pena para los plebeyos hombres o mujeres que la aceptasen era ser quemados vivos.

Carta a Madame de Sade (su esposa)

6 de marzo de 1777

¡Oh! mi querida amiga, ¿cuándo se me sacará de esta horrible situación? ¿Cuándo se me sacará ¡gran Dios! de la tumba donde se me ha encerrado vivo?... No hay nada aquí para mí aparte de mis lágrimas y mis suspiros; pero nadie los oye... ¿Dónde ha quedado el tiempo en que mi querida amiga los compartía? No tengo a nadie, parecería que la naturaleza entera hubiera muerto para mí. ¿Quién sabe si tú recibes mis cartas? No he recibido respuesta a la última que te he enviado, lo cual me prueba que no te entregan mis cartas y que sólo para distraer-

me de mi pena me permiten escribirte. Nuevo refinamiento inventado sin duda por la rabia de aquella que me persigue... Te suplico, mientras llega el día feliz en que me libere de estos tormentos horribles en los que vivo, que logres licencia para visitarme, que me escribas más seguido y que obtengas permiso para que pueda hacer un poco de ejercicio después de la comida, cosa que como tú misma sabes bien me es más necesaria que la vida; también envíame enseguida otro par de sábanas...

En su carta del 18 de abril del mismo año y también dirigida a su esposa, Sade se queja de la manera como se le trata, utilizando a Swift, como metáfora.

Me pides que te diga cómo estoy, pero ¿de qué me serviría? Si lo hago, no llegaría mi carta. No obstante voy a satisfacerte. Por lo que se refiere a la manera como se me trata, seguramente se demuestra su honestidad... pero también estas mezquinas miserias, estas chiquilladas, me han hecho creer al llegar aquí que he sido transportado a la isla de los liliputienses donde los hombres no tenían más de ocho pulgadas de alto, con lo que actuaban de acuerdo a su estatura... Esto me hizo reír mucho al principio, pues no podía concebir que gentes, que de otra forma parecen sensatas, pudiesen adoptar conductas tan banales. Luego, me impacienté. Por fin, acabé por figurarme que tenía sólo doce años, es más honesto que pretender que son los otros los que tienen esa edad y esta idea de haber regresado a la infancia dulcifica un poco la pena que sentiría sin eso un hombre razonable... Respecto a los paseos y al ejercicio que me aconsejas que tome, hablas en verdad como si estuviese en una casa de campo donde pudiera hacer lo que me viniera en gana. Cuando sacan al perro pasa una hora en una especie de cementerio de cerca de cuarenta pies cuadrados, rodeado de muros de más de cincuenta pies de alto. Te das cuenta, o por lo menos los debes sentir ahora ¿cuántos inconvenientes traería darle a un hombre la misma libertad de las bestias? De inmediato mejoraría su salud: ¿dónde diablos quedarían

los proyectos de quienes desean verlo reventar? Hace sesenta y cinco días que estoy aquí y he respirado por tanto cinco horas cinco veces espaciadas. ¡Compara eso con el ejercicio que sabes estoy acostumbrado a hacer, y que me es absolutamente necesario, y juzga entonces cuál es mi estado! Tengo dolores de cabeza espantosos que no me dejen vivir, dolores insoportables en los nervios, vapores y un insomnio total que no pueden más que conducirme tarde o temprano a una enfermedad muy seria... Adiós, de nuevo, mi querida amiga.

Esta carta no te llegará probablemente, porque no esta escrita a *la liliputiense*...

Habiéndose evadido cuando se le trasladaba a Aix, después de haber pasado 16 meses en Vincennes, es reaprehendido 39 días después, el 26 de agosto de 1778 en su propio castillo de La Coste. En Vincennes de nuevo, permanece de 1778 a 1784. Sin saber nunca si será liberado o cuánto tiempo deberá permanecer en prisión, las cartas de Sade manifiestan los estados de ánimo más contradictorios. Primero suplica, es fino, cortés, cariñoso y hasta cursi. Luego, se deja llevar por la «sangre» y escribe cartas como ésta, también dirigida a su esposa el 8 de febrero de 1779:

Bueno, ahora pasáis por la encantadora crisis de hacer oídos sordos a mis peticiones. Es gentil, espiritual y muy galante. Sólo veo un defecto, su excesiva monotonía. Esta encantadora señal vuelve demasiadas veces. Lo que permite que deje de *ser natural*, como vos pretendéis que sea... Si desgraciadamente la señal se hiciera al revés, y no tuviera ese gran aire de simpleza tan esencial a todo aquello que recibe el nombre de señal ¿qué pasaría? Todo estaría perdido; los elementos se confundirían, el rayo caería, la presidenta no cagaría. Es quizás, lo confieso, la cosa que más me divertiría en el mundo...

Sade se refiere a un personaje que hace señales y que garrapatea las cartas que le manda su esposa:

Un señalador debe ser por naturaleza un personaje muy iletrado, muy ignorante, muy turbio, muy pesado, muy ignorante, muy imbécil y muy plano... Decidle entonces a ese pillo que garrapatea... que recuerde cuando desenlodaba los zapatos junto a la puerta del hotel de la Policía... no digo que Rougei-nont es un cab..., la presidenta una madr... no, no digo nada de eso en mis demandas de objetos, sólo en las cartas lo digo. No queda entonces más que garrapatear las cartas y dejar subsistir los envíos... Os ruego que me mandéis las comedias que no me han llegado; sobre todo *L'inconsequant* y la *Opera* de Petrarca. Tengo el honor de daros mi palabra más auténtica de que todas las piezas que os he pedido están impresas. No querría yo que tuvieseis ese tipo de caracteres tan profundamente troquelados sobre vuestras nalgas...

En medio de sus cóleras el divino Marqués se consuela con Petrarca y, como él, piensa platónicamente en Laura de Noves, sobre todo cuando recuerda a su querida cuñada, Milly de Launay, como él la llama familiarmente. Sade también escribe cartas galantes, especialmente a la Señorita de Rousset que durante mucho tiempo fue dama de compañía en el Castillo de La Coste y quizá algo más para Sade. Veamos ésta del 21 de marzo de 1779:

A la Señorita de Rousset

¡Y bien! mi querida santa, ya se pasó el año nuevo, y no habéis venido a verme. Os esperé inútilmente todo el día; me compuse mucho, me puse polvos, pomadas, me afeité cuidadosamente; y aunque no llevaba mis botas forradas de piel, tenía un hermoso par de medias de seda verde, un pantalón rojo y un saco negro y un bello sombrero bordado con plata. En fin, parecía yo un señor muy elegante... Había preparado un hermoso concierto: tres tambores, cuatro timbales, dieciocho trompetas y cuarenta y dos cuernos de caza. Y todo eso debía haber ejecutado una pequeña romanza que había escrito para

vos. Vuestras orejas, vuestros ojos y vuestro corazón se hubiesen deleitado con la pequeña fiesta que os había preparado... Muy querida y muy amable santa... sóis como aquel que quería que toda la Francia estuviese en puertos marítimos, porque son ventajosos. Puesto que yo amo las columnas, queréis ponerlo todo en ellas... Una hoja separada en columnas dentro de vuestras cartas, sea, sobre la que pondréis o las bufonías o los negocios: lo que ahora es sinónimo para mí... es Sancho Panza en su isla, al que se le hace creer que todo el mundo espera sus órdenes... Y no, ¡santa y resanta Rousset, ni una sola palabra más! Cantad sobre otro aire, os ruego, si deseáis que os escuche. Todo esto es bueno para los prisioneros ordinarios; es lo que se llama *divertirlos*, pero a mí no se me divierte... Santa Rousset, si dentro de las razas de animales que existen hubiese una que construyese prisiones, para que se condenase después a las demás a este pequeño y hermoso suplicio, ¿no la destruiríamos como una especie demasiado cruel para permitirle aquí abajo?... No creo que haya existido jamás un vértigo semejante al de las prisiones... La prisión era originariamente un lugar seguro donde se podía retener al criminal antes de ejecutarlo. Luego, por un principio de tiranía horrible, se imaginó, para hacer sufrir más al desgraciado, de hacerlo pudrir en prisión en lugar de mandarlo a la muerte... ¡La prisión... la prisión, siempre la prisión! Sólo se conoce eso en Francia. Un hombre es dulce, honesto; ha cometido una falta desgraciada que sus enemigos han agrabado para perderlo: *la prisión*.

Pero ¡imbéciles que sois! ¿Cuándo sabréis que hay tantas diferencias entre los caracteres de los hombres como hay en sus rostros? ¿Tantas entre su moral como entre su físico? ¿que lo que conviene a uno no conviene a otro? más aún, ¿que lo que puede curar a uno puede perder a otro...?

Y con esta explosión que dejó sin comentarios porque actualmente seguimos en las mismas, paso a otra carta donde se demuestra que aunque tenía aprisionado el cuerpo, Sade daba rienda suelta a su imaginación y a su temperamento, aunque

fuese sólo en el discurso; también a la señorita de Rousset un mayo de 1775:

...No es una fantasía, un puro capricho, una curiosidad desplazada, la que me hace desear saber el término de mi prisión, es la vida, la vida, lo único que pido. Pero, me responderéis, venticuatro horas bastan. Lo acepto; en realidad sólo pido eso. Y si ha parecido que deseo saberlo antes, ya lo he dicho mil veces, es para gozar de este tiempo de descanso y emplearlo en buenas reflexiones, cosa que me es absolutamente imposible en el tormento y en la agitación perpetuos en que me pone esa incertidumbre... Lo que no me gusta es la manera ridícula —perdonadme el término— con que la destruí: «*Si hubiéseis sido más prudente; si no hubiéseis escrito, etc.*». Entonces ¿se me corrige como a un niño a quien le dan de golpes cuando no dice bien su lección? Me parece bastante idiota; os lo he dicho varias veces, no es con esos procedimientos que se ganará algo contra mí. El rigor me agria y eso es todo. ¿Imaginan que acabaré amando a un gobierno injusto conmigo que me retiene sin razón en el cautiverio y respetando un tribunal del que no dependo? ¿Se imaginan, digo, que lo lograrán prologando mi detención? Se equivocan. Aunque pase aquí la vida, diré y gritaré lo mismo. Soy tan firme como valiente. Hastiado de la infelicidad, temo poco los nuevos golpes de la fortuna y ni el patíbulo me haría traidor, ni falso, ni humilde... Esa es mi personalidad, que no ha cambiado desde la infancia y seguramente no cambiará. Soy demasiado viejo para rehacerme. Que renuncien al proyecto de *Hacerme madurar la cabeza*; en veinte años no estaría más madura... os doy mi palabra, quizá más mala, pero no más prudente.

Sade permanece en prisión hasta 1789, pero desde 1784 es trasladado a la torre de la Libertad de la Bastilla. Recibe ese pomposo nombre porque los prisioneros vivían mejor alojados y podían hacer más ejercicio. Sade se dedicó a leer y a escribir. Poco antes del 14 de julio de 1789, fue trasladado por primera vez a Charenton, por haber utilizado un tubo de desagüe como

megáfono para quejarse de sus carceleros y congregar, gracias a eso, a una gran multitud debajo de la torre de la Libertad. De 1792 a 1801 Sade vive libre. Se le vuelve a encarcelar por culpa de las obras que publica y desde 1801 transita por Sante Pelagie, la prisión de Bicêtre y Charenton, donde muere.

Uno de sus últimos textos es su diario íntimo, donde puede registrarse su vitalidad. En efecto, el 20 de octubre de 1814 (Sade muere en noviembre) el ciudadano escribe sobre Magdaleine Leclerc:

En lugar de venir a las nueve como había prometido, Mg. no llegó sino hasta las diez y cuarto; tenía la menstruación, fue excelente en la conversación pero descuidada en el placer...; no cultivaba su escritura, lo que me enojó, pero no leía mal.

Al morir Sade deja un testamento que transcribo en parte aunque es muy conocido y se adelanta a Poe:

Prohibo terminantemente disecar mi cuerpo; cualquiera que sea el propósito; pido con encarecimiento que mi cadáver sea guardado durante 48 horas en el cuarto en el que muera, en un ataúd de madera sin clavar, hasta que transcurran las 48 horas prescritas, después de las cuales deberán clavarlo... Deseo que se me coloque en los bosques de mi propiedad de la Malmaison en la comuna de Emancé, cerca de Epéron... Cuando la tumba esté llena, se dispersarán semillas sobre ella,... para que las huellas de mi tumba desaparezcan de la faz de la tierra como pienso que mi memoria se borrará de la de los hombres, excepto para el muy pequeño grupo de aquellos que manifestaron la gentileza de tenerme ternura hasta el final...

II. EL CASANOVA DE CASANOVA

Ahora que el pobre de Giacomo Casanova ha sido vapuleado por Fellini en su intento por desmitificarlo, sería interesante

echar un vistazo a sus memorias. Como Sade, Casanova estuvo en prisión, mucho menos tiempo, pero también como Sade sólo escribió para redimirse en la imaginación. Ya viejo, enfermo y solitario en un helado condado alemán, Casanova empieza a escribir sus memorias y en ellas se solaza sin tomar en cuenta el tiempo cronológico inmediato que se tarda en escribirlas para recrear el tiempo imaginario que las sustenta. Los últimos catorce años de su vida los dedica al discurso de sus aventuras, deteniéndolas cuando, después de deambular veinte años, regresa a Venecia y se convierte en agente secreto de esos mismos inquisidores que lo habían puesto en prisión:

Escribo trece horas por día y estas trece horas me parecen apenas trece minutos... Me divierto porque no invento. Lo que más me apena es que el deber me obliga a disfrazar ciertos nombres, porque no tengo autoridad para publicar los asuntos de los demás. He escrito dos tercios de mi Vida... Lo digo todo, nunca me protejo y sin embargo en nombre del honor no puedo darle el nombre de *Confesiones* a mis *Memorias*, porque no me arrepiento de nada, y sin arrepentimiento uno no puede ser absuelto. ¿Suponéis que me elogio? De ninguna manera.

El 20 de julio de 1776 escribe: «Por lo que se refiere a mis *Memorias*, creo que me detendré aquí, pues desde la edad de cincuenta años no puedo relatar más que cosas tristes y eso me pone triste. No las he escrito más que para alegrar a mis lectores; ahora los afligiría, y no vale la pena».

El texto de Casanova no fue encontrado después de su muerte, acaecida en 1798, sino hacia 1820 cuando fue descubierto en Leipzig y traducido al alemán por un tal Wilhelm Schutz y más tarde corregido y alterado por un profesor Jean Laforge que se sintió en el deber de no ofender los castos oídos de su tiempo.

Su necesidad de reproducir lo vivido y su angustia ante su envejecimiento le hacen decir:

Si estas *Memorias*, escritas sólo para consolarme del terrible aburrimiento que me mata lentamente en Bohemia —y que quizá me mataría en cualquier parte, puesto que aunque mi cuerpo es viejo, mi espíritu y mis deseos son tan jóvenes como siempre—; si estas *Memorias*, se leen alguna vez, se leerán sólo cuando ya me haya ido y ninguna censura pesará sobre mí. ¿Qué objeto tendrá mentir? Un hombre no gana nada engañándose a sí mismo, y es principalmente para mí que escribo.

Quizá fuese bueno iniciar la inserción de algunos de sus textos, con una historia que parecería —*toute proportion gardée*— los últimos años de Sade:

El senador que había renunciado a todo, excepto a sí mismo, nutría, a pesar de la edad y de la gota una inclinación amorosa. Amaba a Teresa, hija del comediante Imar y vivía en una casa cercana a su palacio cuyas ventanas quedaban enfrente del departamento donde se acostaba. Esta muchacha tenía entonces cerca de 17 años, era bonita, bizarra, coqueta y aprendía música para tocar en los Teatros; se dejaba ver continuamente a la ventana y era cruel con el viejo que estaba enamorado de ella. Iba casi todos los días a hacerle una bella visita, pero siempre acompañada de su madre, vieja actriz que se había retirado del teatro para construir la salud de su alma, aunque paradójicamente se hubiese formado el proyecto de aliar a Dios con el Diablo. Llevaba a su hija todos los días a misa y pretendía que se confesase todos los domingos; pero en las tardes la llevaba a casa del vejete enamorado, cuyo furor se espantaba cuando ella rehusaba darle un beso alegando la razón de que habiendo hecho sus devociones por la mañana no podría aceptar ofender a ese mismo Dios que había comido y que quizá seguía todavía en su estómago. ¡Qué cuadro para mí, entonces apenas de quince años, y que el viejo admitía como testigo silencioso de estas escenas! La licenciosa madre aplaudía la resistencia de su hija y osaba sermonear al voluptuoso, que a su vez no se atrevía a refutar sus máximas demasiado poco o nada

cristianas, y tenía que retenerse para resistir a la tentación de echarle a la cara lo que le cayese entre las manos (o tirarla por la ventana). No sabía qué decirle. La cólera ocupaba el lugar de la concupiscencia: y cuando se iban se entretenía conmigo haciendo reflexiones filosóficas. Obligado a responderle y no sabiendo qué decirle, un día le sugerí el matrimonio. Me sorprendió respondiendo que ella no quería convertirse en su mujer.

—¿Por qué?

—Porque no quiere sufrir el odio de (la) mi familia.

—Ofrecedle una gruesa suma, un estado.

—Según dice, no aceptaría cometer un pecado mortal para volverse reina del mundo.

—Hay que violarla o correrla o prohibirle que venga a veros.

—No puedo hacer lo primero y no me determino a hacer lo otro.

—Matadla.

—Eso sucederá si no muero antes.

—Compadezco a Vuestra Excelencia.

—¿Alguna vez vais a su casa?

—No, porque podría enamorarme de ella y si ella estuviese frente a mí como... la veo aquí, me haría desgraciado.

—Tienes razón.

El marqués de Sade vivió un destino de encierro, pero ni la prisión pudo «podrirlo». Sus escritos se salvaron y han sido publicados a pesar de los numerosos procesos que hasta hace poco tiempo se instalaron contra él. Casanova escribió un libro que él mismo juzgaba que había sido escrito «para ser quemado». El manuscrito sigue encerrado en los tesoros de las ediciones Brokhaus de Leipzig y ha sufrido la muerte que su autor temía: «algunos puristas estreñidos» han limpiado no sólo su estilo italianizante sino su estilo escandaloso, y han mutilado el manuscrito que conocemos quitándole sus partes más escabrosas. Casanova es libre y viaja de corte en corte utilizando su

físico, que se eleva a la altura del metro 96, come con desenfreno y peca con igual desmesura: «A pesar de un fondo de excelente moral, fruto necesario de los principios divinos enraizados en mi corazón, toda mi vida he sido víctima de mis sentidos». Y esos sentidos le exigen una gran avidez que le ofrece a Dios, un dios inmaterial, autor y amo de todas las cosas:

Dios no podría más que perdonar a aquellos que aman el humo de la caza y el olor de las mujeres. ¡Qué gustos tan depravados, dirán algunos: qué vergüenza de reconocerlos en uno mismo y no ruborizarse! Esta crítica me hace reír; pues gracias a sus gustos, me siento más feliz que ningún otro, porque estoy convencido que derivo de ellos mayor placer...

Estos colosos del placer que se deben a su «temperamento» (a su «sangre») y no a su «carácter» son inclinados también a las veleidades de la virtud y en ocasiones encontramos en Casanova, como en Sade, confesiones puritanas y contritas: «Veo ahora que para ser un verdadero sabio, en lugar de un verdadero loco, no hubiese necesitado más que el concurso de muy pequeñas circunstancias; pues con vergüenza de casi toda mi vida, tengo el deber de publicar aquí una verdad que mis lectores tendrán trabajo en creer, que la virtud ha tenido para mí más encantos que el vicio». Pero no hay que tener demasiada vergüenza, porque como en Sade la «sangre» vence siempre a la virtud y Casanova lo reconoce ampliamente en el prólogo de sus *Memorias* que no *confesiones*:

El lector de estas *Memorias* descubrirá que nunca he tenido un objetivo frente a mis ojos y que mi sistema, si puede llamarse así, fue girar inconcientemente en la corriente de la vida, confiándome al viento y su dirección. ¡Cuántos cambios surgen de esta independiente manera de vivir! Mi éxito y mis desgracias, los días brillantes o los desgraciados que he pasado, todo me ha probado que en este mundo, tanto lo físico como lo moral,

el bien surge del mal como el mal surge del bien. Mis errores señalarán a los hombres reflexivos los distintos caminos y les enseñarán el gran arte de transitar por la orilla de los precipicios sin caer en ellos.

Y más tarde completa estas ideas con nueva sustancia que confirma todo lo dicho más arriba:

El temperamento sanguíneo me hacía muy sensible a los atractivos de la voluptuosidad; siempre estaba alegre y dispuesto a pasar de un gozo a otro... Los errores causados por el temperamento no deben corregirse, porque nuestro temperamento es perfectamente independiente de nuestra fuerza; no sucede lo mismo con el carácter...

Las *Memorias* de Casanova se organizan dentro de una estructura narrativa sensacional y se colocan dentro de las grandes corrientes tradicionales de su tiempo. Casanova relata sus historias tomando en cuenta a su lector y constantemente alude directamente a él; esta modalidad determina el diálogo que se sustenta, como en *Las mil y una noches*, en forma de espiral donde un cuento sigue a otro cuento. Casanova narra su propia vida y ocupa el lugar que ocupa Sherazada contando la vida de otros para salvar la propia. Casanova escribe sus memorias en un intento por regresar a la vida y coloca al lector como el único capacitado para devolvérsela cuando relea lo que Casanova escribe y relee constantemente. De esta manera un libro de *Memorias* que por otra parte es un género muy cultivado en el xviii y sobre todo en Francia, se convierte en una obra narrativa, cercana a la pasión. Es posible asociarlo con otro gran maestro del siglo, también extranjero y que también escribió en francés, el conde polaco Jan Potocki, erudito científico, político, cartógrafo, viajero, enamorado. Su novela, el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* que se completa con el *Nuevo Decameron* o *Avadoro* se desarrolla siguiendo los intrincados caminos de la espiral y la duplicación. El libre curso que los caminos brindan

a los protagonistas es semejante al «sistema» que Casanova hace suyo. El protagonista de estas memorias, el tierno y petulante narigudo Jacques, caballero de Zeingalt, quebrantado en su imagen por la violencia de Fellini, sabe narrar su propia vida como si fuera un cuento de cuentos. Entrelacemos sin sistema algunos de sus relatos como un ejemplo también mutilado, de esta estructura novelesca:

Una noche desgraciada: Me enamoro de dos hermanas y olvido a Angela: ...Mi respuesta lo enfucerió tanto que tres o cuatro días después logró obtener de mi abuela permiso para entrar a mi recámara muy temprano por la mañana, antes de que me despertara, y acercándose a mi cama sobre la punta de los pies con un afilado par de tijeras, cortó despiadadamente todo el pelo que estaba sobre mi frente, de oreja a oreja. Mi hermano Francisco estaba en el cuarto vecino y lo vio, pero no se interpuso y se sintió feliz de mi desgracia. Usaba una peluca y estaba celoso de mi hermosa cabeza y de mi pelo. Francisco fue un envidioso toda su vida: y sin embargo combinaba este sentimiento de envidia con la amistad, nunca pude comprenderlo; pero su vicio, como los míos, debe haber muerto ahora con la vejez...

Me fui a la cama temprano y, descansado por diez horas de sueño profundo, me sentí menos furioso en la mañana, pero muy determinado a llevar al sacerdote ante un tribunal. Cuando me estaba vistiendo con la intención de llamar a mi abogado, recibí la visita de un experto peluquero que había yo conocido en la casa de la señora Cantarini. Me dijo que había sido enviado por el Sr. Malipiero para arreglar mi pelo y poder salir, pues el Senador [el mismo Senador con que empieza el relato que transcribo más arriba] deseaba cenar conmigo esa noche... Examinó el daño hecho a mi cabeza y dijo con una sonrisa que si confiaba en su arte, emprendería la tarea de mandarme a la cena con una apariencia aún más elegante de la que me vanagloriaba con anterioridad; y verdaderamente cuando lo hizo, me encontré tan guapo que consideré mi sed de venganza perfectamente saciada...

Visité al sacerdote para leerle mi trabajo, pero como no estaba tuve que esperarlo y durante ese tiempo me enamoré de su sobrina, Angela... Mi amor por Angela fue fatal porque de él surgieron otros dos amores que, a su vez, causaron muchos más y que, finalmente, me hicieron renunciar a la Iglesia como profesión...

La parte final que he transcrito define literalmente la condición del relato que engendra siempre otros relatos, organizados en la mayor parte en torno de un esquema amoroso. El esquema suele ser un pretexto para definir una sociedad y exponerla a la mirada corrosiva de los lectores que se complacen en escuchar la vida del Don Juan veneciano. Sigamos con otro relato donde se aprecia bien el narcisismo desahogado de nuestro protagonista:

Mi corta, pero muy alegre visita en Ancona: Cecilia, Marina, Bellino.

Llegué a Ancona el 25 de febrero de 1744 y me hospedé en la mejor posada. Me gustó mi cuarto. Le dije a mi afitrión que me preparara una buena cena con carne; me contestó que era cuaresma y que todos los buenos cristianos no comen más que pescado.

—El Santo Padre me ha concedido permiso de comer carne.

—Dejadme ver vuestro permiso.

—Me lo dijo personalmente.

—Muy Reverendo Señor, no me siento obligado a creeros.

—Sois un imbécil.

—Soy amo en mi casa y os ruego que vayáis a otra posada.

Tal respuesta, aunada a la invitación a irme, me produjo una violenta cólera. Juraba, gritaba, despotricaba, cuando apareció de repente en mi cuarto un individuo de grave apariencia que me dijo:

—Señor, hacéis mal en pedir carne en Ancona pues aquí el pescado es mucho mejor; estáis equivocado si creéis que el

posadero debe fiarse sólo de vuestra palabra, y si habéis obtenido permiso del Papa para no ayunar habéis hecho mal en pedirlo a vuestra edad [Casanova había nacido en 1725 en una familia de actores]; habéis obrado mal en no haber pedido un permiso escrito y hacéis mal en llamar imbécil a vuestro anfitrión porque es un cumplido que ningún hombre gusta de aceptar en su propia casa, y finalmente, hacéis mal en armar tanto escándalo.

En lugar de aumentar mi rabia, este individuo que había entrado en mi cuarto sólo para echarme un sermón, me hizo reír.

Con placer pediré disculpas, contesté...

Bajó las escaleras y comparando su calma con mi irritabilidad, acepté que el hombre era capaz de darme lecciones. Regresó pronto y me informó que se había firmado la paz y que me podían servir de inmediato.

—¿Tomaréis la cena conmigo?

—No, pero os acompañaré.

Acepté su oferta y para saber quién era le dije mi nombre y me otorgué el cargo de secretario del Cardenal Acquaviva.

—Mi nombre es Sancho Pico, soy castellano...

—Si os sentís dispuesto a escuchar algo de buena música, me dijo algún tiempo después, seguidme al otro cuarto; la prima donna de Ancona vive allí. Las palabras prima donna me interesaron al instante y lo seguí. Vi, sentada a la mesa, una mujer algo avanzada de edad con dos muchachos y dos muchachas pero busqué en vano a la actriz, hasta que por fin Don Sancho me la presentó bajo la forma de uno de los dos muchachos, que era notablemente hermoso y que debía tener alrededor de diecisiete años. Pensé que era un castrado... Y, como es costumbre en Roma, cumplía con todos los papeles de la prima donna. La madre me presentó a su otro hijo, también muy guapo pero más varonil que el castrado, aunque más joven. Su nombre era Petronio y de acuerdo con las transformaciones de la familia, era la primera bailarina de la ópera. La hermana mayor también me fue presentada: estudiaba música

y se llamaba Cecilia; tenía 12 años; la más joven, llamada Marina apenas tenía once y como su hermano Petronio se la había consagrado al arte de Terpsícore. Las dos muchachas eran muy hermosas.

Venían de Bolonia y vivían del talento de sus miembros; amabilidad y alegría reemplazaban a la riqueza en esa familia.

Bellino, así se llamaba el castrado, cedió a los ruegos de Don Sancho, se levantó de la mesa, se dirigió al clavicordio y cantó con voz de ángel y con gracia deliciosa. El castellano escuchó con los ojos cerrados por el éxtasis, pero yo, en lugar de cerrar los ojos, miraba a Bellino que me lanzaba enamorados flechazos. Pude descubrir en ella algunos de los rasgos de Lucrecia y las graciosas maneras de la marquesa, y todo traicionaba en ella una hermosa mujer, pues su vestido escondía con imperfección el más bello pecho. Decidí de que a pesar de que me había sido presentada como un hombre el llamado Bellino era una belleza disfrazada y, dándole vuelo a mi imaginación, pronto estuve totalmente enamorado.

Pasamos dos hermosas horas juntos y luego regresé a mi cuarto... Me fui a la cama pensando en Bellino y en la impresión que me había causado... A la mañana siguiente me dio gusto verlo entrar a mi cuarto tan pronto como hube abierto mi puerta. Venía a ofrecermé los servicios de su hermano menor Petronio para que durante mi estancia en Ancona me sirviese de *valet de place*. Lo acepté con placer y lo envié a buscar café para toda la familia.

Le pedí a Bellino que se sentara en mi cama con el propósito de cortejarlo y tratarlo como una muchacha, pero las dos hermanas pequeñas entraron en el cuarto y perturbaron mi plan. El trío formaba sin embargo una visión encantadora; representaban la belleza natural, la alegría sin artificios, agradable y juguetona y buenos modales boloñeses que yo veía por primera vez, esto hubiera bastado para alegrarme si hubiese estado decaído. Cecilia y Marina eran dos capullos de rosa a quienes sólo les faltaba para florecer en todo su esplendor la inspiración del amor y seguramente las hu-

biera preferido a Bellino si sólo hubiese visto en él a un miserable marginado de la humanidad, o más bien a una pobre víctima de la crueldad sacerdotal, puesto que a pesar de su juventud las amables muchachas ofrecían en el recién iniciado esplendor de sus pechos la imagen más preciada de la feminidad.

Petronio llegó con el café, lo sirvió y le mandé un poco a su madre que nunca salía de su cuarto. Petronio era una verdadera cortesana por gusto y por profesión. Esa especie no es muy rara en Italia, donde la ofensa no es contemplada con la feroz y salvaje intolerancia que en Inglaterra o en España. Le di un sequín para que pagara el café y, al decirle que tomara el cambio, para mostrarme su gratitud me dio un voluptuoso beso con los labios semiabiertos, suponiendo en mí un gusto que estaba muy lejos de compartir. Lo desengañé pero no se mostró avergonzado. Le dije que ordenara comida para seis personas, pero me contaron que lo haría sólo para cuatro, porque tenía que acompañar a su querida madre, que siempre tomaba su comida en el cuarto. Cada quién sus gustos, pensé y dejé que hiciera lo que quería... Cuando me vestí pensé en saludar a la complaciente madre. Fui a su cuarto y la felicité por sus hijos. Me agradeció por el regalo que le había hecho a Petronio y me hizo confidente de sus problemas.

—El gerente del teatro es un miserable que nos ha dado sólo cincuenta coronas romanas para todo el carnaval y las hemos gastado para lo más inmediato y cuando regresemos a Bolonia tendremos que mendigar y regresar a pie—. Su confianza me hizo compadecerla y sacando un cuádruplo de oro de mi bolsillo, se lo ofrecí: lloró de gozo y gratitud.

—Os prometo otro cuádruplo de oro, señora —repliqué—, si me confiáis la verdad sobre Bellino. Confesad que es una bella mujer disfrazada de hombre.

—Os aseguro que no es así, aunque tenga apariencia de mujer.

—No sólo la apariencia, sino el tono y los modales; y soy un buen juez.

—De cualquier modo es un muchacho: tuvo que ser examinado antes de poder cantar aquí.

—Y ¿quién lo examinó?

—El capellán del señor obispo.

—La única forma de aclarar mis dudas sería examinarlo yo mismo.

—Podéis si él no lo objeta, pero en realidad yo no puedo intervenir, pues no conozco vuestras intenciones.

—Son totalmente naturales.

Regresé a mi cuarto y envié a Petronio a buscar una botella de vino de Chipre. Me trajo el vino y siete sequines, el cambio del doblón que le había dado lo dividí entre Bellino, Cecilia y Marina y les rogué a las dos niñas que me dejaran con su hermana.

—Bellino, estoy seguro de que tu conformación natural es distinta de la mía. Querido, eres una muchacha.

—Soy hombre, pero castrado, me han examinado.

—Permíteme examinarte de la misma manera y te daré un doblón.

—No puedo hacerlo porque es evidente que me amáis y ese amor está condenado por la religión.

—No pusiste esas objeciones cuando te examinó el capellán del obispo.

—Era un sacerdote viejo, y además, sólo me miró.

—Sabré la verdad, dije, extendiendo con desparpajo mi brazo.

Pero me rechazó y se levantó de la silla donde estaba sentado. Su obstinación me molestó porque ya había gastado de 16 a 17 sequines para satisfacer mi curiosidad.

Empecé mi comida de muy mal humor, pero el excelente apetito de mis hermosos huéspedes me repuso...

Empecé distribuyendo algunos besos inocentes a diestra y siniestra y me senté junto a ellos frente a un buen fuego, comiendo castañas que remojábamos en vino de Chipre. Besaba y acariciaba a las niñas y Cecilia y también Marina parecían disfrutarlo mucho. Viendo que Bellino sonreía, yo

también hice lo mismo y su blusa semiabierta atrajo mi mano, me aventuré dentro y no encontré la menor resistencia. ¡El cincel de Praxiteles no hubiera esculpido un pecho deformado más bello!

—¡Oh! Con esto me basta, exclamé, no tengo la menor duda de que eres mujer.

—Pero es el defecto de todos los castrados —me dijo.

—No, es la perfección de todas las mujeres bellas, Bellino, créeme, soy un juez muy experimentado en estos oficios para no distinguir entre el pecho deformado de un castrado y el de una mujer bonita, y tu seno de alabastro pertenece a una joven belleza de diecisiete abriles.

¿Quién no sabe que el amor inflamado por todo aquello que puede excitarlo nunca descansa entre la gente joven hasta alcanzar que un favor concedido se convierta en el favor mayor? Había empezado bien y traté de seguir adelante y aplastar con besos ardientes lo que mis manos habían tocado con entusiasmo, pero el falso Bellino, ¡como si apenas se hubiese dado cuenta del ilícito placer que estaba yo gozando, se levantó y huyó! El enojo incrementó en mí el ardor del amor y, sintiendo la necesidad de calmarme ya fuera satisfaciendo mis ardientes deseos o evaporándolos, le rogué a Cecilia, la discípula de Bellino, que me cantara una canción napolitana... Me preparé para acostarme... y empezaba a cerrar mi puerta cuando Cecilia, medio desvestida, llegó para decirme que Bellino me rogaba que la llevase a Rímimi donde se la había contratado para cantar una ópera:

—Ve y dile, mi querido serafín, que estoy dispuesto a hacer lo que quiera siempre que me otorgue lo que quiero: debo saber con certeza si es hombre o mujer.

Me dejó y regresó al rato diciendo que Bellino se había acostado ya, pero que si yo posponía mi partida sólo un día, me prometía satisfacerme a la mañana siguiente.

—Dime la verdad, Cecilia, te daré seis sequines...

—No puedo ganarlos, porque nunca lo he visto desnudo y no puedo jurar que sea una muchacha. Pero debe ser un

hombre, porque de otra manera no se le hubiera permitido actuar aquí.

—Bueno, me quedaré aquí otro día siempre y cuando tú te quedes a hacerme compañía esta noche.

—¿Me queréis mucho?

—Mucho, si os mostráis muy gentil.

—Seré muy gentil, porque os amo mucho. Iré a decirle a mi madre.

—¿Por supuesto que has tenido amantes?

—Nunca.

Dejó el cuarto y regresó al poco rato llena de gozo, diciendo que su madre me creía un hombre honrado —aunque en realidad lo que quería decir era que me creía generoso—.

Cecilia cerró el cuarto y arrojándose en mis brazos, me cubrió de besos. Era bonita y encantadora pero no estaba enamorado de ella y no pude decirle como a Lucrecia: «Me has hecho muy feliz». Cuando ella lo dijo no me sentí muy halagado, pero pretendía creerla. Cuando me desperté en la mañana le obsequié tres doblones con la certeza del agradecimiento de la madre y la despedí sin molestarme en hacerme promesas de eterna fidelidad: promesas tan absurdas como banales y que nunca debieran hacer ni los hombres más virtuosos a las mujeres más bellas.

...Mientras esperaba a Bellino, Marina entró con una expresión muy decaída, preguntándome la causa de mi desprecio.

—Cecilia pasó con vos la noche de ayer, Bellino irá con vos a Rímini mañana y yo soy la más desafortunada de todos.

—¿Necesitas dinero?

—No, porque os amo.

—Pero, Marinetta, eres muy joven.

—Soy más fuerte que mi hermana.

—¿Quizá tienes un amante?

—Oh, no.

—Muy bien, entonces trataremos de hacerlo esta noche.

—Bien, entonces le diré a mi madre que me prepare sábanas limpias para mañana, si no todos sabrán aquí que he dormido con vos.

No pude dejar de admirar los frutos de una buena educación teatral... Marinetta, alegre como una alondra, corrió el cerrojo y regresó conmigo, con los ojos como llamas. Estaba más formada que Cecilia. Me di cuenta que tenía miedo de que advirtiese que no era virgen y que se lo reprochase. Su ansiedad me gustó y le di más muestras de confianza, asegurándole que sólo un imbécil podría enojarse de que una mujer hubiese perdido la virginidad... Y después de un buen descanso, la mañana fue una sucesión de triunfos para ella y coronó su felicidad regalándole tres doblones que le llevó a su madre, con lo que la buena mujer demostró un insaciable deseo de contraer nuevas obligaciones con la Providencia...

La confianza que en la Providencia tienen estas personas que se ganan la vida con una profesión que prohíbe la iglesia no es ni absurda, ni falsa, ni engañosa; es real y hasta divina, porque proviene de una fuente excelente...

A la mañana siguiente salimos Bellino y yo a nuestro viaje. Éste pensó que me había decepcionado y que no demostraba más curiosidad por su sexo. Pero no había pasado un cuarto de hora cuando ya había advertido su error: mi mirada caía en sus espléndidos ojos y yo me encendía en un fuego que la vista de un hombre no hubiera producido...

—Bellino; la impresión que me causas, esta especie de magnetismo, tu pecho, semejante al de la misma Venus, que una vez abandonaste a mi ardiente mano, el sonido de tu voz, cada uno de tus movimientos, todo me asegura que no perteneces a mi sexo. Déjame comprobarlo y si mis conjeturas son verdaderas, podrás contar con mi fiel amor: si, por lo contrario, encuentro que me he equivocado, contarás con mi amistad...

—Eso no os curará —contestó Bellino, valientemente pero con una dulzura en el tono que me sorprendió...—. No, no os curaréis aunque descubráis si soy hombre o mujer, porque

estáis enamorado de mí, independientemente de mi sexo, y la certeza que adquiriréis os pondrá furioso. En ese estado, si encontráis que soy un hombre, os libraréis a excesos que más tarde os causarán gran pena.

—Estás completamente equivocado...

—Os repito que os pondréis furioso...

—Si fuera lo que tú dices, sólo me producirías asco.

—Estoy seguro de lo contrario. Si fuera yo una muchacha no podría resistir amaros, pero siendo un hombre, es mi deber no daros lo que deseáis, porque vuestra pasión sería más fuerte que la razón... Decepcionado de no encontrar lo que pensabais, satisfarías vuestra pasión con lo que encontrarais y el resultado sería una abominación...

Llegamos a Sinigaglia ya muy noche... y para mi sorpresa Bellino me dijo que no tenía la menor objeción en dormir conmigo en la misma cama... No tardé mucho en seguirlo allá y el lector conocerá muy pronto el verdadero desenlace de esta historia, tan largo y ardientemente deseado: mientras tanto les deseo una noche tan feliz como la que me esperaba...

Y esperando que el lector no se decepcione, me permito no continuar traduciendo el desenlace y hacer apenas un paréntesis erudito: una historia semejante escrita por Balzac en pleno siglo XIX, *Sarrasine*, le inspiró a Roland Barthes *S/Z*, no un fragmento de *Discurso amoroso* sino un tratado de teoría literaria, con un cantante castrado como tema.

III. DIDEROT AMA LAS ALHAJAS INDISCRETAS

El enciclopedista Denis Diderot, autor de *El hijo natural*, del *Padre de Familia*, del *Viaje de Bougainville*, de varios *Salones*, de *Jacobo el fatalista*, de *El sobrino de Rameau*, escribe en su juventud, hacia 1748, el libro libertino *Las alhajas indiscretas*. Antes el *Paseo del escéptico*, luego las *Memorias sobre diversos temas de Matemáticas* y la *Carta sobre los ciegos, para uso de quienes ven*.

Desde 1746 ya trabaja de lleno en su más importante obra, la *Enciclopedia o Diccionario universal de artes y ciencias*.

Antoine Adam, citado con referencia a Sade, afirma: «Para que un hombre como Diderot haya escrito *Las alhajas indiscretas* sin sentir que se degradaba, era necesario que su época estuviese llena de indulgencia por ciertas formas de la literatura libertina. Lo estaba efectivamente y ni la indignación de los hombres virtuosos ni las severidades de la administración real podían nada contra ella».

Las mil y una noches fueron traducidas por Galland al empezar el siglo e inmediatamente empiezan a pulular por Francia obras de inspiración exótica (y erótica, naturalmente), entre las que destacan fundamentalmente *El sofá*, de L'Edmond de Crebillon y varios cuentos japoneses, chinos, árabes, persas, indios como el de Louis de Cahusac, llamado en traducción literal: *Grigri, historia verdadera traducida del japonés al portugués por Didaque Hapezcua, y del portugués al francés por el abate de..., capellán de un barco holandés*, Nagasaki, 1739, imprenta de Klnport-Senkru.

En 1748 *Las alhajas* se imprimen en dos volúmenes y un librero las denuncia a la policía. En 1749 Diderot es arrestado y enviado, como Sade, a Vincennes donde permanece muy pocos meses: la suerte de este tipo de literatura es sufrir toda clase de encierros, desde el del cuerpo, hasta el de las bibliotecas, llamadas espectacularmente infiernos en las secciones reservadas a lo obsceno, lo pornográfico, lo libertino, para preservar lo que Marcuse ha señalado como la *Historia de una indignación*.

Diderot, dedicado a cosas serias y científicas, consideró un pecado de juventud estas *Alhajas* que se guardaban celosamente a puerta cerrada junto con otras obras que se leían a la vez con ostentación y ocultamiento, o se representaban con el ánimo muy elocuente de desafiar al pudor y dentro de las tradiciones realistas más avanzadas: *El portero de Chartreux* fue escrita por un abogado, impresa gracias a un marqués, distribuida por un eclesiástico, leída en la intimidad por la hija de Luis XV y su impudicia llegó a la grosería de reseñar con pelos y señales las hazañas de la alcoba.

El libro de Diderot se acopla a la moda libertina y exótica. Utiliza —obviamente— un serrallo como *habitat* lógico de sus alhajas y lo hace deslumbrante, gracias a un discurso inusitado que surge como el genio de Aladino de un golpe de la mano. Mangogul, príncipe del Congo, empieza su reinado en el año 1,500,000,003,020,000 y es el 1,243,500 descendiente de su stirpe. Su favorita Mirzoza le aconseja que visite al genio Cucufa para averiguar la vida verdadera de las damas del serrallo. Cucufa le concede un don: un anillo mágico cuyo engaste invertido hace hablar a los sexos femeninos. Un juego de palabras intraducible: chatôn/engaste evoca el sexo femenino, —chat-gato, chatôn-gatito— que en tiempos de Diderot es una joya, es más, una joya que habla. Cucufa advierte: «Haced un buen uso de vuestro secreto y pensad que hay curiosidades mal colocadas».

En su *Historia de la sexualidad*, recientemente traducida en Siglo XXI, Michel Foucault hace un estudio de esta obra, que para Adam es apenas un juego muy inteligente:

Entre sus emblemas, nuestra sociedad lleva el del sexo que habla. Del sexo sorprendido e interrogado que, a la vez constreñido y locuaz, responde inagotablemente. Cierta mecanismo, lo bastante maravilloso como para tornarse él mismo invisible, lo capturó un día. Y en un juego donde el placer se mezcla con lo involuntario y el consentimiento con la inquisición, le hace decir verdad de sí y de los demás. Desde hace muchos años, vivimos en el reino del Príncipe Mangogul: presas de una inmensa curiosidad por el sexo, obstinados en interrogarlo, insaciables para escucharlo y oír hablar de él, listos para inventar todos los anillos mágicos que pudieran forzar su discreción.

Este anillo mágico, concedido como don por un genio, está emparentado con los diferentes artefactos mágicos que *Las mil y una noches*, debidamente expurgadas por Galland, ofrecían a los lectores del siglo XVIII, ávidos de encerrarse para gozar de la sexualidad pero sobre todo contarla como Sherazada cada

noche, escindida entre la palabra, el acto y los sucesivos nacimientos que ella alumbraba en su discurso.

Y ese alumbramiento se ha gestado en una infidelidad, y su posible muerte es la que espera a las mujeres que traicionan el serrallo: las mujeres de los sultanes Schahriar y Schahzaman, que con su engaño traicionan también a las demás mujeres, propician el degollamiento y la fama de adulterio, banalidad, mentira que las troquela a todas: «Amigo: no te fíes de la mujer», dice un poeta árabe, convenientemente inserto en el discurso de los sultanes que degüellan a sus mujeres un día después del casamiento. Menos trágico, el príncipe Mangogul intenta utilizar su anillo por primera vez haciendo hablar a la joya de su favorita:

he olvidado decir que además de poseer la virtud de hacer hablar a las alhajas de las mujeres sobre las que se invertía el engaste [*le chatón*] estaba la de volver invisible a la persona que lo llevara en el dedo meñique. Mangogul podía transportarse en un abrir y cerrar de ojos a cien lugares inesperados y ver con sus propios ojos las cosas que de ordinario carecen de testigos.

Mirzoza no aguardaba ya al sultán y se había dormido... [Mangogul] puso sus dedos sobre el anillo, pero quitándolos con presteza, como si se quemase, reflexionó: ¡Qué hago, desgraciado! Desafío los consejos de Cucufa. Para satisfacer una idiota curiosidad voy a exponerme a perder a mi amada y también la vida... Si a su alhaja se le ocurriese desvariar, no la vería más y moriría de dolor. ¿Y quién puede saber lo que una alhaja lleva en el alma.

Las mil y una noches se instalan en Europa, cegando con su esplendor exótico los discursos libertinos e instalando un saber erótico manejado a manera de parodia, donde cincelan lenguajes corporales escondidos en lenguajes extranjeros traducidos a idiomas «civilizados». *Las alhajas indiscretas* hace hablar al sexo e inaugura en el Siglo de las Luces un *ars erotica* que Foucault sitúa en el Oriente, enfrentado a una *scientia sexualis* que

se practica mediante la confesión. Las alhajas confiesan sus entuertos y exponen su sexualidad a ser contada, a formar parte de una narrativa. Así, el *ars erotica*, «verdad extraída del placer mismo, tomado como práctica y recogido como experiencia», copula con la *scientia* y ocupa el lugar intermedio donde Oriente y Occidente se reúnen. La mujer determina ese espacio con su cuerpo y específicamente con esa parte noble, pudenda, que debe ocultar hasta su nombre y que engarzada como joya se desata cuando un anillo inserto en un dedo meñique y príncipesco invierte su precioso engaste; precioso porque es de orfebrería y precioso porque pertenece al reino de la magia.

La censura que exige pudor al lenguaje libertino forma parte de un poder represivo que se complace en ocultar su juego y es justamente sobre un juego de azar que se concentra uno de los episodios capitales del libro de Diderot.

•

Quinto ensayo del anillo: El juego

La mayor parte de las mujeres que formaban el partido de la Manimonbanda jugaban con encarnizamiento, y no se necesitaba tener la sagacidad de Mangogul para advertirlo. La pasión del juego es una de las menos disimuladas; se manifiesta, ya sea en la ganancia o en la pérdida por síntomas contundentes. Pero ¿de dónde procede este furor?, se preguntaba; ¿cómo pueden resolverse a pasar las noches alrededor de una mesa de faraón, temblando a la espera de un as o un siete? Este frenesí altera su salud y su belleza cuando la tienen, sin tomar en cuenta los desórdenes a los que es más seguro las conduce.

—Tengo ganas —le dijo en voz muy baja a Mirzoza—, de jugarles una travesura... Invertir mi engaste sobre la más desenfrenada de esas jugadoras, interrogar sus alhajas y transmitir mediante ese órgano un buen consejo a los imbéciles maridos que permiten a sus mujeres arriesgar su honor y su fortuna por una carta o por un dado.

—Me gusta mucho tu idea —replicó Mirzoza—, pero advierte, príncipe, que la Manimonbanda acaba de jurar por sus

pagodas que no volvería a jugar si volvía a verse expuesta a la impudicia de las Engastrimutas.

—¿Qué habéis dicho, delicia de mi alma? —interrompió el sultán.

—He dicho —respondió la favorita—, la palabra con que la púdica Manimonbanda designa a todas aquellas cuyas alhajas saben hablar.

—Es un invento de ese brahmín idiota que se precia de saber griego e ignorar el congolés —replicó el sultán—, sin embargo para no molestar a Manimonbanda y a su capellán, interrogaré la alhaja de Manila; y sería muy importante que el interrogatorio se hiciese aquí para edificar al prójimo.

—Príncipe, creedme, vale más evitarle esa molestia a la gran sultana: podéis hacerlo sin que ni vuestra curiosidad ni la mía se perjudique. ¿Por qué no vais a casa de Manila?

—Iré si así lo queréis —dijo Mangogul—. Esperaré hasta las dos de la mañana...

—Príncipe, ni lo penséis —replicó Mirzoza—; es la mejor hora del día para las jugadoras. Si Vuestra Alteza tiene a bien creerme, irá con Manila durante su primer sueño, entre siete y ocho.

Mangogul siguió el consejo de Mirzoza y visitó a Manila a las siete. Sus mujeres la estaban acostando. Por la tristeza de su rostro, comprendió que había perdido en el juego; iba y venía de un lado a otro, se detenía, levantaba los ojos al cielo, pateaba, apoyaba sus puños contra los ojos y murmuraba entre los dientes cosas que el sultán no podía oír. Al desvestirla, sus mujeres seguían temblando todos sus movimientos, y cuando lograron acostarla no fue sin haber resentido sus groserías y cosas aún peores... Acababa de cerrar los ojos cuando Mangogul invirtió su anillo sobre ella. De inmediato su alhaja exclamó con pena... jamás volveré a jugar contra Abidul, sólo sabe hacer trampas. Que no se me hable de Darés, con él se arriesga la infelicidad. Ismael es bastante buen jugador, pero no puede enfrentarse a todas. Mazulim era un tesoro, antes de pasar por las manos de Crisa. No conozco jugador más ca-

prichoso que Zulmis. Rica lo es menos, pero está quebrado. ¿Qué hacer con Laculli? La más hermosa mujer de Banza no lo haría jugar grandes cantidades... En verdad, la desolación ha invadido a los jugadores y pronto no se sabrá con quién hacer pareja.

Después de esta jeremiada la alhaja empezó a hablar de las cosas singulares que había presenciado y de los recursos de su ama en el desastre. «Sin mí», dijo, «Manila se hubiese arruinado mil veces: todos los tesoros del sultán no hubiesen bastado para pagar sus deudas. Una vez perdió diez mil ducados contra un financiero y un abate; no le quedaban más que sus piedras preciosas, pero hacía muy poco tiempo que su marido las había empeñado para osar volverlas a empeñar. Había seguido con las cartas a pesar de todo y se le había ocurrido uno de esos juegos seductores que la fortuna envía antes de estrangular: Manila miraba sus cartas, metía la mano en su bolsa en la que sabía que no había nada...

—Señora, ¿empezamos? —dijo el financiero.

—Si, dijo,...— apuesto mi alhaja.

—¿Por cuánto? —respondió Turcarés.

—Por cien ducados —contestó Manila.

El abate se retiró; la joya le parecía demasiado cara. Turcarés aceptó. Manila perdió y pagó.

La necia ambición de poseer una alhaja con títulos picó el amor propio de Turcarés: se ofreció a servir el juego de mi ama, a condición de que yo sirviese a sus placeres: se arregló el negocio de inmediato pero como Manila jugaba fuertes sumas y su financiero no era inagotable, pronto vimos que su cofre estaba vacío...

Con todo, Turcarés regresó algunos días después. Estaba desesperado, dijo, y deseaba seguir gozando de las bondades de su señora.

—Ni lo esperéis —replicó Manila—; decentemente ya no puedo recibiros. Cuando aún teníais dinero todo el mundo sabía por qué os aceptaba, pero ahora que no servís de nada, perdería el honor.

Tuscarés se indignó de este discurso y yo también, pues es quizá el mejor muchacho de Banza. Se salió de sus casillas para decirle a Manila que le había costado más de tres cantantes de ópera que lo hubieran divertido mucho más...». La alhaja continuó: «apuesta hasta su mejor disposición y todo su dinero por un as de diamantes; y Dios sabe cuántas veces más me utilizará como prenda».

La prolífica estructura que engendra cuentos y los va pariendo a medida que el lenguaje los articula regresa a ese medievo que produce Decamerones, cuentos de Canterbury, noches orientales semejantes a las que Pasolini utilizó en ese discurso filmico cancelado después de relatar en imagen *Las ciento veinte jornadas de Sodoma*.

Sexto ensayo del anillo: La ópera de Banza

De todos los espectáculos de Banza sólo quedaba en pie la Ópera... y por entonces se representaba una obra excelente de Doremifasolasidododo, que hubiera debido actuarse sólo en ropas de cama, si la sultana favorita no hubiese tenido la curiosidad de verlo: además de la indisposición periódica de las alhajas, favoreció los celos de los violines e hizo faltar a la actriz principal. La que la reemplazaba cantaba menos bien, pero como su actuación era buena, nada impidió al sultán y a la favorita honrar el espectáculo con su presencia.

Mirzoza llegó, luego Mangogul, se levanta el telón: se comienza. Todo va a maravilla... hasta que el sultán se dio cuenta, a mitad de un coro, que éste ya había durado demasiado y vio que la favorita había bostezado dos veces, por lo que invirtió su engaste sobre todas las cantantes. Treinta muchachas enmudecieron de repente y al mismo tiempo. Abrían muy grande las bocas y mantenían las actitudes teatrales de hacía un momento. Pero sus alhajas se desgañitaban a fuerza de cantar, ésta un vodevil, la otra una parodia muy indecente y todas se referían a extravagancias relativas a sus distintos caracteres.

Se oía de un lado «¡Verdaderamente, comadre...»; del otro «¿Qué? ¿doce veces?». Aquí, «¿quién me está cogiendo? ¿es Blas?», allá, «Padre Cipriano, nada os retiene...». Todas alzaron el tono, que fue tan barroco y lunático, tan ruidoso, y ridículo como nunca antes se había oído...

Persuadido Mangogul de que el público no aprendería nada nuevo, colocó el anillo en su lugar. Inmediatamente callaron las alhajas, las risas cesaron, el espectáculo se calmó, la pieza continuó y terminó tranquilamente. Cayó el telón; el sultán y la sultana desaparecieron y las alhajas de nuestras actrices se dirigieron a donde se las esperaba para ocuparse de otra cosa que no fuera el canto...

SECRETOS: KAWABATA, *LAS BELLAS DURMIENTES*

Parecería que cuando se habla de erotismo fuese necesario referirse a la obra de Georges Bataille; si se acepta esa necesidad podría afirmarse de entrada que el erotismo es una de las formas de la perversión sexual, de acuerdo con las normas de la sociedad burguesa contra la que Bataille se debate en sus textos; en «La notion de dépense», uno de sus primeros ensayos (publicado en 1933), el erotismo entra en la lista del gasto improductivo:

semejante al lujo, los duelos, las guerras, los cultos, la construcción de monumentos suntuosos, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (es decir, la que se separa de la finalidad genital), representan actividades que, por lo menos en épocas primitivas, constituían un fin en sí mismas.¹

A pesar de que el territorio del erotismo es el cuerpo, éste sería sin embargo uno de los aspectos fundamentales de la vida espiritual del hombre y, aunque ligado siempre a un objeto exterior de deseo, refleja siempre un movimiento interior.

La paradoja: el erotismo no puede prescindir del cuerpo. La vida humana, semejante en su sexualidad a la del animal, se diferencia de éste, «porque en el acto sexual el hombre pone su vida interior en cuestión».

Pero el acto sexual no es en sí mismo erótico, lo es en la medida en que se aleja de lo animal, cuando sobrepasa el

1 Georges Bataille, «La notion de dépense» (1933), en *La part maudite*, París, Minuit, 1967, p. 33.

estado rudimentario del acoplamiento instintivo cuyo objetivo principal es la reproducción. En ese punto límite, en la polarización entre lo abyecto —la baja materialidad— y el sacrificio, se accede al ámbito de lo sagrado:

La determinación del erotismo es en primera instancia religiosa y mi obra está más cerca de la teología que de la historia erudita de la religión.

Bataille habla «como un teólogo de la teología», surge del cristianismo, pero su libro es una reacción contra él porque esencialmente es antierótico: «la religión cristiana —concluye— es quizá la menos religiosa de las religiones». El erotismo para Bataille es en suma una mística. Su acción decisiva es la disolución de la individualidad, la anulación del uno en el otro, como el alma cuando se funde en la visión de Dios:

El objetivo fundamental del erotismo es llegar a lo más íntimo del ser, tocar el lugar mismo en que el ser desfallece. El paso del estado normal al del deseo erótico supone la relativa disolución del ser constituido en el orden de la discontinuidad [...]. La escenografía erótica se basa en el principio de la destrucción de la estructura cerrada que en la vida normal tiene el compañero en el juego erótico.

La acción decisiva es la desnudez. Ésta se opone al estado cerrado, es decir, al estado de existencia discontinua.

El misterio atrae al erotismo: la casa donde duermen *Las bellas durmientes* de Kawabata² es un lugar silencioso y secreto, conviene perfectamente a quienes lo frecuentan, hombres viejos cuya virilidad ha declinado, es decir, hombres que han dejado de serlo, pues su identidad viril depende de una sexualidad activa. La vejez presupone, si aceptamos la visión de Kawabata, una existencia entre paréntesis: quienes llegan a

2 Yasunari Kawabata, *La casa de las bellas durmientes*. México, Austral, 2013.

viejos han alcanzado un estado de reposo corporal, pero no han perdido el deseo.

El deseo los mantiene vivos, pero al mismo tiempo les produce un gran dolor y una enorme vergüenza: Eguchi, el protagonista de la novela, ha llegado a una casa singular, diferente de los prostíbulos tradicionales: las jóvenes que prestan sus servicios son vírgenes y, por tanto y como sus *partenaires*, están en completo reposo: se trata de una casa donde el placer físico literal se ha abolido: los viejos ya no pueden hacer el amor y aunque pudieran hacerlo lo tienen prohibido dentro del establecimiento. Su placer es bíblico, reposan al lado de una joven-cita desnuda a quien se le ha administrado un poderoso narcótico para sumirla en un sueño cercano al de la muerte.

La relación entre un viejo que ya no es un hombre y una joven drogada previamente impide establecer cualquier «contacto humano».

Después de haber entrado a la casa, resintió algo por lo menos extraño [...]. La horrible decrepitud de los lamentables viejos que frecuentaban la casa amenazaba con alcanzarlo también a él dentro de muy pocos años.

En resumen, lo antierótico: la impotencia, la inmovilidad, ¿la feminización?, es más, es la condición marginal definitiva, pues sin virilidad lo humano se cancela. ¿No se burlaba de ello Bataille en su texto sobre el dedo gordo del pie, convirtiéndolo en el símbolo mismo de la erección? Lo reitero con otra cita de Kawabata:

Eguchi no tenía, a su edad, el menor deseo de tener una experiencia desagradable con una mujer. Había llegado a la mansión y estos eran los pensamientos que le asaltaban en ese momento crítico: ¿No había venido a ese lugar a buscar el absoluto en medio del horror de la vejez? [...] En efecto, el amigo que le había proporcionado la dirección era un hombre de ese tipo, un viejo que había dejado de ser hombre.

Una rígida codificación sexual estatutaria: el cuerpo masculino pasivo parece un contrasentido, es más, se mira con horror, la pasividad sexual en un hombre es políticamente incorrecta, vergonzosa, y por eso mismo debe mantenerse secreta. La potencia viril, en cambio, se exhibe, forma parte de un rito colectivo y funciona dentro de grupos de poder siempre masculinos: históricamente los samuráis, ahora los gángsters, por ejemplo, los de las películas de Takeshi Kitano. Más inquietantes aún son los tatuajes llamados *irezumi*; sofisticado arte popular; cubren enteramente los cuerpos, sobre todo el de los hombres cuyo promedio de vida es menor al normal: el cuerpo tatuado respira con dificultad y la pintura utilizada puede muchas veces contener veneno: el tatuaje dura lo que la virilidad, es una escritura corporal, la glorificación de la carne como un medio para alcanzar la espiritualidad.

Pero, sobre todo, una exaltación de la fuerza física, la erección fascinante, el dominio de lo fálico, la superioridad guerrera, el triunfo de la genitalidad masculina. ¿Por qué sería entonces *La casa de las bellas durmientes* una novela erótica? Los clientes duermen y sueñan, recuerdan su juventud, se acercan a la muerte; definitivamente, no son activos:

Eguchi cerró la puerta con llave y luego, separando un poco la cortina, miró a la joven dormida. No era un sueño fingido, pues se podía oír la respiración clásica de quien duerme profundamente. La belleza de la joven lo dejó sin aliento. Pero no sólo su belleza era imprevista, también su juventud. Estaba frente a él, extendida del lado izquierdo y solamente se veía el rostro descubierto; su cuerpo era invisible, tendría a lo sumo apenas veinte años. Eguchi sintió como si un corazón nuevo desplegara sus alas dentro de su pecho.

El corazón, dice Barthes, es el órgano del deseo (el corazón se hincha, desfallece, etc., como el sexo), tal y como se le maneja, aprisionado, en el campo de lo imaginario. «¿Qué es el mundo, qué es lo que el otro hará de mi deseo?». Esa es

la inquietud donde convergen todos los movimientos del corazón, todos los «problemas del corazón».

Es evidente, la virilidad de Eguchi renace, y por ello intenta penetrar el cuerpo sin resistencia en su total pasividad; el hombre muy experimentado en lances sexuales y aún potente se detiene ante la obvia virginidad de la joven. El deseo ha resurgido, pero «el otro», en este caso, la muchacha dormida, no puede responder a ese deseo. Enfrentado a la angustia de tener a su lado un cuerpo femenino anónimo, intercambiable, Eguchi comprueba en carne propia que el placer puro, en bruto, instintivo, va ligado a un concepto de virilidad, siempre sujeta en lo social, diría Freud, al complejo de castración, en este caso ampliamente confirmado por la reciente experiencia.

La joven durmiente exhala un tenue olor, un olor asociado con la procreación, con la infancia, un olor que desata en el protagonista una serie de asociaciones: revive la historia de su propia sexualidad, la de su familia, su madre, su esposa, sus hijas, y también, pero en otro contexto, aparentemente bien separado, la de sus amantes. Es el olor de los recién nacidos, el del post-parto, y además el de su propio nacimiento —«su madre», piensa Eguchi, «la primera mujer de su vida»—, el de su experiencia como padre de sus propias hijas, el del nacimiento de su nieto, y el de la violencia que ese olor a recién nacido provoca en una geisha con la cual ha sostenido una larga relación:

y he aquí que recuerdos desagradables e inquietantes ligados con la leche volvieron a su memoria.

—¡Apesta a leche, eres tú quien apesta a leche, hueles a bebé! —La mujer que plegaba el abrigo que Eguchi acababa de quitarse, había cambiado de color y le lanzaba furiosas miradas—. ¡Es el bebé de tu casa; lo has cargado antes de venir a verme! Sí; ¡debe ser eso!

Las manos de la mujer temblaban violentamente.

—Es asqueroso, sí, es asqueroso —dijo y le devolvió con violencia su abrigo—. ¡Me das asco, venir a verme después de

haber cargado a un bebé, justo antes de venir a verme! —Su voz era terrible, pero la expresión de su rostro lo era aún más. La mujer era su amante, una geisha que sabía que Eguchi tenía mujer e hijos y lo aceptaba; el olor a bebé le había provocado una violenta explosión de odio y de celos. Las relaciones entre Eguchi y la geisha se degradaron rápidamente a partir de ese momento.

Sangre y leche son secreciones femeninas ligadas a la sexualidad; el espermatozoide, ese líquido viscoso, blanco, cuya consistencia y color lo acercan tanto a la leche como a la espuma, es la secreción masculina: cuando Cronos emascula a su padre Urano, el mar se mancha de sangre y se tiñe de blanco. Fascinado por el deseo e incapaz de consumarlo, Eguchi pasa revista a los momentos culminantes de su vida sexual, y enmascara su fracaso mediante un recurso metonímico, un bebé recién nacido mantiene una enorme cercanía con quien lo parió, una madre lo alimenta con su pecho, y esa madre es la esposa de Eguchi, cuya fecundidad interfiere en sus amores con la geisha: la sexualidad es un acto biológico y los bebés están estrechamente ligados todavía con la sangre, la leche y el espermatozoide. Después de su aventura con la geisha, el viejo relata una historia juvenil con una joven, con la que sostenía encuentros «frenéticos»:

Un día en que Eguchi separaba su rostro del cuerpo de la muchacha, pudo advertir que unas gotas de sangre circundaban su pezón. Sin decir nada, acercó su rostro al seno de la mujer, muy dulcemente, para beber la sangre. La chica, extasiada, no se había dado cuenta de nada. Más tarde, cuando volvió de su trance, Eguchi le refirió el incidente y ella le aseguró que no había sentido ningún dolor.

Era extraño que ambos recuerdos se le hubiesen presentado en ese momento, remontaban a un pasado ya lejano. Le parecía increíble que esas reminiscencias tan escondidas en su interior hubiesen podido provocarle la sensación de que la muchacha exhalaba un olor a leche de recién nacido.

Siguiendo el hilo de sus asociaciones, convocadas por un olor, Eguchi narra su rencuentro con la muchacha cerca de un estanque en Ueno: ella pasea cargando un bebé tocado por un gorrito de lana blanco, un bebé que según sus cálculos bien podría ser su hijo:

Esa noche mientras yacía al lado de la joven dormida, Eguchi creyó ver dando vueltas ante sus ojos una especie de mariposa blanca. ¿Habría sido causada esa visión por el recuerdo del gorrito blanco del bebé?

En su recuerdo se esboza un mundo viril dominado por la presencia de lo femenino, un mundo semejante al de los sultanes cuya vida doméstica se desarrolla en un harén poblado por las esposas, las concubinas, las esclavas, los eunucos, también, la madre; en verdad, un mundo escindido que separa lo privado —cuyo signo es femenino— de lo público —cuyo signo es masculino—. Un simulacro de las instituciones griegas: el gineceo frente a la polis.

Aristóteles da una definición del sexo del hombre en su libro sobre los animales —explica Pascal Quignard en *El sexo y el espanto*—: es aquello que aumenta y disminuye de tamaño, la metamorfosis ronda todo deseo masculino. En griego *physis* designa tanto a la naturaleza como al falo.

Afrodita nació de la espuma de un sexo de hombre emasculado —reitera Quignard—. Se la representa surgiendo de una ola marina, en realidad la espuma del sexo que fue arrojado al mar. Los antiguos griegos decían que lo que el falo evacuaba era semejante a la espuma del mar. Galeno, en *De semine*, describe el esperma como un líquido blanco, espeso, espumoso, animado.

Eguchi se vuelve casto en la casa de las bellas durmientes. Un furtivo deseo lo lleva a tomar entre sus manos el seno de la mujer al lado de la cual reposa:

Al sentir el contacto, una sensación extraña lo golpeó como un relámpago, como si tocara el seno de su propia madre, antes de que lo hubiera llevado dentro de sí. Retiró su mano con violencia, pero la sensación ya lo había traspasado desde el pecho hasta la espalda.

El miedo al incesto, acoplado al miedo a la muerte: es el final. En la novela se habla siempre de la posibilidad de morir, de dormir el sueño final, un sueño provocado por una droga poderosa como las que les proporcionan a las muchachas, ocasionando una pequeña muerte, semejante a la del orgasmo, pero definitiva. En el momento final se vuelve al origen, reaparece la madre: Eguchi ha recordado antes a la última mujer joven con quien tuvo una relación, una mujer casada, quien lo abandona, regresa con su marido y queda encinta. Acostado entre dos muchachas, una de piel clara y la otra de piel muy oscura, se pregunta quién es la primera mujer de su vida: «¡Es mi madre! Esa idea lo atravesó con la rapidez de un relámpago».

Tomar el seno de una joven entre las manos y sentir que es el seno de su madre le produce un efecto rápido y brutal: en el primer caso, su pecho es atravesado por una espada, en el segundo, el cuerpo se siente perforado por un rayo: se ha producido una verdadera penetración, después de haber identificado a su madre como la primera mujer de su vida: «¡Mi madre!, ¿sería posible decir que ella fuera para mí una mujer?». En otro momento, antes de caer en un sueño hipnótico producido también por pastillas para dormir, Eguchi recuerda la muerte de su madre:

La madre había muerto una noche de invierno cuando Eguchi tenía 17 años. Él y su padre la tenían tomada de las manos. Los brazos de la enferma que moría de tisis estaban descarnados, pero ella se agarraba a él con tanta fuerza que los dedos le dolían. El frío de sus manos subía hasta el hombro del hijo [...]. Yoshio, Yoshio, había llamado la madre con una voz quebrada.

Eguchi había adivinado, y había acariciado dulcemente su pecho tembloroso. En ese mismo instante la madre vomitó una gran cantidad de sangre; la sangre había salido también por la nariz. Se sofocaba. Era imposible restañar la hemorragia con la gasa o con la toalla que estaba preparada en la cabecera.

¿Podría concluirse entonces, como dice Pascal Quignard en su extraordinario libro *El sexo y el espanto*, que Eguchi había descubierto el rostro japonés de la diosa Baubo? ¿La horrible fusión de la sexualidad con el incesto?

En 1898 en Priene, frente a Samos, en la desembocadura del Meandro, dos arqueólogos alemanes descubrieron un lote de estatuillas en terracota que los desconcertó. Colocado directamente sobre un par de piernas, el agujero del sexo femenino se confundía con un rostro visto de frente. En esas figurinas labradas groseramente, las dos bocas, la de arriba y la de abajo, se fusionan. Se trata de la sacerdotisa Baubo, la diosa femenina gastrocéfala [...]. La diosa Baubo designa el rostro púbico inmovilizado en el *terribilis rictus* (la risa horrible de la generación invisible para los varones) [...]. Un niño pequeño descubre el sexo femenino rodeado de pelos de donde ha salido. La exhibición de la vulva petrifica a quien la contempla en la erección. Ese es el mito de la Gorgona, de Medusa, de Baubo: lo medusante responde a lo fascinante.

MIRANDO POR EL OJO DE BATAILLE

«La poesía abre la noche al exceso del deseo». Estas palabras de Bataille pudieran colocarse como epígrafe de *Historia del ojo*, novela abierta a una interrogación que se desata, invariable y obsesiva, por los dos puntos, signo de puntuación estricto y banal que en Bataille es apertura o umbral de una mirada obsesiva, viscosa, excesiva, una mirada a la noche sidérea, escatológicamente ligada al sol «podrido»: también a la opacidad del cuerpo abierto, lanzado a la profundidad de la experiencia a-teológica, a-sistemática.

Apenas en 1943 el pensamiento de Georges Bataille se imprime en ediciones que pueden circular libremente. Gallimard publica *La experiencia interior*, ligada a la pérdida, a la enfermedad, a la experiencia mística: desde 1922, Bataille se mantiene ligado a las bibliotecas y a esos manuscritos que describirá con rigor alucinado en *Documents*.¹ Su actividad es conocida por un pequeño grupo de amigos íntimos: Michel Leiris, André Masson, Raymond Queneau, Jean Wahl, Pierre Klossowski, Roger Callois, Alexandre Kojève, más o menos

- 1 En una nota que Bataille suprimió de uno de sus textos de *Documents* dice: «No me detendré un solo instante en ese irrespeto que se autolimita de inmediato. Poco importa, después de todo, que se ataque con violencia (quizá sólo con ostentación) nuestras grandes y siniestras reliquias, si al mismo tiempo se trata de instalar uno mismo, oscuramente, en regiones indiscutiblemente divinas, en "tierras de tesoros", donde sin duda es admirable vivir en estado sagrado como tesoro poético. Y poco importa también el cómplice muerto (dentro de la especie Isidore Ducasse) que se trate de comprometer en esta beatificación juguetona. Puedo detestar que los mediocres hagan de un hombre como Ducasse un abominable ídolo poético-religioso. Pero debo repetirlo en todos los tonos, el respeto no es sino una de las formas de la emasculación colectiva de la que la especie humana es la víctima grotesca e idiota».

vinculados al surrealismo. Su relación con este movimiento se interrumpe temporalmente, como testimonia el folleto *Un cadáver*, escrito por los disidentes surrealistas después de la publicación, en 1929, del «Segundo Manifiesto» de Breton en *La revolución surrealista*. Bataille colabora con un artículo, «El león castrado», donde Breton es «Una grosera y blanda tripa», «grueso absceso de fraseología clerical», «vieja vejiga religiosa», «no un hombre, sino un buey...».

Bataille ha estado ligado a revistas como *Aréthuse*, la clásica publicación erudita que el escritor descoyunta con artículos etnológicos de «paradójico saber», como dirá Barthes, pero sobre todo a *Documents*. Colabora también en *La critique sociale*, y en 1935 crea *Contre-Attaque*, de nuevo con Breton y con algunos de los miembros del *Cercle Communiste*. Luego *Acéphale*, revista que publicó sólo cuatro números de 1936 a 1939 y que, junto con Pierre Klossowski, adscribía a «una sociedad secreta». Bataille explica: «esta sociedad secreta daría la espalda a la política y sólo tendría en cuenta un objetivo religioso, pero anticristiano, esencialmente nietzscheano. De esta sociedad secreta, en sí misma, es difícil hablar, pero parece que algunos de sus miembros guardan, gracias a ella, la impresión de haber salido de este mundo».²

Esa sociedad secreta, la acefalia que conduce a la pérdida de límites, coincide en su vida cronológica con el encuentro con Laura. Laura —Colette Peignot— es «la mujer de su vida» en el sentido surrealista: «El dolor, el espanto, las lágrimas, el delirio, la orgía, la fiebre y luego la muerte son el pan cotidiano que compartí con Laura, y ese pan me deja el recuerdo de una dulzura dudosa pero inmensa». Esa misma Laura, recordada por Bataille una noche oscura en que visita su tumba,

era la forma que revestía un amor ávido de exceder el límite de las cosas y, sin embargo, ¿cuántas veces alcanzamos momen-

2 Fragmentos de una nota autobiográfica en *Écrits de Laure*, París, Pauvert, 1977.

tos de felicidad irrealizables, noches estrelladas, arroyuelos que transcurren? En el bosque de Lyon, ya en la noche, ella caminaba en silencio [...] pude mirar cómo mi destino caminaba a mi lado [...]. Es imposible expresar con una frase mi posibilidad de reconocerla: soy también incapaz de expresar su belleza, esa belleza imperfecta, móvil imagen de un destino ardiente y tenue. La fulgurante transparencia de esas noches es igualmente inefable.

Laura, encontrada en 1931, es la concreción en la vida de Bataille de la Simona adolescente, compañera de orgías y de aventura en *Historia del ojo*, escrita antes y publicada en 1928. Esa misma Laura, especie de arquetipo dantesco que no acompaña al poeta al Paraíso sino al Infierno, es a la vez la existencia corpórea de lo obsceno, la apertura misma, la hendidura: en el texto mencionado, Bataille incluye un fragmento de una carta de Laura, relatando una excursión de la pareja al Etna: asomarse al cráter es un acto sagrado y obsceno, idéntico al que lo inclina a mirar la hendidura del sexo de las adolescentes amadas o de madame Edwarda: hendiya que rasga los entresijos, desnudez que abre sus partes deshonestas, sus vergüenzas, a la mirada obscena, vinculada con los aspectos «más desérticos y leprosos de un sueño» y, en su irreligiosidad, con Dios.

Lo cercenado, la tajadura, se liga a la desnudez hedionda y sagrada, a la abismática presencia del Cosmos dirigida al Cielo o al interior de la Tierra, a la noche estrellada, «inmenso orinal», o al cráter volcánico; y en *El culpable*, Bataille dice: «la distancia infinitizada (muy pequeña) que habla a la desnudez de las jovencitas rajadas "corresponde" ("se conjuga") con la distancia infinita del vacío estrellado donde sólo ansío naufragar, pero donde sólo podría aniquilarme junto a ese terrible *metaxu* de su desgarradura obscena». La desgarradura obscena, las partes más *deshonestas* de la persona (según el vocabulario religioso), regresan a Bataille a un mundo de lo que *no* significa, a un mundo que sólo *es*, a un mundo donde la experiencia interior mística está asida al cuerpo, enviscerada a

él, ligada a sus excrecencias: la orina, el sudor y, en el mismo orden, a los ojos, que en su textura blanduzca, líquida y pegajosa unifican las dos sexualidades, la exterior, la que produce el semen, la de los c-ojo-nes, mutilable, castrable, edípica: «el rostro de Laura tenía un horrible parecido con el rostro de ese hombre tan horriblemente trágico: un rostro de Edipo vacío y medio loco. Esta semejanza creció durante su larga agonía, mientras la fiebre la excavaba quizá y, en especial, durante esas terribles cóleras y ataques de odio contra mí». Misterios eleusinos que Bataille concentra en textos oscuros, pantanosos, muy a menudo mal escritos, desgarraduras de conciencia que no abandonan su territorio corpóreo, secretos por eso, porque, juego malabar del lenguaje: lo que guarda *secreto* por imposible y lo que ese cuerpo que guarda, *secreta*, *juegos* de palabras muy utilizados por Bataille y sus amigos, por ejemplo Michel Leiris, amigo íntimo a su vez de Laura. Cada acto se realiza como un sacrificio (nombre de otro de sus textos, *Sacrificios*), y la reunión del narrador y de Simona —y más tarde, la reunión de Bataille y Laura— se define por la común masturbación que permite expulsar —*secretar*— lo que el cuerpo gasta, el placer que la uniforme y gris sociedad burguesa esconde; ese gasto —*La notion de dépense*— exige una mirada compartida en tercera dimensión: la de Marcela, a la vez víctima propiciatoria y Dios y, luego, la de Sir Edmond, sacerdote inexpressivo y masturbatorio. La (el) madre-padre presente en la hendidura, conjuntada en el ojo: la órbita ocular y los testículos de toro que entran en la rajadura de Simona y más tarde el ojo del sacerdote infame (desorbitado: ojo sacado a tajo de la órbita), mártir abominable de una religión que Bataille no puede cancelar dentro de sí, recorren las páginas informes de sus diarios.

La transgresión implícita en la irrisoria imagen de un padre tabético (sifilítico), cuyos ojos orbitan blancamente hacia lo alto mientras orina escondido y presente tras una mueca y una cobija, se une luego a la madre obscena y prostituta (*Ma mère*), y ahora a las muchachas «perfectamente castas» (que propician las imágenes), a la falda «orinada» por el río de la

madre (*Historia del ojo*) que intenta ahogarse o colgarse en la imaginación verdadera de Bataille, aunque siempre falsa en relación con lo cotidiano, por ser una experiencia de trasgresión de límites y combate contra la mediocridad de la vida burguesa, en la misma dirección que la revuelta nietzscheana.

EL TERROR HORRIBLE O EL HORRIBLE TERROR: POE Y BATAILLE

Los dos puntos hienden el espacio tipográfico de Bataille tan obsesivamente como lo persiguen las tajaduras del nombre más bello para el sexo: el culo. Ese culo redondo y puro, profundamente rajado, de las jovencitas orgiásticas se alía al horror de las acciones cometidas e inserta el erotismo en la muerte y la muerte en el terror. El terror sacude a los personajes de Bataille como erosiona a los personajes de Poe. El terror es romántico y se instala en la novela fantástica, gótica; los ingleses lo cultivan con el mismo pragmatismo delicuescente que encadena a Poe a Baudelaire-Rimbaud-Lautréamont, eslabón constante de esa prosa victoriana: en Inglaterra la cargan Lewis, Emily Brontë (*La literatura y el mal*, de Bataille), Sheridan Le Fanu, Mead Falkner, Machen, Bram Stocker (*Drácula*).

El gemido demente del terror se marca en un pleonismo de intención: los adjetivos delectan el horror constelando la prosa de Bataille en su cielo urinario o flagelan una grieta para derruir «La casa de Usher» de Edgar Allan Poe. Pero en lugar de ahogar con su literalidad obsesiva el sentimiento brutal que intenta convocar con el pleonismo, alcanza una abstracción casi matemática, gracias a la repetición de la palabra horror: su desmesura provoca un juego de correspondencias ilimitadas, escondidas en la repetición, como permanece escondida para los investigadores vulgares la evidente «Carta robada» de Poe. La insistencia, la aliteración —implícita en la misma pronunciación de la palabra horror— contradice su obviedad

y subraya el sentimiento que se intenta convocar. Subrayar la palabra con la exuberancia abusiva de su sonido podría ser simplemente cacofonía: aquí permite escarbarlo y convertirlo bruscamente en la metáfora que el abuso hace aflorar: el miedo, la angustia se convocan en la raíz misma que los engendra.

La reiteración no basta: la reiteración engendra una ambigüedad por el mismo hecho de su repetición intencional. Hay que descargarla ahora. La organización de esta prosa determina de entrada su erotismo: la excitación provocada por la repetición excede la sensualidad, traspasa los límites y determina el éxtasis. El estado extático se produce en el momento del orgasmo y la prosa erecta por la manipulación repetitiva de la obviedad se acopla a la anécdota que hace de la masturbación el acto más reiterado de la novela, además de repetirlo infinitamente a nivel de simple vocablo. La palabra regresa obstinada, casi inexpresiva, por su obviedad e inicia la conversión brusca de su naturaleza.

La desgarradura juega el mismo papel: es palabra y es significado. Su cercanía con lo de abajo es escatológica: es la palabra obscena —*coño*—, el sexo tajado de la muchacha, ese orificio que desgarró la conciencia y que el narrador mira largamente, asomándose a él como si fuera un cráter.

Por otra parte, las regiones pantanosas del culo que sólo tienen semejanza con los días tormentosos, con presagios de inundaciones o con las emanaciones sofocantes de los volcanes, y que, también, como los volcanes y las tempestades, inician su actividad entre augurios de catástrofe —esas regiones desesperantes que Simona, en un abandono que sólo presagiaba violencia, me dejaba mirar como hipnotizado— fueron para mí, desde entonces, el símbolo del imperio subterráneo y profundo de una Marcela torturada en su prisión y entregada a las pesadillas.

La catástrofe siempre aparece de bulto y entre las desgarraduras de un cielo abierto de repente a una luz infinita que

desciende a la tierra: luz pegajosa asociada a la orina que «res-talla» con un «sonido desgarrador» y concreta justamente en ese sonido y en una bandera blanca —sábana orinada de Marcela loca y encerrada en un sanatorio, pero también en el placer de la masturbación— el cuerpo de la desgarradura esencial, la de los entresijos, la de esa carne «babosa», «negra y rosa» que ilumina a Dios desde la caverna. Esa desgarradura evidente, obvia, gritada con todas sus letras, y por tanto desnudada, contrasta con el cuerpo oculto en Poe: las mujeres encerradas en el dominio de sus páginas, como Marcela encerrada en su armario-orinal, carecen de cuerpo y sólo un fragmento de su persona, desgarrado cuando el narrador lo nombra, aparece como símbolo evidente de la mutilación: los dientes de Berenice equivalen al hilo delgado, tenue y amarillo de la orina de Marcela que escurre por sus piernas y sube el «inmenso orinal» del cielo.

Simona y el narrador permanecen largo tiempo sin acoplarse: se limitan a jugar acrobacias corpóreas: el resultado obvio de la masturbación las contamina. Los rostros manchados de semen humean y estercolan. Los cuerpos orinados por el sudor estrían el polvo que los cubre. Las secreciones húmedas —sudor, orina, esperma—, resultado de la masturbación, marcan un límite, el de los juegos infantiles. La penetración coincide con la muerte (aquí la de Marcela). El juego de los huevos y la orina sigue siendo entre adolescentes: los huevos naufragan como barcos de papel, se convierten paulatinamente en el símbolo de ese terror futuro: los huevos-ojos, o mejor —ya lo he subrayado—, los c-ojo-nes. Los huevos tibios, delicadamente pelados, nadan, pero no en un mar imaginario, sino en el sitio elegido por nuestra sociedad organizada e higiénica para depositar las excrecencias. Cuando los huevos se convierten en los testículos del toro, su órbita se ha concentrado en la del ojo que mira el destino para incorporarlo al agujero, el que desgarrar como el grito del gallo o como la guillotina que cercena el cuello de la cabeza de la víctima.

APERTURA Y ENCIERRO:
SADE, JULIO VERNE Y BATAILLE

Poe y Sade encierran a sus personajes para ordenar sus rituales eróticos. Rituales despojados de cuerpo o relacionados con un cuerpo muerto en Poe (sus mujeres aparecen en su corporeidad sólo cuando están muertas o a punto de morir) o rituales donde el cuerpo reitera el pleonasma en Sade (la excesiva carnalidad diluye y sirve para realzar la monstruosidad). Bataille sale al espacio abierto a ordenar el desenfreno. Simona no acepta el amor dentro del ámbito cerrado de la alcoba, tampoco el territorio sagrado del lecho (nacimiento, amor, muerte). Sus acoplamientos exigen la desnudez del cuerpo que al despojarse de sus ropas entra al otro mundo, como esas pinturas de Delvaux donde una mujer vestida contempla con melancolía su reflejo desvestido en el espejo.

Sade y Poe se limitan para desenfrenarse mejor. Sade se encierra a escribir —o es encerrado para escribir— como antes se había encerrado para gozar. Los muros del castillo de La Coste, teatro literal de sus placeres, se identifican con los muros escritos de las novelas y los muros reales de Vincennes-Bastille-Charenton-Miôlans. Poe se esconde en casas solariegas, mansiones que lo separan del «vulgo», como el retrato protegido por su marco oval. Bataille prefiere el aire, la tempestad, el sol «podrido», la mutilación sagrada, el altar público.

La desnudez al aire libre es el resultado de un encierro anterior, o mejor, es la alternancia entre el confinamiento en una quinta solariega donde los placeres libres son observados por una madre débil y horrorizada, y el placer de la orgía compuesta: los adolescentes se «liberan» exhibiendo sus vergüenzas. (Simona impúdica en la masturbación, con las piernas abiertas y la mano en su «pelambre»). Y esa orgía colectiva enfrenta la masturbación ritual (el armario donde se encierra Marcela para masturbarse y orinar, armario-patíbulo) a la organización de un placer soso, apenas deshonesto y por tanto banal.

La entrega a la desnudez es la entrada al cosmos. La desgarradura se precisa sólo cuando se enfrenta al cielo que se abre y deja ver entre las nubes una noche de tormenta, o cuando la mirada se asoma al caos, cráter, *coño*, profundidad de averno. Estos mecanismos organizan el ritual del erotismo engastados en una palabra que a su vez organiza un discurso «realista». Su realismo se detiene en ese pleonasma de intención: designa con la palabra específica aquello que quiere enunciarse: el terror y el horror son a la desgarradura lo que los ojos y los huevos son frente al discurso: instancias literales, determinadas en el significado que emiten, pero que al reiterarse se disuelven e ingresan en el terreno limítrofe de la *no* significación, la cual intenta abrirse paso como en ese verso en prosa de Vallejo: «Yo no sufro este dolor como César Vallejo [...]. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor [...]». Bataille sufre un terror que se integra a un cuerpo, el de Simona, cuerpo *avant la lettre* de esa Laura luego encontrada y vivida, pero quizás sólo imaginada en el encuentro con el cráter, «como esos huevos neutros que algunas aves raras ponen del viento» (Vallejo, naturalmente).

La fabulación se integra, a pesar de la descripción realista, de la anécdota lineal, en lo «fabuloso». La literalidad rebota y determina el espacio neutro de lo fantástico: nos transporta a un universo pastoril de signo contrario. Los espacios amurallados de Poe o de Sade y los espacios cósmicos de Bataille presididos por la mirada del Ojo Solar (Sevilla, sitio de violaciones veraniegas, de desenfrenos acalorados; Madrid, vasta arena de sacrificios abierta al sol), dios ausente parecido al de Pascal, lo que explicaría la predilección de Bataille por el espacio abierto, se determinan por un terreno neutro donde el discurso se aloja para desgarrar lo real.

El carácter bucólico de esa espacialidad se marca en la desnudez que libera y en la utopía de lo «natural», y se vive como una transgresión, como esa sobre-naturaleza (también de Pascal) construida en el texto, y delimita un territorio que el discurso concentra en su aparente textualización de lo real.

La pornografía es tan bucólica como la novela pastoril (insisto), sólo que su signo es el inverso, o mejor la otra cara de esa realidad idílica. «La materia —explica el propio Bataille en relación con Sade— [...] no puede ser definida sino por la *diferencia no-lógica*, que representa en relación con la economía del universo lo que el crimen representa con respecto a la ley».

Al ser el mundo *sobre-natural*, es decir *no-naturaleza* (siempre en el contexto pascaliano), la presencia de lo natural, de lo cósmico o, simplemente, de la desnudez total o «real», sólo puede darse en el espacio de lo verbal, de lo que aparenta fabular una realidad, la construye apenas en lo imposible de significar, aquello que Bataille reitera en esas páginas en donde la palabra inefable incide con violencia en lo pleonástico.

La salida de este mundo —la experiencia mística, la ateo-logía— se incorpora a la contaminación del discurso. Éste humea, estercola, como esas partes hediondas del cuerpo que producen las excrecencias. Sólo desgarradas o arrancadas de la realidad, como el ojo se aparta de su órbita, puede hacerse visible el sentido de trasgresión.

La riqueza y el ocio que ésta presupone son términos esenciales de esta literatura pastoril: también un tiempo eterno donde las cópulas puedan ejercerse al sol abierto. Los pastores viven en el ocio que el amor exige, sus quejas se enmarcan en una temporalidad ideal y sólo América podía ofrecerla ante los ojos desorbitados de los colonizadores: la eterna primavera, o en Bataille: el calcinante verano = divino sol. Los desplazamientos sucesivos que permiten los yates y los coches magníficos, la ropa lujosa, los recursos ilimitados, se sitúan también en la irrealidad de la fabulación y en la realidad del discurso.

Esta fabulación «fabulosa» nos coloca en el terreno de la aventura, la posibilidad mítica de atravesar el mundo dentro del discurso permite finalizar la novela con ese aire de comi-cidad infantil: «Al cuarto día, el inglés compró un yate en Gibraltar, y nos lanzamos hacia nuevas aventuras, en un yate con una tripulación de negros».

Ese lanzamiento es similar al de algunos textos de Verne donde la cotidianidad de la vida burguesa se violenta con un lanzamiento inesperado que nos conduce a la Luna o al centro de la Tierra, y subrepticamente al término de una iniciación.

Pero la no-significación máxima de ese lanzamiento puede sintetizarse en esta frase de Bataille: «La base de la moral social en el régimen capitalista es la moral que los padres imponen a los hijos. A esta moral de la sujeción enfrentamos, como punto de partida, la moral espontánea que se establece entre los niños durante sus expediciones y sus juegos».

El reino prohibido del erotismo, tal como el deseo lo concibe, se vuelve violenta destrucción del espacio real que los adultos construyen para asesinar la infancia y desterrar de sus fronteras el juego, pero afortunadamente, vuelve a reiterar Bataille, «el espacio se mantiene en su picardía y es difícil determinar lo que puede engendrar. Es discontinuo como un rufián, para gran desesperación de sus filósofos-papá».

Quizá no haya mejor manera de terminar este texto que con una alegoría, siempre dentro de la fabulación real que nos propone este escritor: «el camello que le parece grotesco a un habitante de París tiene su lugar en el desierto», y la literatura «obscena» que abominan los censores logra rescatar, dentro de un texto que trasciende lo habitual, ese lugar «sin límites» del deseo.

UNA UTOPIA PASTORIL: EL EROTISMO

Lord Auch fue el autor desconocido de una de las novelas más conocidas de Georges Bataille, *Historia del ojo*, y Pauline Réage encubre como pseudónimo la personalidad de una figura muy célebre en las letras francesas: la pareja de Jean Paulhan, quien escribió la *Historia de O*, Dominique Aury; otro seudónimo que a su vez encubre a Anne Desclos, según se infiere de la reciente biografía de Angie David y, sin embargo, al prologar con ese nombre-máscara el libro de otro desconocido encubierto por el pseudónimo, Pauline Réage dice en *La imagen*, sobre otro autor de un libro erótico: «¿Quién es Jean de Berg? Ahora me toca a mí jugar a las adivinanzas. Eso sí, no creo que el autor de este breve libro sea un hombre. Se muestra demasiado partidario de las mujeres». Y en efecto, Jean de Berg era una mujer: Catherine Robbe Grillet.

Y siguiendo con los anonimatos, Anaïs Nin intenta explicarlos en su prólogo a *Pájaros de fuego*:

Es curioso que muy pocos autores hayan escrito espontáneamente confesiones o relatos eróticos. Quienes lo han hecho, incluso en Francia, donde se cree que el erotismo juega un importante papel en la vida, estaban movidos por la necesidad: la necesidad de dinero.

Con lo que tacha de un plumazo todo el erotismo, o más bien, cae en la pornografía y añade una interpretación:

centrarse exclusivamente en la vida sexual no es natural. Viene a ser algo parecido a la vida de las prostitutas, una actividad anormal que acaba alejándose del sexo. Tal vez los escritores lo

sepan. Esa sería la razón de que sólo hayan escrito una confesión o unos pocos cuentos, en los ratos libres, para ser fieles a la vida, como hizo Mark Twain.

Así, una mujer que revela al final de su propia vida su nombre y cubre con él un secreto de *maison close* se opone a quienes construyen la novela erótica como una de las formas más sofisticadas de la utopía o de la novela pastoril. Jean Jacques Pauvert fue un editor concienzudo y constante, y sus publicaciones le atrajeron persecuciones y estigmas: ¿no fue condenado por la corte francesa, hacia los años cincuenta, a pagar una multa y esconder su edición del Marqués de Sade, él mismo también aprisionado?

Abierta hoy al mercado (literalmente), la literatura erótica (¿será pornográfica?) pareciera entrar ya dentro de una categoría de subliteratura: no vende textos pretendiendo que se trata de cuerpos femeninos, sino un texto superpuesto al de las mujeres. Me explico: antes los textos eróticos se escondían doblemente: en el anonimato de quien escribía (¿hombre?, ¿mujer?: malo si hombre, peor si mujer) y en el disfraz de la lengua (Sade o Genet publicados en inglés: Olympia Press). Ahora circulan libremente y es difícil diferenciar lo pornográfico de lo erótico, la única ventaja sería su libre circulación y con todo, en este mercado donde el sexo deja de ser prohibido y se vuelve un objeto de consumo, aparecen de repente textos que vuelven a presentarse bajo el nombre de lo anónimo. Este fue el caso de *Cruelle Zélande*, libro del cual Jean Jacques Pauvert anunció, al darlo a la luz pública en 1978: «Hasta ahora, el autor, que jamás había publicado textos eróticos, podrá quizá ser reconocido por sus múltiples lectores habituales», y este autor que guarda, según los editores de la traducción española (Tusquets), «las actuales normas que rigen el anonimato», es concebido como mujer. ¿Por qué, nos preguntamos?

pues difícilmente, contesta el editor, un hombre podría narrar con tanta sensibilidad, sabiduría y lucidez, el paulatino des-

cubrimiento que hace Stella de su propio cuerpo, de la autonomía de sus gustos y del atávico desconocimiento que tiene el hombre de la sexualidad femenina.

Y así contestada la pregunta, el editor nos regala el texto como cuerpo.

Pero ya es hora de que postule yo a mi vez una tesis. Tesis que no lo será, pues es más bien otra pregunta: al tomar como objeto un cuerpo textual que sigue las líneas de un cuerpo femenino, ¿por qué el erotismo cubre su transcurso borrando antes que nada el nombre que puede descubrirlo o quizá identificarlo? ¿Fue y es por la censura? En parte, apenas en parte.

La censura es quizá más comprensible cuando de pluma femenina se trata (Anaïs Nin convirtiéndose en madrota de sus propios textos: «la madame de una extraña casa de prostitución literaria») o cuando una escritura provoca encarcelamiento o persecuciones legales (Sade, Baudelaire, Flaubert, Wilde, Lawrence, Joyce), pero en última instancia, autocensura. Aunque esta palabra tampoco convenga, pues la autocensura sólo alcanza al nombre: Bataille publicando *Historia del ojo* en ediciones de circulación mínima, aparecidas de repente (134 ejemplares, la primera, 500 la segunda, en Sevilla, durante la dictadura franquista). La censura se ha levantado y las publicaciones eróticas abundan (y no se venden), también las pornográficas (y sí se venden), y con todo, en la convocatoria que publicaba anualmente Tusquets para organizar un certamen de novela erótica, los promotores avisaban que los participantes podían conservar el anonimato. y sigo preguntando ¿a qué se debe? ¿Qué se protege con el anonimato? ¿El nombre? ¿El sexo de quien escribe?

La mujer es el objeto principal de este tipo de cuerpo textual, aun en los textos escritos por mujeres (la prueba más repetitiva en este texto es la escritura de Anaïs Nin y sobre todo la *Historia de O*), entonces, ¿qué diferencia habrá en la escritura erótica cuando la pluma pertenece a un hombre o cuando

pertenece a una mujer? ¿Podrá decirse, con los editores de *Cruelle Zélande*, que es la sensibilidad del propio cuerpo? Mejor, ¿el recorrido perfecto de unos dedos que toman la pluma, el lápiz o la máquina (recuérdese la sensibilidad de las yemas) para recorrer con la sabiduría, la sensualidad y los estremecimientos de su propio cuerpo o de su cuerpo imaginado? ¿Podrá desecharse el problema así? O quizá podamos seguirlo si tomamos el hilo del pensamiento de Pauline Réage-Dominique Aury-Anne Desclos. Lo consigno:

Sí, es una ingenuidad de los hombres pretender que se los adore cuando a fin de cuentas no son casi nada. Con ellos, la mujer no adora sino ese cuerpo dislocado, alternativamente acariciado y mortificado, abierto a todas las vergüenzas, pero suyo sin discusión. En este asunto, el hombre queda aparte.

La mujer en cambio —continúa Réage—, aunque desempeña su papel de fiel y tiene asimismo esa mirada ansiosa [sobre sí], conserva su carácter de objeto mirado, violado, inmolado sin pausa y siempre renaciente, por sutil juego de espejos, al contemplar su propia imagen.

La penetración, la crueldad, el sadismo ejercidos sobre el cuerpo de una mujer dentro del cuerpo textual sería sólo una serie de actos rituales en los que la mujer se contemplaría como cuerpo desnudo exterior a ella misma. Y la novelización sería la puesta en marcha por la escritura de un texto escrito como oración y pasión. (Y aquí, claro, caeríamos en otro de los grandes escritores eróticos del siglo: Pierre Klossowski, con el cual tanto ha dialogado Juan García Ponce).

Un narcisismo sin Narciso: quizá, más bien, Eco yuxtapuesta a Narciso, pero sin nombres, sólo con un cuerpo desnudado y trasmutado en utopía. Porque la novela erótica es sólo el signo inverso de la novela pastoril: en ella se crea un universo aislado, cercenado del mundanal ruido, cuya función es la palabra de amor: el amor dicho, el amor como único contenido de la realidad desrealizada en lo bucólico, el amor

encarnado en la lana impoluta de las ovejas que cuidan los pastores y en los nombres intercambiables de los enamorados. En la novela erótica son los cuerpos los que se intercambian y la desnudez se perfila en la pasión, aunque en la pasión se inscriban los objetos que subrayan la desnudez y organicen en muchos textos una ritualización y en ocasiones un fetichismo.

Resumo y replanteo: ¿Cuál será pues ese sexo erótico? La pregunta encubre dos: por un lado el sexo expuesto en la textualidad y por otro el sexo de quien la escribe. Vida y literatura, entonces. Y bueno, ¿qué otra cosa se infiere de las declaraciones de Anaïs Nin cuando asegura que escribir sólo de sexo no es natural? Un buen texto erótico provoca una erección o una humedad y sin embargo esos textos son, si son buenos, en eso estoy totalmente definida, textos constructores de una utopía, textos creadores de una tradición que comienza con el Marqués de Sade y se continúa con Fourier para seguir con Bataille, Réage, Jean de Berg y el autor anónimo de *Cruelle Zélande*, y por esta literatura que se va engendrando de texto a texto pasan nombres anónimos (aquí me viene también a la cabeza Aragon, autor durante mucho tiempo anónimo de *Irène*), corresponden a cuerpos femeninos o a cuerpos masculinos, pero la escritura solía siempre esbozar antes que nada un cuerpo femenino, lugar sagrado del placer y del deseo: el cuerpo es el templo y el templo era un cuerpo de mujer.

Y los cuerpos se nombran y cada parte del sexo también. Sólo que la mujer tiene siempre dos bocas y sus labios se exponen coloreados desmesuradamente por el maquillaje que los violenta en la descripción y por el maquillaje que sobre ellos ejerce la textualidad. Es más, esos labios coloreados en Anaïs Nin cuando exhibe a una bailarina exótica (tiene que ser negra o latinoamericana naturalmente, pues también Nin cae en los imperialismos) profieren un mensaje, sea a través de la pluma de un hombre oculto en el seudónimo (espiondo a la mujer) o de la de una mujer reiterada pleonásticamente en ese pseudónimo o en la tajante palabra que indica la no existencia

de su nombre, y las bocas se besan y se yuxtaponen porque la utopía es un *no lugar*, obviamente anónimo, la utopía es lo que simplemente *no* ha sido nombrado. Ése era el sitio que le correspondía en la escritura a la mujer: el del misterio innombrable: traza una geografía que se pierde por demasiado clara, cuando de líneas se trata, pero demasiado huidiza cuando se intenta saber el órgano que profirió el sonido: ¿no acaso en la mujer éste sale, el sonido, es decir en la mujer que habla y escribe, desde sus dos bocas?

El discurso erótico se articula en la boca misma del sexo y la mujer quizá pueda representarse en esa doble imagen, en ese espejo labial y vulvar de los discursos. ¿No lo ha hecho recientemente Catherine Millet?

LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL DE LA SEÑORITA SONIA

La religiosa portuguesa, Fanny Hill, Moll Flanders, Pamela y Clarissa, Julieta y Justina han sido escritas por el otro. Sí, efectivamente, han sido miradas y puestas en una escritura que no les pertenece y la pluma que las caligrafió fue ajena, pertenecía a la mano de un autor que se introducía en ellas suspirando, primero como la monja que escribe cartas sentimentales maravillosas, dirigidas a un ingrato capitán que pasa cerca del balcón del convento, el único que da a la calle, y la monja permite que el sol la exclaustre, pero su exclaustro es relativo, es instantáneo; en cambio, deja profundas huellas inscritas en el papel que también se moja con lágrimas. Pero las apasionadas cartas salidas de una mano que se pretende casta, han surgido de una mano que tampoco es libertina, es apenas golosa o quizá demasiado golosa, es la mano de un gentilhomme robusto, más bien gordo (muy gordo) que tiene que firmar letras de crédito para recibir carne de la carnicería y vino de la vinatería, es la mano de un hombre que más que de voluptuosidades y tormentos sabe de la delicia de rodear con la mano la redondez de un durazno, y palpar con voluptuosidad su piel azucarada, y quizás, hasta semejante a esas mejillas de doncellas descritas por la poesía amorosa de todos los tiempos. Las manos no se corresponden: una mano es delgada, dúctil, infinita en su pasión escrita, la otra regordeta, grosera, disoluta. Cuando se conjugan producen esa literatura apasionada y grandilocuente de la muerte de amor, muerte de la que quería alejarse la piadosa y fría Madame de Lafayette, quien sí escribió con su propia mano, fina y ensortijada, esa historia contraria a la pasión que es *La Princesa de Clèves*, mujer increíble que prefiere confesar a su marido sus amores antes que

permitir que «¡las pasiones la conduzcan!». La pasión del autor de la religiosa portuguesa no era en realidad la de los cuerpos femeninos, apenas los jamones (aunque también a veces los cuerpos femeninos se ajustan a la charcutería).

Las cartas de una monja, leídas con delectación íntima por todas las masoquistas que en el mundo han sido (y siguen siendo), fueron escritas por un hedonista que quiso dejar a la mujer instalada en la lacrimosa monotonía de la pasión no correspondida.

Fanny Hill tuvo mejor suerte. Su autor, John Cleland, le permitió vivir con creces las pasiones momentáneas de la voluptuosidad, y eso, antes de que surgiera Wilhelm Reich asegurando que todo trauma psicológico podría ser curado con una sistemática y ardiente entrega al placer sexual. Cleland lo sabía perfectamente como lo saben todos los que siempre lo han sabido todo, antes que los científicos se apoderen de sus conocimientos. Cleland sabía, repito, antes que Reich, que el cuerpo en juego vive mejor. Y Fanny Hill la pasa bien, sin culpas, y de cama en cama. Cleland vive con ella y por ella su libro se vende como se vende en la novela el cuerpo de su hija. No pasa lo mismo con nuestra literatura mexicana: Santa hace las delicias de los parroquianos (y a veces también las delicias de los parroquianos son las delicias de Santa), pero Gamboa (que seguramente alguna vez fue parroquiano de la casa de Elvira) tiene culpas y hace sufrir a su protagonista y la despeña, la hace rodar como una piedra sin destino, o mejor, como una bola de billar que va a caer en el agujero más profundo de la mesa verde. Pero si la culpa corroe a Santa dentro de las páginas del libro más conocido de nuestra literatura, Gamboa vive tranquilamente del libro y cobra las regalías que las repetidas transacciones de su protagonista le producen en el teatro, en el cine, en la radionovela, en las canciones almibaradas y deliciosas de Agustín Lara.

Justina sufre porque no le da rienda suelta al cuerpo y Sade la condena a los infortunios de la virtud, en tanto que Julieta saborea las tortuosidades del placer. Algunas flagelaciones de

más y el cuerpo se modela. Clarissa y Pamela son más modestas y... quizá más diabólicas. Las ha pergeñado un sobrino y consistente impresor que escribe diariamente cartas en nombre de las otras. ¡Cuántas mujeres han pasado por su establecimiento explicándole sus penas, sus martirios y sus necesidades! ¡Cuántas tardes de lágrimas y de escritura previa para que Richardson se apodera de esas historias, de esas almas y les prestara su propia mano!

La preparación ha sido perfecta y sus heroínas, hundidas en la virtud, se conectan con Justina, pero entre las líneas, en los agujeros que la prosa decente y organizada de Richardson filtra, y se advierten los ojos del demonio, que no es otro que el propio Marqués de Sade leyendo las cartas que Richardson le ha copiado a Pamela y le ha expropiado a Clarissa. Sade sabe leer entre líneas y las entrelíneas abultan: definen los escamoteos y asientan las flagelaciones. No en balde el siglo XVIII es un siglo de libertinos.

Cleland es el más feliz, el menos atormentado de los escritores que se apoderan de la mano dibujando el cuerpo extraño y haciéndolo pasar por propio en el travestimiento o transexualidad que ejerce la pluma. Richardson produce una mezquina moral y Sade la desmesura y la hunde en el propio infierno que pasa por la obesidad, la ceguera y los encierros. Cleland goza y Fanny Hill pasea por las páginas del libro que la configura con la tranquila satisfacción de quien hace un servicio que le gusta y es recompensado, es el desorden amoroso tranquilamente concebido sin las vicisitudes que puede conferirle, un siglo después, el bueno y descocado de Fourier.

Pero cuando una mujer se apodera de su propia mano y la expropia y la hace nacional, es decir, cuando la mujer recupera su mirada y la organiza traspasándola a una caligrafía que se ordena para definir una escritura ¿qué sucede?

¿Qué ocurre cuando una mujer a la que le está reservado ser objeto de placer (y de literatura de placer) se vuelve ella misma la autora de su cuerpo en la escritura? ¿Qué le pasa

a Wilhemine Schroeder Devrient cuando decide confesar sus actividades mercenarias, semejantes en todo a las de Fanny Hill pero escritas por la mano de quien ha sido gozada y ha entregado su cuerpo al cuerpo de los otros? ¿Qué pasa cuando una mujer que lleva un nombre pulcro, Susana Constante, decide apropiarse de su educación sentimental? Es importante descubrirlo. Y es lo que se empieza a hacer en una colección de erotismo, color de rosa (por la portada) que se llama La Sonrisa Vertical (de la editorial Tusquets) y que ha organizado un estudio sistemático de esa literatura «prohibida» porque es placentera, pero acusada de procaz. Aunque sea, sobre todo, una literatura subversiva. (Curiosamente, y entre paréntesis, la misma editorial ha iniciado una colección en donde se inscriben los cinco sentidos y ha abierto una sección gastronómica en donde hubiera cabido —si lo hubiese podido y sabido— el bueno de Guilleragues, autor de las cartas portuguesas).¹

Quizá una de las principales revelaciones de una educación sentimental —como lo había probado Flaubert y lo repite Susana Constante en esta de Sonia— es el desencanto, el alejamiento de la pasión amorosa y la constatación de que la imagen que parece ser el amor es anterior a él y lo historiza. Sonia se educa sobre todo en la ironía, en una aterciopelada manera de ir decantando las situaciones tradicionales de la erótica y empujarla delicadamente hacia la sátira: «Desapareció naturalmente. ¿Por qué hubiera debido sostenerlo el esqueleto, si ni siquiera lo apoyaban las palabras?». Los lugares comunes, hasta los del sadismo, se contonean y cuando están a punto de serlo, es decir, de organizarse como lugares comunes, surgen frases-objetos que engendran una voluptuosidad destruida por la burla, pero lo suficientemente hábil para definir dobles sentidos que penetran en la mente, como se pe-

1 Hay una edición más reciente de *La educación sentimental de la señorita Sonia* en la la Serie del Recienvenido, dirigida por Ricardo Piglia para el Fondo de Cultura Económica (2013).

netrarían los cuerpos. Pero mejor lo dejo en suspenso. No hay nada como la literatura de episodios para despertar la curiosidad del lector o del espectador, si no que lo demuestren la telenovela o las viejas series de Flash Gordon o de Mandrake el Mago.

EL COLOR DE LA MUERTE

A primera vista parecería que existe una gran similitud entre Elena Garro y Juan Rulfo, sobre todo en los cuentos de *La semana de colores* y en la novela *Los recuerdos del porvenir*. La creación de un lenguaje que da cuenta de una oralidad, aparentemente un habla popular que reproduce un modo de ser y una forma de vida rural, la de una provincia mexicana. Es cierto en parte, pero un rápido análisis nos revela de inmediato mundos distintos y un narrador-protagonista situado en un lugar diferente del de los personajes rulfianos; Elena Garro escribe como mujer, y, es más, en algunos de sus cuentos como mujer rubia, pues el narrador es una niña que junto con sus hermanas forma un grupo compacto que contrasta por el color de su rostro y de su pelo con el de los otros protagonistas, los indígenas, quienes vistos con los ojos de la niña, son un conjunto de abigarrado colorido tanto en su físico como en su vestimenta. Mundo indígena de una gran intensidad expresada en trenzas renegridas, vestidos de satín morado, lila y rosa, túnicas color buganvilia, ruido de huaraches sobre las piedras pulidas y brillantes de la calle y sábanas blancas que las criadas azotan sobre el lavadero.

Analizaré aquí solamente un cuento, el que da título al libro: «La semana de colores» es en gran medida autobiográfico, forma parte de una serie con unidad propia dentro del libro, el cuento ya mencionado, «Antes de la Guerra de Troya», «El robo de Tiztla», «El duende», «El día que fuimos perros» y «Nuestras vidas son los ríos», unidad analizada en un ensayo de Luz Elena Gutiérrez de

Velasco.¹ En esos cuentos, Elena Garro habla de su infancia y la de sus hermanos en un pueblo de Guerrero, edén a domicilio enmarcado por muros y plantas donde conviven diversos grupos de diferente edad y raza, además de los niños, o mejor, las niñas: los adultos separados en dos grupos: los padres, ensimismados y extranjeros; los criados, indígenas. Los padres, en parte tan niños como los hijos, viven en su propia realidad, semejantes a los personajes adultos de *Los recuerdos del porvenir*, criollos o mestizos, jerárquicamente colocados encima de los indios y separados de ellos por su educación, sus creencias, su concepción del mundo, su clase y sus inercias, pero estrechamente unidos por la convivencia cotidiana y la intensa cercanía que los niños guardan con los criados, convivencia quizá más intensa que con los propios padres biológicos.

En un libro intitulado *Esthétique de la disparition*, Paul Virilio nos habla de formas poco estudiadas de la percepción, específicamente de la *picnolepsia*, del griego *picnos*:

Los picnolépticos tienen una percepción especial del tiempo que no coincide con la que tradicionalmente se considera la realidad y son los niños los que con mayor frecuencia participan de esta supuesta alteración: se pretende forzarlos a testimoniar sobre acontecimientos que no han percibido, aunque hayan sucedido en su presencia, y como no logran hacerlo se les acusa de retardados. Secretamente desorientados y además angustiados por las exigencias de sus seres cercanos, para conseguir información deben siempre transgredir los límites de su memoria... Han de recuperar las secuencias y reajustar sus contornos para compaginar lo que se ha visto y aquello que no ha podido ser visto, lo que se recuerda y lo imposible de recordar, y que se debe inventar o recrear para poder darle verosimilitud al *discursus*. (Nota: palabra que proviene del latín *discurrere*, correr de un lado

1 Luz Elena Gutiérrez de Velasco, «El regreso "a la otra niña que fui"», en Nora Pasternac (coord.), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, 1996, p. 109.

a otro, término que marca bien la impresión de que es apresurado y descosido el conocimiento habitual del picnoléptico).²

Elena Garro lo advierte perfectamente, sabe que para recrear la infancia hay que acuñar nuevos lenguajes y establecer otras categorías de temporalidad y hacerlas coincidir en el cuerpo del relato. Los niños tienen su propia percepción de las cosas y desarrollan conductas secretas imposibles de compartir con los otros, aunque su modo de percibir lo que les rodea esté fuertemente impregnado por otras relaciones con el mundo que no entienden los padres y que corresponden en gran medida al mundo indígena. El lirismo de Garro es cromático, conecta con la magia hermética de la infancia abierta de repente a la violencia, desterrando el paraíso para agigantar la presencia del caos y la muerte con sus propios y particulares olores y colores. Es más, como dije en otra parte, el propio color del rostro, esa piel clara, los ojos azules, el pelo color canario de las protagonistas remite en realidad a un no color. Ser güero (rubio) equivale a estar desteñido.³ La infancia es bella en este cuento porque alrededor de las pálidas protagonistas palpita un universo fuertemente coloreado y a menudo al mirarse al espejo las niñas se lamentan: «Lástima que no tengamos trenzas negras», como las de las criadas, o como el color que en la casa del brujo se le da al jueves descrito en el cuento «La semana de colores», una mujer con trenzas negras a la que el brujo ha adornado con una flor naranja de nopal. En su casa, en cambio, tienen un modelo de contención: un retrato de Felipe II, ese antepasado español, remedo de una genealogía desplazada, y sin embargo temible y sombría:

—Vamos a ver a don Flor...

El rey Felipe II las oyó desde su retrato.

2 Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, París, Galilée, 1980, p. 14; la traducción es mía.

3 Elena Garro, *La semana de colores*, México, Grijalbo, 1987.

—¡Chist! Está oyendo...

Lo miraron, colgado en la pared, vestido de negro, oyendo lo que ellas murmuraban, junto a la mesita donde merendaban las natillas, cerca de las cortinas del balcón...⁴

Reitero, en este relato las niñas Eva y Leli están muy cerca de las criadas, o por lo menos de lo que las criadas dicen, y lo que se dice va enmarcado por lo blanco, el espacio deslumbrante donde los colores destacan. El blanco es transparente y luminoso; la sangre fresca y la sangre coagulada definidas por lo rojo y lo morado alcanzan una gran densidad y las palabras se oscurecen, suenan como piedras en boca de la lavandera, convertidas en objetos pesados, autónomos, y marcan su distancia frente a lo cristalino. Las palabras no sólo designan, tienen efecto inmediato, son activas, es decir, dan lugar a acciones concretas realizadas en el tiempo, tema desarrollado, como antes dije, en *Los recuerdos del provenir*, donde el loco, Juan Cariño, utiliza el diccionario como si se tratara de un oráculo, una especie de *I Ching*, y donde cada palabra tiene poder por sí misma y para neutralizarla hay que pronunciar un conjuro. Leli y Eva visitan a don Flor, el hombre prohibido, el que cura las penas y es temido y aborrecido en el pueblo, sobre todo por las mujeres. Es un brujo, un adivino, vestido de manera extravagante, con una túnica de color buganvilia, otra tonalidad del rojo, y su atuendo lo hace diferente de los otros indios vestidos de manera diferente; además no es católico, religión que coloca a los criados del lado de sus amos («¿Fueron a la casa de don Flor? ¡Les va a caer el mal! ¿No saben que no es católico? Se lo voy a decir a sus padres...»).⁵ Los criados indios son católicos pero su religión está teñida de superstición y de brujería, por eso sus palabras son mágicas («Nuestro Señor Jesucristo les va a sacar los ojos, por mirar lo que no deben mirar...»).⁶ Las palabras

4 *Ibid.*, p. 61.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 62.

resuenan malignas y la acción que designan se materializa: don Flor está en el centro de su redondo patio, lugar rodeado de habitaciones cuyas puertas encierran a los días, cada uno de distinto color.

Se había acabado la semana. Evita y Leli quisieron volver a su casa. Pero la tarde roja giró alrededor de ellas y continuaron sentadas en la tierra ardiente, mirando el patio abandonado de los Días, y a don Flor derribado en el suelo, mirando inmóvil el cielo. Pasó el tiempo y don Flor metido en su traje buganvilia siguió quieto, tirado en el centro del patio de su casa. A fuerza de mirarlo, su traje empezó a volverse enorme y el patio muy chiquito. Tal vez Nuestro Señor Jesucristo les estaba sacando los ojos, por eso sólo veían la mancha cada vez más grande del traje color buganvilia.⁷

Sin transición, después de haber hablado con él, de manera casi simultánea, don Flor aparece muerto, tirado en el patio de su casa, contemplado por las niñas desde la colina de los girasoles cuya materialidad es inquietante: las flores alteran su textura, pierden su consistencia, se vuelven como de lana, no dan sombra, sólo calor, y el tono amarillo es ominoso, se ha contagiado del color de la sangre («Un viento rojo hacía bajar a las nubes rojizas hasta tocar las puntas de los girasoles»).⁸ La obsesión con el tiempo es un rasgo distintivo de la narrativa de Elena Garro; no existe una temporalidad regulada, el tiempo cronológico se altera porque es sólo una convención; hay otro tiempo interior que sigue otras reglas, dentro de las cuales los personajes viven de manera diferente y más auténtica, y desde allí pueden desafiar al llamado tiempo de los relojes, el tiempo cronológico. Las infancias fijan su propia temporalidad: gracias a una extraña rotación los días se estacionan o se repiten desordenando el tiempo lógico, el tiempo

⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸ *Idem.*

de los padres («Las semanas no se sucedían en el orden que creía su padre»).9 Cada día se vive de manera diferente y puede haber una concentración especial que defina su sentido y explique su aparición. Quizá los días puedan presentarse en sucesión lógica, pero sólo por casualidad; más bien los días se enraciman, se dejan estar morosamente en una gozosa repetición: «Tres domingos juntos o cuatro lunes seguidos».¹⁰ Además, su acontecer es acrobático, convulsivo, juguetón: «Era mucho más probable que del lunes saltáramos bruscamente al viernes y del viernes regresáramos al martes».¹¹ Los días tienen entonces su propia y caprichosa personalidad, tan caprichosa y personal como los juegos de las niñas. El tiempo es asimismo de colores, cada día se tiñe de un tono diferente, los jueves son redondos y de color naranja, aunque a veces su color se intensifique y se acerque al rojo. Y este acercamiento marca un cambio; al alterar su color el jueves y de naranja volverse rojo nos acercamos a la muerte. Al criado Rutilio no le importan los días, pues todos son buenos para morir. La idea de la muerte es aún festiva para Leli y Eva, sigue siendo una forma lúdica, un juego asombrado de la infancia:

Era verdad. Había días mejores para morir. El martes era delgadito y transparente. Si morían en martes verían a través de sus paredes de papel de china los otros días, los de adelante y los de atrás. Si morían en jueves, se quedarían en un disco dorado dando vueltas como en los «caballitos» y verían desde lejos a todos los días.¹²

La forma perfecta de esta repetición representa justamente un sentido inverso y simétrico: el momento en que la muerte y la sexualidad irrumpen al mismo tiempo en la vida infantil.

9 *Ibid.*, p. 59.

10 *Idem.*

11 *Idem.*

12 *Ibid.*, p. 60.

Carro organiza las metamorfosis cuando en sus textos conviven de manera simultánea varias formas de representación. Las niñas miran desde la colina al hombre muerto y lo ven cambiar ante sus ojos, una deformación óptica debida por igual a un deslumbramiento producido por el sol y a la transformación mágica de las palabras de Candelaria la lavandera en acciones y objetos concretos; esta ambivalencia de la percepción hace que las niñas reajusten su visión y propicia una situación a primera vista imposible en la que departen al mismo tiempo con un hombre vivo y con un hombre muerto. Cuando las niñas visitan a don Flor los días parecen haber adquirido una perfecta corporeidad, una corporeidad femenina. Don Flor encierra a los días en habitaciones con puertas de colores. Y cada uno de los días representa a los pecados capitales, a su vez encarnados en distintos tipos de mujeres. El brujo vestido con una túnica de encendido color tiene una extraña connotación sexual, su vestido es de mujer ante los ojos de la comunidad, por eso es sospechoso, diferente, temible: «Don Flor no se vestía de blanco como los otros hombres, ni llevaba pantalones». Como ya lo había subrayado antes, no sólo está vestido con ropas de mujer sino que además usa un extraño peinado: «Llevaba el pelo cortado a la "Bob", igual que las niñas...». Se ha producido un extraño fenómeno de identificación donde el cuerpo extraño temido y anhelado por las niñas se va acercando peligrosamente a ellas. Insisto, don Flor se viste como mujer, su nombre es delicado y oloroso, y en su casa habitan los días cuyo atributo es un color, a la vez símbolo de un pecado capital con signo femenino. Como en un acto de prestidigitación, don Flor ha revivido en el momento en que las niñas entran en la casa y casi al mismo tiempo ha sido visto por las niñas desde la colina como un cuerpo muerto agigantado por el reverberar del sol y la espesa fibra amarilla de los girasoles. Y aquí de nuevo asistimos a un espectáculo que revierte todas las cosas y con ellas las percepciones que de ellas tienen las protagonistas: don Flor empieza a mostrarles su casa y sus secretos, lo hace después de examinarlas de manera obscena y

adivinarles el futuro, después de reiterar que su pelo y sus ojos son diferentes de los suyos, que su pelo es rubio y hembra y sus ojos claros y machos. Cuando el brujo abre la puerta del domingo, color de rojo y con un letrero que presenta a la lujuria, los días feminizados han perdido súbitamente su corporeidad, y como único recuerdo de su cuerpo desaparecido subsisten las palabras y un «terrible» olor: «Las niñas miraron con sus ojos secos y alertas, su cara tendida hacia unos ruidos que ellas no escuchaban...».¹³ Este olor inmaterial «no se sabe si agradable o desagradable» permanece como prueba de una concreción desaparecida, pero precedido por otra metamorfosis, la de la naturaleza. Antes de que don Flor abra la primera puerta, ese ábrete sésamo de los cuentos infantiles, las niñas advierten que todo se ha secado, justo en el momento en que don Flor señala que se encuentran «en el centro de los días», un centro polvoriento. Don Flor abre con una llave el cuarto de la puerta roja; allí habita el domingo, el día más teñido de sexualidad, que representa a la lujuria caliente: «Sus palabras se bebieron el agua de la tarde y se produjo un silencio reseco. Las niñas sintieron sed, miraron el patio polvoriento por el que corría un aire. En la casa no había ni una sola planta, ni el menor rastro de hojas».¹⁴ El paraíso se ha calcinado literalmente y las palabras han perdido parte de su poder, el de convertirse en las cosas que nombran, y ya no coincide su emisión con su representación. Nunca se pronuncia sin embargo la palabra nefanda, el verdadero nombre; la casa de don Flor es la casa de las putas y don Flor es el regente, un manfloro, como se dice vulgarmente. Las palabras de don Flor, cuando aún está vivo, conservan todavía algunos de sus efectos materiales, con ellas Candelaria inicia el cuento, «cayeron jadeantes sobre las cabezas rubias de las niñas...»,¹⁵ y esa caída es amenazante: «La violencia de sus palabras dichas en voz

¹³ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

baja hicieron parpadear a los amarillos de las paredes».¹⁶ La sexualidad se verbaliza, va abriendo sus puertas y materializando la conciencia del pecado implícita en las amenazas que las criadas profieren cuando las niñas no obedecen; los vicios de la carne se convierten en días golosos, sensuales, pero pervertidos y amenazantes: «Andaban [las niñas] cerca de las fauces de un animal desconocido, de aliento tan caliente como la tarde».¹⁷ Se ha definido un trayecto, el pasaje de la infancia a la pubertad, y ese trayecto traza un final, pues ¿no se ha cancelado el paraíso?

¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO

Dedico este texto a mi querido amigo Julio Ortega.

Cambio de escenario: Puerto Rico, estado libre asociado de los Estados Unidos, homenaje a Luis Rafael Sánchez por el 25 aniversario de su gran novela *La guaracha del Macho Camacho*. Vamos desde Princeton con Arcadio Díaz Quiñones, autor del prólogo a la edición de Cátedra que vamos a presentar, y desde México, con Hugo Gutiérrez Vega, cuyo último puesto diplomático fue el consulado en la isla. Clima maravilloso, aunque para los puertorriqueños haga un poco de frío, lo cual no obsta para poner a punto de congelación el aire acondicionado.

Esperamos un coche alquilado, tarda cerca de cincuenta minutos en llegar, primera contrariedad. Por fin llegamos a un bellissimo hotel construido por los años cuarenta. El Normandie, y, como lo indica su nombre, tiene forma de barco y en sus buenas épocas el espacio enorme del primer piso era una piscina. Los cuartos son cómodos, helados, las líneas de los teléfonos están cruzadas, no se pueden escuchar los mensajes, el servicio de restorán es pésimo, nadie habla en español y todo funciona mal en inglés: «El país no funciona, el país no funciona, el país no funciona: repetido hasta la provocación», dice un personaje de la novela. «Los pasajeros inscribieron dos partidos contendientes: uno minoritario de asistentes tímidos y otro mayoritariamente vociferante que procedió a entonar con brío reservado a los himnos nacionales, la irreprimible guaracha del Macho Camacho».

Le damos la espalda al mar; de mi cuarto se mira, pero la ventana es pequeña, cortada en casetones bordeados de hierro pintado de blanco, los vidrios son opacos y no se puede abrir.

Puerto Rico se convierte aceleradamente en una isla sin mar: rascacielos resguardan la costera, separada de la gleba por barreras que impiden a los automovilistas estacionarse y pasear.

En la noche vamos al bar. Es 14 de febrero, gran fiesta tropical de los enamorados con corazones rojos, obviamente muchas parejas y, como en la novela de Luis Rafael, destacan las mujeres y algunas se parecen a su protagonista, la China Hereje. Casi todas están vestidas de rojo. Una altísima, encastrada en unas sandalias altísimas de plataforma, su traje rojo sobre fondo blanco, está de espaldas enseñando su enorme y floreado trasero. Se recarga en un hombre bajito sentado en el bar, todo es pequeño en él, excepto su enorme vientre cervecero. La mira con adoración: es una hembra «pletórica de redondeces [que] se glorifica en el adobo espeso de su cándido sudor». Una rubia oxigenada entra contoneándose y se sienta también en el bar. Su falda es amplia y corta y se divide en gajos que se alternan, rojinegros. Alrededor del piano varias parejas rodean a la pianista, ella canta boleros mientras los demás platican, pero cuando empieza a cantar «Nosotros, que nos quisimos tanto, debemos separarnos, no me preguntes más...» todos interrumpen la conversación y la acompañan a coro. Uno de los meseros de la barra canta también boleros, plenas, guarachas, imita a Daniel Santos («Perdón, vida de mi vida») y mientras sirve las copas salsea o guarachea. Salimos y en la entrada, sentada en una banca con dos jóvenes de pie que la veneran, una rubia preciosa, jovencita y monumental, vestida de negro con una abertura espectacular que deja ver gran parte de sus muslos, las piernas cruzadas calzadas con altísimas sandalias, ¿7 pulgadas? Sí —dice Luis Rafael, y agrega— zapatos confeccionados especialmente en San José, Costa Rica, para las mujeres de San Juan, Puerto Rico.

La ciudad no se mueve —dice Arcadio Díaz Quiñones en su prólogo—, pero las pasiones se tramán y se consumen a una velocidad de vértigo. Ello ocurre siempre en ambientes cerrados que llegan a ser opresivos [...] Encierro, espera y dispersión:

los personajes parecen destinados a existir constreñidos en enclaves fragmentados de la ciudad, empeñados inútilmente en fijar una identidad elusiva. Todos hablan y nombran sus fantasmas, juegan con el límite de lo prohibido y lo permitido, lo sexual y lo racial y no dejan de hablar del cuerpo y de las funciones corporales.

El cuerpo habla, vocifera, ocupa un lugar desmesurado en la escena nacional, determina el lenguaje, un español amulado que enseña la raja, y enseñar la raja quiere decir en Puerto Rico tener ascendencia negra, aunque la piel blanca parezca desmentirla: «Y esa letra, señoras y señores, amigas y amigos, esa letra de religiosa inspiración, esa letra que habla verdades, esa letra que habla realidades, esa letra que habla las cosas como son y no como tú quieras, porque, vamos a ver, señoras y señores, amigas y amigos, ¿quién me discute discutidamente que la vida no es una cosa fenomenal?».

*

La primera vez que oí hablar del Macho Camacho fue en México, a finales de la década de los setenta. Y me habló del libro y su autor Carmencita Vázquez Arce que asistía a mi curso de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Carmencita me regaló el libro, me dijo que era magnífico y yo se lo creí. El pintor puertorriqueño Antonio Martorell estaba también entonces viviendo en mi país: nos hicimos amigos y él diseñó la portada y la contratapa de uno de mis libros. En su casa conocí también a dos coterráneos suyos, el novelista Luis Rafael Sánchez y el escritor y profesor en Princeton Arcadio Díaz Quiñones. O quizá quien me los presentó a todos fue el cuentista José Luis González, a quien yo veía desde jovencita —solíamos participar en las mismas manifestaciones románticas y antediluvianas en México, en contra de la visita de Nixon al país o de la ejecución en la silla eléctrica de los esposos Rosenberg por, supuestamente, haber entregado secretos

de la bomba atómica a los soviéticos—. En casa de Toño Martorell, Luis Rafael me habló de Iris Chacón, el ídolo nacional de Puerto Rico «cuya barriga televisada», se lee en *La guaracha del Macho Camacho*, «parecía que se iba a romper de tanto que se meneaba, como si fuera una batidora eléctrica, como si fuera una batidora eléctrica y con un ataque de nervios».



En el New York City Ballet vi bailar a jóvenes bailarines, discípulos-nietos de George Balanchine. No pude dejar de hacer una comparación: sus cuerpos delgados, transparentes, sus movimientos graciosos, delicados, jamás podrían equipararse con el cuerpo de Iris Chacón. El cuerpo de los discípulos-nietos de Balanchine es platónico; el de la China Hereje —personaje principal de la novela de Luis Rafael Sánchez— es en cambio, repito, de una «desnudez pletórica de redondeces [que] se glorifica en el adobo espeso de su cándido sudor». El cuerpo de los discípulos-nietos de Balanchine es el anhelado por Graciela Alcántara, «un cuerpo de capullo» presentado en sociedad, «acrisolado en [...] el seno de la distinción para dar forma vienesa a ese Danubio azul impaciente en las cuerdas del violín». Un vals que contrasta con la chabacanería desclasada de una guaracha, es decir, con la guaracha del Macho Camacho; un combate sin tregua entre dos estéticas: la de la anorexia y la de la esteatopigia.



De cuerpo a cuerpo, entonces, o de la necesidad de domeñar el cuerpo o de la exigencia de ser sobre todo y antes que nada cuerpo. En el ballet clásico los cuerpos son puros, asexuados, recubiertos de finos velos, los brazos y las piernas modelan el decoro con la precisión matemática de una fuga de Bach, se desvanecen en la pirueta y se elevan sobre las puntas de los pies, espíritu puro. Los cuerpos presentes en *La guaracha* son

peludos, sudorosos, negros: «los primos de la cantera, macharranes peludos como monos, que un pelo les falta para ser monos macharranes selváticos, macharranes de los que mandan y van, macharranes jugosos». Por ellos escurre un sudor pegajoso, primitivo y de sus bocas sale «un humor gelatinoso, gelatinoso como caldo de sopa china, sopa china de huevo». Sí, lo reitero, los cuerpos de todos los personajes sudan, cosa ineludible bajo el tórrido sol del trópico, aun entre aquellos que esperan inmóviles en sus vehículos. Todos, sin excepción alguna, producen una abundante secreción, invade los intersticios textuales, secreción vociferada: se exhibe, chorrea, se derrama, moquea, escupe, lagrimea.

*

Y es que la poética del bajo vientre es difícil de formular; la política del bajo vientre, difícil de soportar. Y los tres personajes que aparecen en espera reiterada dentro del texto —sentados justamente sobre su bajo vientre mientras se produce «el tapón» o embotellamiento automovilístico— son los propietarios de elegantes vehículos hechos para circular con rapidez por las calles y por las carreteras, personajes paradójicamente inmovilizados y pertenecientes a las clases altas del país. El primero es el senador Vicente Reinosa: tiene cita a las cinco en punto de la tarde con la China Hereje, alias La Madre de un Nene que en el texto está inmóvil; luego aparece Graciela Alcántara de Monte Frío, camino al consultorio de su psicoanalista-galán de cine italiano de los setenta; el tercero es el joven Benny montado en su Ferrari, fino vehículo diseñado especialmente para generar velocidad y paralizado sin embargo en «un tapón de calleja corta que muere en arteria larga».

*

La obscenidad irrumpe y se apodera del texto. Parecería que desde la primera página una misma obsesión guiara a los

personajes y se convirtiera en una manía, una manía que contamina el lenguaje, crea un movimiento incesante en que las palabras desmienten la inmovilidad provocada por las situaciones narrativas y disparan una frenética actividad verbal que, alocada, precipita asociaciones sonoras, semánticas, culturales, cuyo punto de partida es siempre lo sexual, inextricablemente ligado con lo racial, politizando el lenguaje entero del texto. Un largo texto obsceno que nombra sin tapujos, verbaliza las zonas oscuras que designan a lo prohibido y que son, muchas veces, enmascaradas debajo del signo negativo de lo vulgar, con sus connotaciones discriminatorias y clasistas.

•

Si no lo entiendo mal, cuando habla de la relación planteada entre el lenguaje poético y lo obsceno, la crítica Leslie Dumon-Downer pretende que se trata de una curiosa y elástica categoría de discriminación, manejada únicamente en complicadas variantes de la recepción estética. Lo obsceno, agrega, no sólo describe las cualidades de los materiales culturales y las conductas, sino que engloba también los resultados producidos por ellos: los objetos culturales, los gestos, los acontecimientos históricos o hasta los fenómenos naturales. Esa situación es lo que hace de la obscenidad algo tan interesante y a la vez tan complicado de estudiar. Me vuelvo a preguntar: ¿la calificación de obscenidad podría aplicarse prácticamente a cualquier cosa que en un momento dado pueda generar (o que se cree puede generar) peligro?

•

Enmarcado entre una advertencia y un apéndice, el texto marca su ritmo, el ritmo fenomenal de una guaracha, un ritmo anunciado como producto de un certamen y una mercadotecnia, un ritmo que provoca un debate en el país, un debate que enfrenta

a los patrocinadores y a los detractores de esa música salsera, milagrosamente reaparecida y convertida en himno nacional: ¿no lo atestigua así la China Hereje cuando se dirige en una guagua rumbo al departamento del senador Reinoso?:

Y no lo dijo un jipi de melena salteada con polen y languidez de Cristo tecato. Lo dijo un hombre hecho y derecho. El país no funciona, el país no funciona, el país no funciona: repetido hasta la provocación. Los pasajeros inscribieron dos partidos contendientes: uno minoritario de asistentes tímidos y otro mayoritariamente vociferante que procedió a entonar con brío reservado a los himnos nacionales, la irreprimible guaracha del Macho Camacho.

Y, justamente, uno de los recursos fundamentales del texto es el recurso feroz de la repetición, la repetición usada como arma de provocación. Y esa repetición y esa provocación suelen remitir a menudo a una corporeidad magnificada, exhibida expresamente en la portada original del libro en Ediciones de La Flor: representa a una rumbera de formas abundantes colocada de espaldas y cuyo rostro borroso mira hacia el espectador; exhibe el trasero de la mujer, una parte de su bajo vientre que en castellano se designa con el vocablo culo —palabra que en mi país convoca de inmediato la obscenidad y muy difícilmente pronuncian las mujeres sin sonrojarse—: «La carne de Iris Chacón es carne natural —dijo La Madre, lindo vaivén de manos y cachas de culo reguereteadas por el piso y cachos y cachitos de la guaracha del Macho gateando por los tabiques—. Porque Iris Chacón sí que no usa silicone como otras artistas de variedades y vodeviles que usan silicone». ¿Lo usó Jennifer López?

*

Pero el bajo vientre reaparece, siempre reaparece, en ocasiones como parte integrante del vientre masculino: La Madre

observa desde la ventana de su condominio a un obrero que orina, flagrante anunciación verbal de la genitalidad: «Filántropa es y como tal regala los ojos a la construcción ajetreada de un condominio; los ojos, pendientes uno del otro como los malos acróbatas [...] inspeccionan los andamios que inspecciona un inspector, tropiezan con el beso del cemento y el ruido, corretean por la posta de carne con la que mea un albañil cuando ella les grita».

*

Verbalización insistente que se prende a la genitalidad en sus componentes más obscenos: la descripción con todas sus letras, pelos y señales literales del órgano sexual masculino: «Viaje veloz de la cámara hasta las partes del macharrán mayor; estaciones recorridas: tetillas sepultadas en maraña de pelos, ombligo sepultado en maraña de pelos, partes pudebundas sepultadas en maraña de pelos. Corte. Secuencia del macharrán mayor en escalada everéstica de la autora del cerebro».

*

Verbalización reiterativa, insisto, provocadora; un bajo vientre femenino dedicado a la tarea de copular, un bajo vientre masculino dedicado a orinar. Las asociaciones movilizan, glorifican esa parte de la anatomía en su más instintiva actividad, ¿confirmación de las ideas de Rousseau? ¿acaso no erige como la más fina categoría de lo humano al hombre natural, condenando de paso a la inteligencia por ser agente de corrupción?

*

En la portada de *La guaracha del Macho Camacho* de la edición publicada en Cátedra, un grabado del artista puertorriqueño José Rosa que representa a un grupo de mujeres que bailan al son de una guaracha, un baile frenético de cuerpos estiliza-

dos, delgaditos de cintura para mejor exhibir su esteatopigia retumbante y activar el movimiento de sus zapatones.

*

Parecería que en esa celebración y detracción del bajo vientre la isla, Puerto Rico, se convirtiera en una inmensa máquina movilizadora por las conductas copulativas y la producción de detritus, apuntalada para redimirse, sin embargo, en una feroz e incontenible vitalidad.

*

Y es que la China Hereje, la prostituta mulata, se dedica solamente a copular y a comer. Copula mentalmente mientras espera a su Viejo Senador Vicente Reinoso, come pleonásticamente una palangana de cuajo y las tripas del cerdo —las del animal— acaban confundiéndose con sus propias entrañas, originan regüeldos, flujos estomacales, variantes del ritmo guarachero: «Aguza la boca porque le viene un eructo cacolizado, increíblemente enérgico, que se zampa por entre los sonos desveladores de la guaracha. ¿El gas de la gaseosa, la acidez, la flatulencia crónica, el ron, el estreñimiento, la palangana de cuajo que se mandó de una sentada, el regreso afantasmado del café negro, el pataleo de la víscera bazo por el cervecero matinal, la ansiedad que me parte en dos bandas cuando espero?». ».

*

«El Eros es una placa arcaica anterior a lo humano, totalmente bestial», explica Pascal Quignard en su inquietante y bello libro *El sexo y el espanto*. «El Eros penetra en el continente surgido del lenguaje humano adquirido y en el de la vida psíquica voluntaria para adoptar las formas de la angustia y de la risa. La angustia y la risa son las cenizas espesas que caen lentamente

de ese volcán. No se trata del fuego quemante, tampoco de la roca aún viscosa y en fusión, salida desde las entrañas de la tierra. Las sociedades y el lenguaje no dejan jamás de protegerse ante ese desbordado movimiento que los amenaza».



Para digerir saludablemente este libro —este libro que escritura una estética, una ética, una política y una poética del bajo vientre— y, sobre todo para escribirlo, hay que tener coraje. Luis Rafael Sánchez desacraliza los símbolos patrióticos tradicionales; el himno nacional es una guaracha, los monumentos a los héroes se derriban y se sustituyen por «un busto de cuerpo entero»: el «nalgatorio anárquico de Iris Chacón». Se trata de un juego malabar y procaz que apenas parece posible en la escritura del Caribe —piénsese en Cabrera Infante y en Severo Sarduy—. Una nueva épica tropical se instala para perderse y reencontrarse, así lo corrobora la China Hereje en su afán por convertirse en su modelo, «para perderse y encontrarse en las curvas sísmicas de Iris Chacón que tienen su kilómetro cero en la cintura». Sí, un proceso mágico, un mecanismo de sustitución que reemplaza a un himno romántico y abolerado por una canción libidinosa de ritmo veloz y de consecuencias devastadoras, una guaracha que declara que la vida es una cosa fenomenal: una nueva identidad nace, se reconoce y se sustenta en el gozo, en el gozo del meneo.

BAJO EL SIGNO DE PISCIS

EL LINAJE DE LOS PECES

¿Qué son los peces? Animales con escamas, de sangre fría, habitantes vertebrados de un universo acuático, dulce y salado, propietarios de agallas y branquias, seres viscosos y resbaladizos que nadan, reptan, flotan o se arrastran.

«El agua ha impuesto a los peces su forma genérica —dice un tratado científico—, su forma de respirar, su método de locomoción y de reproducción, y les ha dado [...] un sexto sentido exclusivo que no posee ningún otro animal». Es este sexto sentido el que los unifica con el hombre cuando aparecen como símbolo mágico de una sustancia transformada en Verbo, o como la doblez estelar de un signo del Zodiaco.

Los peces son habitantes múltiples de un reino diferente al nuestro, son los innumerables individuos que se deslizan por las aguas, pero también son la palabra divina que nombra a Cristo y el signo disperso y confundido del Zodiaco que termina. A la vez son la metáfora barroca por excelencia, la metáfora-epígrafe que abre el libro de Sergio Fernández, que con ecos de sor Juana repite: «En peces transformó simples amantes».¹ Como signo astrológico, los peces son el símbolo de la disolución, la putrefacción, lo indeterminado y lo confuso. Los peces son el principio pero también el final de un ciclo, la terminación arbitraria del círculo que no debiera tener ni principio ni final y que por ello es a la vez lo primordial y lo último, lo perfecto pero también la imperfección más total y definitiva. El signo Piscis es doble y se representa mediante

1 Sergio Fernández, *Los peces*, México, Joaquín Mortiz, 1968, p. 15.

dos peces que nadan en sentido inverso, unidos por un hilo que les sale de las bocas. Uno sube y otro baja, pero los dos se detienen en un movimiento contradictorio que los suspende en el tiempo y en el espacio líquido. Este símbolo primordial de la contradicción interna se redime en el Verbo, en la figura mística que define al Salvador, al Cristo, transmutándolo en animal sagrado, de cuaresma y de vigilia, en alimento espiritual que niega lo corpóreo y lo carnal, en sustituto ferviente de un cuerpo y de un nombre que gobiernan más de dos mil años de vida cristiana.

Y los Peces nadan en Roma y en movimientos concéntricos y volátiles, transmutados en pájaros, llegan a Ostia Antica, y peregrinan rumbo a Pestum, ciudad híbrida, de columnas amarillas y arenas calientes y sensuales. Roma, la de los foros imperiales, la de los sacerdotes y los seminaristas, la de las fuentes y las estatuas, la de las mujeres hermosas, Roma la de la Sede Santa.

Así tenemos combinados los signos y las palabras: signo astrológico de connotaciones muy diversas, símbolo cristiano por excelencia y contradicción barroca inserta en la palabra. Escenario: Roma. Con estos elementos y una historia dislocada, Fernández inicia el difícil camino de integrar una cultura dispersa en textos clásicos y palabras rotas por el manoseo continuo del tiempo, en un paréntesis novelado. Por eso la historia que se narra «páginas adentro» no es la historia verdadera, sino su transmutación alquímica en signos verbales, en símbolos nuevos de un barroco transformado.

LA HISTORIA PÁGINAS ADENTRO Y PÁGINAS AFUERA

Los peces es —y no es— la historia de una extranjera que visita Roma y se encuentra con un sacerdote, italiano del norte, de visita también en la ciudad sagrada. El calor y el sexo inician el acoso; el sacerdote se deja llevar por una «bella bestia» que lleva adentro y la mujer —quien siempre ha deseado acostarse

con un sacerdote— lo rechaza en escamoteo maligno y decidido. Pasan juntos unas horas en la inercia y se separan sin realizar el encuentro. Los foros imperiales han sido el escenario. Ostia podría haber sido el de su reunión, aunque se sugiere Pestum, más lejana. En el trasfondo, casi inmóviles, esperan otros personajes: un negro americano enredado a la vez con una recamarera y un ascensorista, un amante de la muchacha que la espera en el cuarto y una presencia vaga, apenas sugerida en el ámbito de su nombre, Clara. Ésa es la historia, ésos los personajes, en medio un epígrafe: «En peces transformó simples amantes» y luego la ¿novela?

Los elementos podrían ser tradicionales, la anécdota hubiera podido desarrollarse, el acoso intensificarse, pero Sergio Fernández prefiere relegar la historia a la manera de los pintores cubistas que retratan a una mujer desintegrando sus elementos. La nariz y las piernas se unen mientras los ojos atisban desde lejos el panorama devastado y se ofrecen «distintos borradores de la historia». Todo está, pero trastrocado, como si la corriente interna del pensamiento hiciese pasar los peces de lado a lado combinando elementos, recreándolos y alterando el cuadro. La caminata por Roma, el encuentro furtivo de caricias y manoseo entre las piedras ruinosas de los foros imperiales, el acoso, Clara y los gatos, Gabriel, el amante del hotel, Ostia y el mar salado, Pestum y sus arenas se reúnen en un coito que se instala a gritos en el calor, sexualizando a la ciudad entera. La desintegración cubista de los colores, de las calles, de las ruinas, de las fuentes, se une a la sucesión ininterrumpida de posibilidades que terminan copulando entre ellas sin pudor: «En el cielo encajan las torres de la Trinidad de los Montes porque son en sí mismas una erección»;² «masturbo al obelisco»; «penetro al centro del animal que es Roma [...] No sé por qué he venido y me abandono a acariciar el vello de sus piernas, que tan bien hacen lo que saben hacer»;³ «antes Roma se

2 *Ibid.*, pp. 27-28.

3 *Ibid.*, p. 78.

va entregando sin el menor escrúpulo a mí»;⁴ «Al mismo tiempo el pene de Neptuno es un apoyo que me lleva y me trae a los infiernos, pues no he pecado a mi satisfacción».⁵ La cópula entre la viajera y el sacerdote no se realiza en la anécdota, pero se desarrolla agigantada en el cuerpo del libro hecho ciudad. Las asociaciones mentales, las descripciones de monumentos y la ordenación de las palabras le otorgan al texto una lubricidad mayor y más depurada. La cópula se ejerce en todos los niveles, menos en el concreto y cotidiano. La ciudad se vuelve un inmenso espacio sexuado que se ofrece en columnas, promontorios, torres, ruinas, estatuas y paseantes. Los peces deambulan en ese líquido seminal, pegajoso, exaltante, y a menudo se truecan en palomas o sugieren gatos lascivos y demoniacos.

Trascendida así la materia concreta de una historia, la novela adquiere una coloración definitiva que se funde para romper la barrera planteada por el barroquismo intenso de las imágenes y las ideas; se desata la sensualidad y el calor de la canícula fusiona en su interior los deseos y los cataliza realizándolos en todas sus facetas y en todas sus texturas; integra la piedra a la piel suave y mantiene en erección a las palabras que nos penetran lujuriosas.

La descomposición de la anécdota, su desvanecimiento entre las imágenes y los conceptos, descubre la sensualidad profunda de la prosa, define el cubismo sugerido a lo largo de sus páginas y lo reitera por fin en una cita: «Sorda, comprendo entonces al grupo de turistas que abolieron los viajes para ver el cubismo donde cuadro por cuadro de mi cara contiene el astringente donde nadan los peces».⁶ Geometría visual que deshace en planos una trama descuadrada por imágenes insólitas y tenaces: «Lo ayudo a tenderse en la arena mientras el sol facilita su cuerpo, tanto más inocente cuando estando conmigo me penetra en silencio. Se riegan en los riscos piernas,

4 *Ibid.*, p.102.

5 *Ibid.*, p. 75.

6 *Ibid.*, p.127.

mitades, brazos; se esparcen los gemidos, la forma de admitir y volver explicable la crueldad».⁷

SÍMBOLO Y MITO

El sexo desatado se contiene, sin embargo, en la mitificación, en los símbolos que permean el conjunto. En el linaje de los peces hay de todo: un territorio animal donde se precisan escamas y deslizamientos acuáticos; una presencia religiosa que redime la figura peculiar del pez y la convierte en signo grabado con dureza en catacumbas y emblemas de la primera cristiandad; una marca celeste girando en el Zodiaco y dando término al ciclo de las estaciones: la palabra que unifica tiempos, espacios, erudiciones, citas clásicas, imágenes y metáforas. Y este linaje se descarna en Roma, ciudad eterna. Allí se aloja la cristiandad y sobreviven las ruinas y los foros imperiales, por ella caminan los sacerdotes y deambulan los pecadores: en Roma se mezclan diversos procesos y sustancias, los peces se deslizan por el aire aleteando como pájaros o se arrastran por el suelo como gatos de ojos verdes. Lo pagano se alía a lo sagrado. El pecado se integra a los colores y decora capiteles, se enrosca en las volutas y reptante entre la hierba, ya no como serpiente sino como escamas, plumas y bigotes alcalinos de los gatos. Antonio el sacerdote se deja tentar como el Antonio de la leyenda, por la mujer que narra, mientras Gabriel —en su disfraz de arcángel— deja caer las plumas. Así el pez, el nombre del Señor, se vuelve paloma: «No hay nada más ni se incluye, en la misma persona, el vuelo de la Trinidad».

Enfrentado a la Trinidad, al Verbo, está el pecado, y ¿cómo encontrar al pecado sin mirar al diablo? «Ahora, por vez primera, se me aparece el diablo. En medio de los cuernos —yo de rodillas— le coloco la marca que impulsada hacia abajo le provoca el azufre y la distancia que entre ambos acorta la

7 *Ibid.*, p. 44.

memoria».⁸ El diablo es una imagen tosca, apenas encubierta por el cuerpo de una cabra o de un macho cabrío, símbolo grosero de superstición y magia; pero no así el pecado que abarca en graduaciones las más deliciosas cosas de este mundo. Pecado y diablo tientan a Antonio y escapan a la vigilancia del arcángel. Y el pecado se entroniza en una mujer que entreabre las piernas, y entre las piernas abiertas naufraga la virtud: «¡Oh, qué habla, qué besos, cuánto deleite contra la virtud!»,⁹ y así el pecado se vuelve delicioso, y el diablo participe. «Se cuentan a puñados mujeres que el diablo deja sueltas y que unidas palpan lo breve de sus cuernos amablemente, tiernamente, para luego metérselos».¹⁰ Y el placer destruye a la virtud y el pecado se envuelve en el cuerpo de los gatos en goce activo, oliendo a azufre: «Cada porción resulta inestimable y por eso fustigo a quienes contrarían la ocasión de los gatos, excitados, consustanciales, divergentes, cuyo orden recae en las estaciones y en bramidos de índole menor».¹¹ Los gatos que se arrastran son la escala más baja del pecado; ésta asciende consumiendo, escrupulosa, todas las virtudes. La carne se enfrenta a la vigilia y la lujuria recorre su camino en un ejercicio enardecido pero también masturbatorio. Se ofician misas negras en los foros imperiales, al tiempo que la sodomía, el bestialismo y toda suerte de perversiones alternan con la violación y la ruptura de un cinturón de castidad que asoma desde la Edad Media.

Pero el pecado y la virtud parecen carecer de significado si se recuerda la iconografía de viejos juicios finales que ornan las paredes de las iglesias italianas. Los demonios no asustan a los condenados, el pecado no tiene un significado doloroso. La tentación pierde los aguijones y el retorcimiento angustioso que define a los personajes de Dostoievski o al sacerdote

8 *Ibid.*, p. 130.

9 *Ibid.*, p. 71.

10 *Ibid.*, p. 70.

11 *Ibid.*, p. 141.

de la madre Juana de los Ángeles. En ellos, el pecado encarna brutalmente y los demonios penetran en seres doloridos, como una enfermedad contra la que se lucha ardientemente. La división tajante de virtudes y pecados sostiene el edificio: la pérdida de la castidad, dejarse tentar, significa perder el alma, abandonarse al demonio, dejar el reino de los cielos. Una lucha se entabla y el ser humano se doblega y recoge los demonios. El dolor de caer en pecado mortal es inconmensurable porque se ha perdido la salud del alma. En *Los peces* el pecado juega voluptuosamente con la virtud y el reino es de este mundo.

El orden del pecado y la aureola de la tentación se restringen a una vida terrena. La dualidad cielo e infierno se reduce a la dualidad pasado y presente que se cancela en un tiempo concentrado. Más aún, el cuerpo de la narradora concentra en su sensualidad los tiempos y los modos. Roma se ofrece en su cuerpo; ella recoge la tradición y hace suyas las ruinas. Las columnas y las fuentes, las viejas piedras raídas, el calor canicular se integran a su cuerpo en una historia que cabe en el puño de su mano, en metáforas que acarrearán el peso de los siglos como piedras deslavadas pero preciosas. El pecado existe sin tortura, más bien como lascivia. El pecado ostenta su refinamiento enriqueciéndose con viejas versiones y connotaciones nuevas, de repente unificadas en el monólogo incansable de un cuerpo-ciudad, de una mujer que resume voluptuosa toda una historia, todo un catálogo de tentaciones. Se peca como pecó Salomé: por refinamiento, para aumentar el placer. Es un pecado del que Dios está ausente.

LA ALQUIMIA DEL LENGUAJE

La ausencia de Dios no parece preocupar mayormente a Sergio Fernández: el pecado está allí como una estructura y la estructura está definida por el lenguaje. Asegura Foucault en *Las palabras y las cosas*:

Lo que ha cambiado en la primera mitad del siglo xvii y por mucho tiempo —quizá hasta nosotros— es todo el régimen de los signos, las condiciones en que ejercen su extraña función; es aquello que, en medio de tantas cosas sabidas o vistas, los erige de súbito como signos; es su ser mismo. En el umbral de la época clásica, el signo deja de ser una figura del mundo; deja de estar ligado por los lazos sólidos y secretos de la semejanza o de la afinidad que marca.¹²

La supervivencia del signo vaciado de contexto se refleja en la obra de Fernández y su pasión, su pecado y su placer mayores están en el hecho mismo de devolverles su sentido, recreándolos en el lenguaje, rellenando de nuevo el signo con la herencia del pasado, esa herencia que se intensifica en las ruinas —los foros imperiales— y que corre en las venas, apelmazada de conceptos, revuelta entre asociaciones y palabras.

Si el signo de la confusión primordial y fructífera está en *Los peces*, si las aves son presagio y remedo de ángeles, si los gatos acompañan a Clara arqueándose junto a Tito y a Constantino, las palabras se asocian para producir un placer sensorial y revivir el signo que habían perdido. No en balde Fernández ha publicado un libro que lleva justamente ese título, *Los signos perdidos*:¹³ «Por eso aquí, en las ruinas; aquí, entre los diptongos; aquí, en este cementerio de épocas, de adiciones, me entregaré a Antonio sin decoro posible para que el sacrilegio, que es su mayor recurso, brinque en mi descripción».¹⁴

El amontonamiento de épocas y las figuras plantean la búsqueda del signo, implícita en el sacrilegio de copular en la Ciudad Sagrada sobre las ruinas, con un sacerdote, mensajero de castidad. Pero la transgresión se realiza en blanco, su

12 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, 3ª ed., Elsa Cecilia Frost (trad.), México, Siglo XXI Editores, 1968, p. 64.

13 Sergio Fernández, *Los signos perdidos*, México, Compañía General de Ediciones, 1958.

14 Sergio Fernández, *Los peces*, op. cit., pp. 84-85.

campo de acción de límite es el placer, privado de toda relación metafísica, como erupción del deseo.

«La erupción del deseo» estalla en abstracto, no canalizada en una pareja carnalmente constituida, sino en la Mujer que recibe la lluvia de palabras, esa nueva Dánae que prescinde de Zeus y copula con el lenguaje. La creación de signos se logra con operaciones sintácticas en un nuevo conceptismo. Si don Luis de Góngora y Argote decia en su *Fábula de Polifemo y Galatea*:

De este, pues, formidable de la tierra
hostezo el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cabrió
de los montes esconde...

Escindiendo el hipérbaton, Fernández lo sustituye por «Me veo por el reverso y al palparme descubro los huesos de la pelvis sumidos en un marcado desinterés moral»,¹⁵ que escinde el sentido clásico de la frase. La anécdota se ha diluido, pero también la lógica aparente de los párrafos que se construyen para expresar y comunicar una idea. Esta fórmula se vuelve rápidamente una reiteración.

«Es tanta la prosapia que mi ánimo se abate por impotente». «¿Será que he invertido dinero en tropas frescas para que me custodien en abril?».¹⁶ «A estas horas los hombres prácticos se extienden con voz suave, que gime cuando el adolescente se masturba en el palacio con los soldados».¹⁷ El juego de asociaciones no se ejerce siguiendo una corriente de pensamiento, sino una corriente de erudición.

¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷ *Idem.*

La sensación despersonalizada, trasladada a la Mujer que narra, bifurca las frases y les otorga sentidos muy diversos, se oye el eco de una dicción versificada cuando se utilizan algunas palabras a la manera de un verso de fray Luis y se pronuncia «súave» o «acentuada»; o es Quevedo, citado con brutalidad. «Pero el turismo opina que morir es bicoca y para celebrarlo, durante la cuaresma, abre las piernas».¹⁸ Se unifican referencias históricas que enmarcan una historia literaria a lugares comunes o se trastruecan violentamente las asociaciones cotidianas; las connotaciones abstractas se concretizan y lo concreto reviste una significación moral. A menudo este juego amenaza con convertirse en un regodeo retórico, en un mecanismo bien aprendido pero inerte; sin embargo, la mayoría de las veces logra efectos poéticos y descubre la sensualidad, mediante la bifurcación y la alteración de los significados lógicos. «El momento lo dan otras mujeres que se mueven dentro de mí al desear el cirio que gotea la emoción de existir. Entonces mojo los dedos en saliva y al apagarlo, ya satisfecha, concilio mi nueva identidad».¹⁹

La palabra *cirio* se asocia al ritual cristiano, a la ceremonia de iglesia, pero también al sexo, y la humedad lo reitera en una imagen clara de fornicación y orgasmo; se hacen —éstos y aquéllos— medidas mansas, misericordiosas, en tanto que las dueñas, por una transferencia, relinchan en el coito. Aquí se telescopian dos imágenes de la literatura clásica española: la figura inconfundible de la Celestina y su linaje de dueñas viejas y terceras, y una frase muy quevedesca que zahiere el coito. «[H]ay una pausa breve y los templos de Pestum unen con las columnas la cambiante medida de los nexos».²⁰ Aquí la frase sigue un ritmo ascendente y los elementos arquitectónicos se sexualizan gracias a la connotación que han tenido desde que el libro se inicia y a la reiteración implícita en la palabra nexo.

18 *Ibid.*, p. 83.

19 *Ibid.*, p. 80.

20 *Ibid.*, p. 72.

Una palabra clave es *barandal*. Los barandales aparecen una y otra vez a lo largo del libro, acoplados en diversas posiciones y con una fuerte carga de significado. Los barandales limitan los puentes y desde ellos se contempla la ciudad: los barandales defienden y adornan; los barandales aparecen en las ruinas y en las plazoletas renacentistas; los hermosos pórticos tienen barandales. El barandal divide las estructuras, detiene las caídas, provoca los apoyos: «Me recargo sobre el barandal y reúno en las manos pájaros y memorias con el objeto único de producir especies que se miran de frente al pasar».²¹

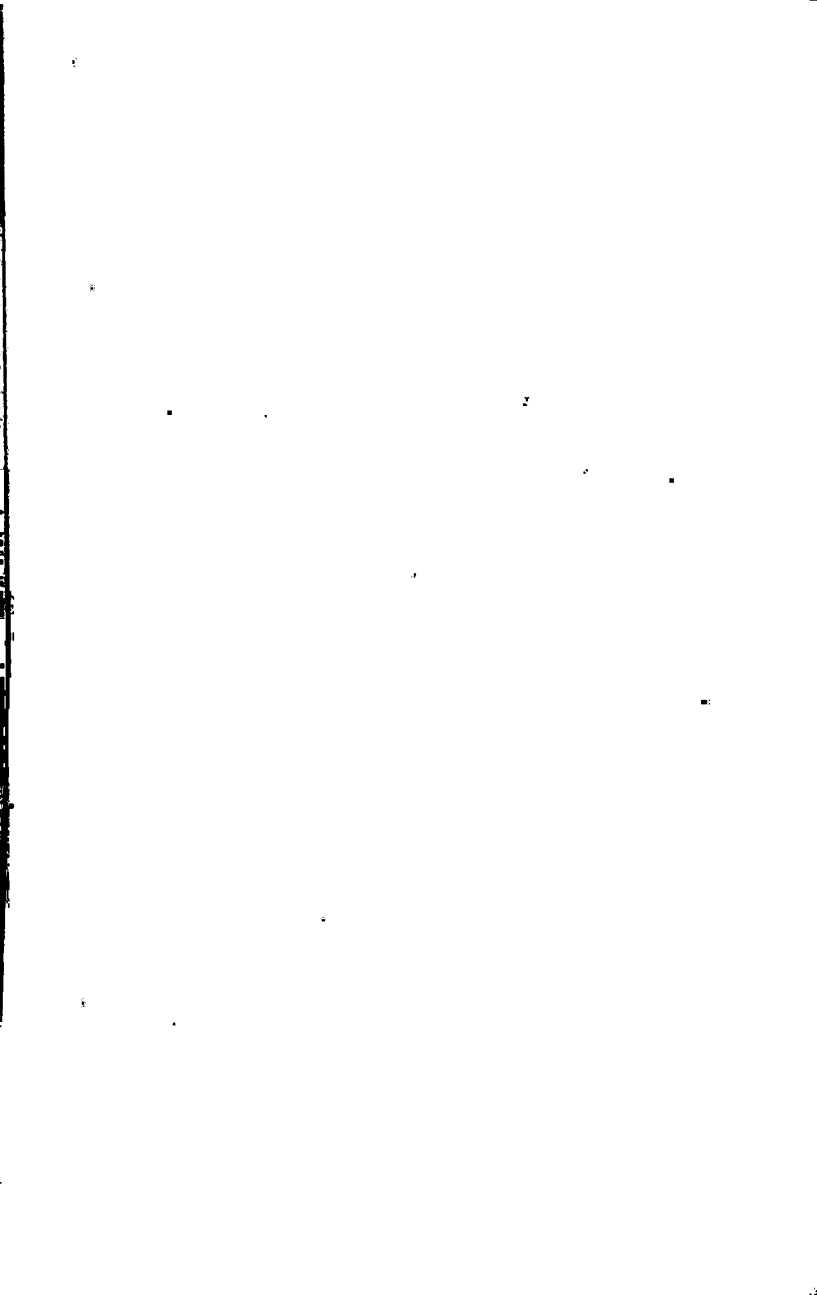
El barandal actúa como elemento de realidad. Tal parece que no reclinarse en él impide ver, caer al agua. De un lado del barandal está la realidad concebida dentro de un tiempo contenido en el mecanismo de un reloj que avisa que sólo han transcurrido tres horas: «Son las tres»;²² «Son las seis».²³ Del otro lado están los peces que ovulan en la arena y la Mujer que los define y los encarna reuniendo la vigilia y el pecado.

Del otro lado del barandal está la historia, están los Siglos de Oro, la poesía barroca, la trabazón de las piedras; de éste, los cambios, las transmutaciones, la alquimia. Y hay que recordar que para los alquimistas todo ha de volver a un Principio en el que la Identidad persista sobre todos los cambios; pero si los alquimistas no logran nunca la transmutación de los metales en oro, por carecer de la energía necesaria para ello, sí logran transmutar las cosas metafísicas, místicamente. Así Sor Juana «en peces transformó simples amantes» y Sergio Fernández situado en el lindero de los signos agotó el de Piscis.

21 *Ibid.*, p. 98.

22 *Ibid.*, p. 137.

23 *Ibid.*, p. 158.



FARABEUF, ESCRITURA BARROCA Y NOVELA MEXICANA

Publicada en 1965, *Farabeuf* de Salvador Elizondo¹ presenta características singulares en el contexto en que surgió. Novela mexicana sin regiones transparentes, sin indios ensombrerados, sin mujeres enlutadas de pueblos del Bajío, sin caciques rencorosos, sin esquemas sociológicos del México posrevolucionario, sin *dolces vidas* locales, sin *argots* de adolescentes, *Farabeuf* parecía ser mexicana sólo por el sello de su editorial, Joaquín Mortiz, o porque el autor había nacido en la Ciudad de México, el año de 1932. Así, fuera de contexto e inmersa de inmediato y por ella en su torre de marfil, *Farabeuf* pasaba automáticamente a convertirse, ¿por qué no?, en una muestra evidente de la influencia novelesca que poco a poco iba adueñándose de las mentes de los países subdesarrollados, el *nouveau roman*. *Nouveau roman* a la Robbe Grillet o a la Butor por su estructura policiaca y cinematográfica (Dashiel Hamett-Sidney Greenstreet), *nouveau roman* también porque la intriga exterior está despojada de un contenido novelesco propiamente dicho, a la manera en que se entendía éste en el siglo xix, y a la natural evolución del género en el xx, porque ofrece una visión fragmentaria, caleidoscópica de la realidad, y sobre todo, porque pretende ser más que una novela una escritura.

Farabeuf hipotética, conjetural, policiaca, es una novela que exige la participación del lector —lector-autor— en tanto que crítico (otra de las características de algunas novelísticas contemporáneas); es una creación de doble filo, es un juego de teatro dentro del teatro, como en el isabelino o en el barroco,

1 Salvador Elizondo, *Farabeuf o La crónica de un instante*, México, Joaquín Mortiz, 1965 (2ª ed., 1967); todas las citas corresponden a la segunda edición.

es la contemplación de un espectáculo creado por las palabras y las situaciones organizadas en hipótesis o fragmentaciones que la imaginación o la argucia del lector sacará del aparente caos.

Pero decir que *Farabeuf* es una antinovela no es decir mucho, es apenas encajar a su autor dentro de una corriente para sentirnos protegidos y explicar la rareza de su no pertenencia a un mundo visiblemente mexicano; es también vincularla a nuestro tiempo, lo que a fin de cuentas es situarla en alguna parte. Pero su confinamiento, su tendencia explícita a crear una escritura, su visión dislocada, la tortura real metafórica que enfatiza la distorsión de su mundo, son expresión perfecta del signo barroco que de nuevo nos conforma.

LA ESCRITURA

Escribir novelas ahora, ha dicho Elizondo —y aquí no es en absoluto novedoso—, no significa más que repetir esquemas magníficos, pero agotados, es centuplicar los *Tiempos perdidos*, las *Madamas Bovaries*, los *Ulises*, los *Orlandos*. Repetir esas novelas ya no basta; hay que crear nuevas estructuras formales. Una de ellas es la *escritura*. La escritura sería para la ficción lo que la naturaleza muerta es para la pintura: la creación de objetos delimitados por su propia esencia y que no se refieren nunca a otra realidad que no sea la suya propia, porque son creaciones interiores de la mente, están asentadas en un espacio relativo a ellas, delimitadas y detenidas por su creación misma y sin posibilidad alguna de salir de sí. La luz y el calor de una naturaleza muerta en la que hay copas, caracolas y la plataforma que las sustenta es la luz propia de esas copas, esas volutas pertenecen a las sombras de las caracolas y la plataforma surge de un espacio creado en el instante mismo en que se coloca en la tela. Son objetos puros, fórmulas pictóricas que eligen su propia luz y su propia dimensión espacial y temporal. Las escrituras siguen esas reglas a su modo; el escritor describe, pero no la realidad; si describe algo, ese algo pertenece a

aquello sobre lo que su propia realidad se sustenta, porque la escritura encuentra en la mirada del lector la posibilidad de una forma nueva, la de un compartir cosas incompatibles, de congelar mundos en hipótesis, de captar la imagen en reflejos, de especular. Por eso Farabeuf es «el reflejo de un rostro en un espejo, un rostro que en el espejo ha de encontrarse con otro rostro».² La mirada converge en el reflejo, porque nunca hay encuentro sino juego de reflejos como el que la palabra así organizada nos libraré. Lo policiaco, lo enigmático, no se han de resolver —como se resuelven en la novela policial o en la novela gótica— por el descubrimiento del asesino y la revelación del cuerpo de la víctima; éstos serán, como la palabra escrita, los vehículos de la ceremonia erótica que el libro instituirá. Para aclararlo utilicemos otro de los objetos clave del libro, la fotografía. La mirada en el espejo encuentra otra mirada —no directa, sino en reflejo—; la mirada del que mira la fotografía encuentra muchas miradas que no lo miran, pero él contempla a su vez lo que el ojo fotográfico ha contemplado en el instante del reflejo. Y este instante fragmentado y «congelado» se intenta reproducir en el libro. Pero la aventura de congelar el instante y precisar otro tiempo se inserta en la palabra que describe objetos, que acude a ruidos, que contempla imágenes especulares y recuerdos y también fotografías.

Estos reflejos tanto especulares como fotográficos que se acuñan en las palabras acaban conformándose a un ritual erótico y ceremonial: son los objetos de la pasión y la pasión misma. Como en Calderón de la Barca, para quien el libre albedrío y la predestinación concurren al unísono en el juego de metáforas y en los objetos, en *Farabeuf* la escritura es la ceremonia y los objetos su conducto. En *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca es la voz y luego el espejo quienes destruyen a los pastores —aquí la voz se vuelve la metáfora, pero también se concretiza en objeto-símbolo: la bella Eco canta y enmudece porque el sonido de su voz y el principio de su hermosura des-

2 *Ibid.*, p. 15.

piertan en Narciso la necesidad de contemplar la suya—. Las únicas voces y las únicas hermosuras que Narciso ha contemplado son las aves y las fieras, los cielos y los montes. La mirada de Narciso recae en su propio rostro después de mirar a Eco, pero sobre todo después de oírla. Ese reflejo inasible los condena a ambos, Narciso sacrifica su propia imagen y Eco se desvanece en voz y en cuerpo. Voz y hermosura son los vehículos que unidos a la versificación barroca comprueban por igual los opuestos absolutos: predestinación y libre albedrío. En *El mayor monstruo del mundo*, otra obra del mismo dramaturgo español, Herodes y Mariene se destruyen abandonados al arbitrio de una profecía encarnada en un retrato y en un puñal. Ceremonia y pasión se realizan en el ámbito sobrecargado de la palabra a la que se añade el objeto-símbolo.

En Elizondo esa escritura preside un rito de sacrificio y realiza una ceremonia. El rito acumula objetos, almacena sonidos y se ejecuta en el reflejo; los objetos se presentan reiteradamente como en los dramas calderonianos y su fragmentación significativa se aclara a lo largo del libro cuando van adquiriendo diversas connotaciones y representando nuevas claves para revelarnos poco a poco su simbolismo.

EL OJO QUE CONTEMPLA LA ESCRITURA

En el libro leemos la representación de una ceremonia respaldada por un rito descrito y también por la reflexión en torno a una fotografía que representa a un príncipe chino en el acto de sufrir tormento a manos de varios verdugos quienes lo destazan siguiendo a su vez un ritual. Estas reglas fijas constituyen un procedimiento y no el ritual porque, como dice Elizondo, «el rito es nada más que mirarlo».³ ¿Mirar qué? El descuartizamiento del prisionero. Pero si mirarlo es ejecutar la ceremonia y los que la miran son sus verdugos a la vez que ejecutan

3 *Ibid.*, p. 137.

el procedimiento, un alto mandatario y el pueblo chino, nosotros sólo miramos lo que una cámara fotográfica de principios de siglo nos deja mirar. Una fotografía borrosa realizada por un cirujano llamado Farabeuf es el objeto a mirar y el objeto-libro, o mejor, el objeto que se ha vuelto libro. Nosotros, lectores, tenemos que mirar esa fotografía y contemplar el martirio y al hacerlo iniciamos el rito. Aún más, la ceremonia se restablece en el cuerpo del libro utilizando la imagen del supliciado para que dos enamorados —si así puede llamárseles— realicen a su vez un sacrificio propiciatorio en que sus cuerpos son el recinto, el espacio sagrado de una nueva ceremonia. Hombre y mujer —una pareja desdoblada en imágenes reiteradas de nuevo en los reflejos— contemplan la fotografía de un suplicio para ejecutar en su propia carne un acto ritual que se de tendrá en el tiempo, como la fotografía del supliciado: «El desarrollo de esa intervención quirúrgica que el hombre realiza en el cuerpo de la mujer y que llaman el acto carnal o coito». ⁴

Reexpliquemos: una fotografía es el resorte que mueve el libro, pero nuestra participación en él es como el resorte que mueve el obturador de una cámara fotográfica que reproduce lo que otros han mirado; concomitantemente, es el resorte que dispara una serie de imágenes que el autor del libro nos presenta para que nosotros-lectores sigamos con el juego. La contemplación de un instante detiene el tiempo porque la fotografía, como dice Farabeuf-Elizondo, «es una forma estática de la inmortalidad». ⁵ Entonces, fotografía y amantes reflejados en un espejo son los primeros objetos, pero a éstos se añaden otros. Como en la Pasión de Cristo, algunos objetos se vuelven rituales y simbolizan los momentos sagrados del Sacrificio: la corona, las espinas, la cruz, el sudario, el martillo, etc., son elementos constitutivos de la pasión cristiana; así el lago, la voz, el campo, los pastores, los cielos y la tierra y hasta unos listones son los elementos de la pasión de Narciso, y el

4 *Ibid.*, p. 93.

5 *Ibid.*, p. 26.

espejo, la fotografía, y otras cosas más que señalaré más adelante, constituirán la pasión farabeufiana.

LA SIMBOLOGÍA DE LOS OBJETOS

Si el acto de mirar constituye una ceremonia con instrumentos de tortura y si esa ceremonia se reconstituye a la vez en los cuerpos unidos de dos amantes que la propician mirando la fotografía de la primera ceremonia, los objetos que se utilicen serán necesariamente rituales. Su ritualismo puede entenderse si se toma como ejemplo un juego oracular chino, el *I Ching* o la tablilla surcada de letras y números llamada *ouija*. Al método adivinatorio chino corresponden tres monedas que permiten trazar un hexagrama simbólico basado, como la *ouija*, en una dualidad antagónica de respuestas. La *ouija* y el *I Ching* guardan entre sí la misma relación que hay entre el espejo y la fotografía, son símbolos de oráculos máximos, se fundamentan en un juego de opuestos como la predestinación y el libre albedrío, y ambos producen cierto tipo de ruidos específicos, de ecos. Tirar las monedas produce un leve tintineo, utilizar la *ouija* un deslizamiento sonoro. El tintineo de las monedas y el deslizamiento de la *ouija* propician la llegada del cirujano-fotógrafo Farabeuf que arrastra su pierna artrítica como se arrastra la *ouija* para proporcionar respuestas, y los instrumentos que el médico lleva en su viejo maletín suenan levemente reproduciendo el sonido del *I Ching*. El hexagrama chino que utiliza monedas y la *ouija*, «parte del acervo mágico de la cultura de Occidente»,⁶ convocan presencias e instigan a la ceremonia; la aparición de Farabeuf como cirujano provisto de los instrumentos que lo definen propiciará la ceremonia que se ejecutará a lo largo de cada una de las páginas del libro.

Hemos asociado así objetos a ruidos; pero aún sigue la lista. La Mujer que puede ser muchas, o simplemente una Alegoría de

6 *Ibid.*, pp. 9-10.

la Mujer como sacerdotisa-víctima, llama a Farabeuf, o al Hombre, complemento necesario de esta dualidad antagónica, tirando las monedas y deslizando la *ouija*. El Hombre-Médico-Farabeuf le responde a la Mujer-Enfermera-Mélanie, deslizando el pie para producir el eco del ruido de la *ouija*, y toca sin querer la pata de una mesa de forma específica que produce también el sonido de las monedas. La comunicación se establece por medio de los objetos y de los ruidos que estos objetos producen. El pie topa por accidente con «la base de metal de la mesilla de mármol junto a la cual yo aguardaba tu contacto, el roce de tu cuerpo, la posesión de tu mirada y tu piel, al chocar contra la pieza de metal que figuraba la garra de una quimera o de un grifo que retiene, entre las uñas afiladas, una esfera, hubiera producido un ruido característico»,⁷ es llamada, aviso premonitorio.

La quimera, el grifo, son símbolos enigmáticos, símbolos de la cultura grecolatina o de la iconografía renacentista, o hasta de las arquitecturas del *art nouveau*, pasando por los grifos y las quimeras medievales. La quimera se puede convertir en tigre, símbolo a su vez del Oriente, tigre metafísico, solemne, situado en la apertura de la existencia para definirla o para cerrarla. «Alguien que tal vez eras tú, tú o Farabeuf, esperándome como el tigre, en un quicio que, traspuesto, es la frontera entre la vida y la muerte, entre el goce y el suplicio, entre el día y la noche...».⁸ Y la asociación simbólica que producen los sonidos se convierte en una asociación mucho más abstracta y de otro orden; es decir, se trata de un signo constitutivo de la escritura que deletrea los enigmas.

EL ENIGMA COMO SIGNO DE LA ESCRITURA

Y los enigmas se replantean mediante alegorías y se aclaran con repeticiones. Una mosca golpea insistentemente las pá-

7 *Ibid.*, p. 114.

8 *Ibid.*, p. 119.

ginas del libro, relacionando escenas y completándolas. Aparece de repente, como aparece cualquier mosca, golpea en la ventana y cae. Su aparición se repite, pero casi siempre dentro del mismo contexto, un contexto integrado a la escena que se desarrolla en la habitación en la que una mujer contempla en un espejo su imagen, al tiempo que arroja las monedas de un juego adivinatorio, mientras suena la *ouija* y se oyen los pasos del Hombre en la escalera. La mosca vuela y en el tocadiscos permanece un disco dando vueltas en un instante detenido de la melodía, como el vuelo y la agonía de una mosca o el suplicio de un príncipe chino grabado en un papel fotografiado. Las alusiones se vuelven cada vez más constantes, como esas películas que aún no se han montado y que se presentan en *rushes* para que el director ordene la edición, o como en la película de Resnais, *El año pasado en Marienbad*, en la que la misma historia nos aparece contada desde diversos ángulos y con matices cada vez más cercanos.

De la mención de los objetos se pasa luego a las asociaciones que los objetos provocan. Una estrella de mar que la mujer encuentra cuando los amantes pasean a la orilla de la playa —escena igualmente repetida y revivida desde diversos ángulos— nos da la clave: estrella marina que las aguas arrojan a la playa, estrella que la mujer recoge y desdeña; repugnancia que se resiente por algo viscoso, salino, pegajoso, que se adhiere a los dedos, aunque relacionado con la sensación vaya también el sentimiento morboso que produce: la rememoración obvia de actos sexuales previos, de humedades, pero luego, y es lo más importante, la cercanía que lo viscoso tiene con la sangre que cae, se coagula y deja manchas negras y viscosas en la caída: «"Mira, una estrella de mar", y ese ser putrefacto tenido delicadamente entre las yemas de tus dedos te contagió una ansiedad como si tus manos hubiesen tocado un cadáver antes que tu corazón se hubiera dado cuenta de ello, ¿recuerdas?».⁹

9 *Ibid.*, p. 29.

Estas asociaciones que provocan los objetos no se detienen a la altura de las asociaciones del inconsciente, ya sea en el orden de la sexualidad o de la muerte; su función es más compleja, se cumple en la alegoría. La alegoría aparece bajo la forma de un cuadro a su vez alegórico: *El amor profano y el amor divino* del Tiziano. La significación del cuadro que el lector mira cuando el autor lo describe guarda parentesco con el problema de los espejos. Refleja imágenes, no realidades, y la visión será siempre a la inversa: como lo que se mira en una fotografía que se ordena siguiendo una colocación contraria a la que las cosas tienen en la realidad, o como las figuras que el espejo nos devuelve para reproducir en otra dimensión espacial una visión relativa de nosotros mismos. Estas posibilidades se multiplican cuando Elizondo nos hace ver en el cuerpo del libro distintas colocaciones que copian la realidad, pero al revés, por ejemplo el siguiente texto: «Aviso. Cuando se lea en este libro: Incídase de izquierda a derecha [...] atáquese el borde izquierdo del pie [...] prosígase hasta la cara derecha del miembro [...] adviértase que los términos *izquierda* y *derecha* se refieren al operador y no al operado».¹⁰

Farabeuf opera y sigue concretamente este tipo de instrucciones, el lector que mira la fotografía debe seguirlas también y la Mujer que espera al Hombre, y que en el libro se llama la Enfermera, se mira al espejo reflejada, junto a un cuadro que ofrece en paralelo las dos posibilidades extremas del amor: lo profano y lo divino. La profanidad del instante amoroso se detiene cuando lo divino desmitifica y eleva a eterno lo deleznable y pasajero del tiempo.¹¹

Pero esta alegoría no se termina tan simplemente; continúa aumentando en complejidad y se convierte en signo de una escritura que descifra los enigmas.

El símbolo escrito se concretiza en los límites de su representación, en su ideograma, y las imágenes pasan así de

¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹¹ Cf. Octavio Paz, *Farabeuf*, México, UNAM (Voz Viva de México), 1968.

una abstracción aparente para revivir en el signo concreto y representado. El signo numérico chino que representa al seis es la figura simplificada al máximo —que podría dibujar un niño— de un hombre con los brazos extendidos, aunque este signo sea también el del hexagrama que se utiliza en el *I Ching* para la identificación de los enigmas, a la vez que es la representación de la figura del suplicado, atado a una estaca y atravesado por dos barrotes transversales que lo desgajan. La figura del suplicado se santifica con la sonrisa última del dolor supremo; el hexagrama que corresponde al seis chino contesta a los enigmas que los hombres se plantean y es también la representación simplificada de una estrella de mar. Los símbolos se han vuelto signos y se acercan a otro de los esquemas reiterados sin cesar: la mujer que espera junto al espejo se acerca a la ventana y traza un signo, al lado cae una mosca. El signo trazado en la ventana reaparece en la punta de la memoria como las palabras en la punta de la lengua, pero su significado verdadero nunca se recupera.

EL SIGNO EROTIZADO INTENTA EL MISTICISMO

Una gradación se establece y pasamos de lo concreto representado mediante signos dibujados, de lo que podría ser un ideograma o una iconografía, a lo que es escritura hierática y precisa de una sabiduría antigua que desemboca en lo metafísico pasando por el misticismo. Cada objeto reiterado en el libro deja de ser un objeto para convertirse en el signo preciso o en la letra específica —dígase número quizá— de un alfabeto especial que responde también a la escritura especial planteada por el libro.

La descripción de la narración tradicional se utiliza a nivel de signo que representa un nuevo tipo de alfabeto constituido por las letras-objetos reiteradas en todas las escenas y reflejadas en sus imágenes: en los espejos, en la fotografía, en el recuerdo, en la memoria, en un coito, en el cuerpo del supli-

ciado. Los signos son parte de un lenguaje, revelan los enigmas. Elizondo nos los ofrece en diversos niveles. Primero mediante una explicación de tipo histórico y circunstancial que podría explicar superficialmente los problemas de la anécdota. En suma, se trataría escasamente de una historia de espionaje. Pero esta historia banal, la de un sacerdote que viaja a China para intervenir en los asuntos del Oriente, a la manera de los europeos colonialistas de finales de siglo, conduce a la historia de un cirujano que toma fotografías y tiene una amante. Los personajes de esta historia medio velada pasan a ser los personajes de otra historia más definitiva porque se convierten en el Hombre y en la Mujer, signos de la dualidad antagónica de los opuestos, pareja de amantes eternos que realizarán el acto carnal como un sacrificio propiciatorio y total. Un sacrificio en que la mujer se ofrecerá al hombre no ya en vida sino en la muerte. Su muerte demostrará su vida y la vida terminará en el derramamiento de sangre. Esta ceremonia ritual se llevará a efecto bajo el influjo de una mirada detenida en una fotografía para evocar todo un mundo, a la vez que el deseo de unirse en la muerte.

La muerte se representará como en el gabinete de un ilusionista ante una galería de espejos, o en un hospital, sobre esas camillas ginecológicas que se utilizan para que las mujeres den a luz o para ser examinadas. La alegoría nos lleva de nuevo al cuadro de Tiziano, a la realidad del sexo y a su trascendencia en la purificación que se efectúa en la muerte. Es más, nos conduce a la novelización de las teorías que Georges Bataille ha expuesto en *Las lágrimas de Eros* y en *El erotismo*.¹² El suplido, en fotografía, es la imagen que los amantes necesitan para iniciar su rito, que nosotros, lectores, cumpliremos al mirarlo en la escritura y en la imagen.

El miedo a la muerte se conjura con la muerte. El hombre torturado se convierte en el símbolo iconográfico y místico

12 Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Córdoba, Argentina, Signos, 1968. y *El erotismo*, Buenos Aires, Sur, 1962.

de un nuevo santo, del hombre emasculado que representa la unión de los opuestos en la muerte, porque con el martirio la dualidad se funde y el Hombre y la Mujer son Uno: «Se trata de un hombre que ha sido emasculado previamente [...] Es una mujer. Eres tú. Ese rostro contiene todos los rostros. Ese rostro es el mío. Nos hemos equivocado».¹³

La Mujer y el Hombre, Farabeuf y la Enfermera, él y ella, Tú y Yo, imágenes diversas que revelan la misma identidad esencial de la pareja de opuestos tradicionales en todas las religiones primeras, terminan abandonando la fotografía que les abre las puertas del Enigma y del Deseo, para convertirse ellos mismos en la imagen contemplada, que nosotros vislumbramos en la galería de espejos del último capítulo del libro: «Ahora serás *tú* el espectáculo. Ese juego de espejos hábilmente dispuestos reflejará tu rostro surcado de aparatos y mascarillas que sirven para mantenerte inmóvil y abierta hacia la contemplación de esa imagen que tanto ansías contemplar».¹⁴

Aunque la memoria de la protagonista se detenga en el umbral del significado de los signos y sólo deletree los alfabetos de una nueva escritura de la que entiende las letras, pero no el idioma, como quienes descifran escrituras arcaicas grabadas en tabletas sin poder identificar las palabras, y aunque el recuerdo no se verifique porque el olvido —frase banal— es más tenaz que la memoria, las respuestas se hallan formuladas a su vez como preguntas en el mismo libro, porque todos los personajes en realidad son «un esquema irrealizado».¹⁵

Este esquema irrealizado conduce a Elizondo a utilizar, con profusión, argumentos que Borges ha puesto en circulación en la literatura hispanoamericana: «Podríamos [...] ser la conjunción de sueños que están siendo contados por seres diversos en diferentes lugares del mundo. Somos el sueño de

13 Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 146.

14 *Ibid.*, p. 178.

15 *Ibid.*, p. 93.

otro [...] Somos el pensamiento de un demente. Alguno de nosotros es real y los demás somos su alucinación».¹⁶

LO BARROCO EN EL LENGUAJE Y EN LAS SITUACIONES

Salvador Elizondo utiliza como Carlos Fuentes en *Cambio de piel* una serie de situaciones que se plantean como enigmáticas. Son enigmáticas porque ocultan elementos fundamentales dentro de la trama y también porque se colocan en aparentes tiempos y espacios distintos dentro del libro. Cada aparición reiterada de la misma situación arroja nueva luz sobre el enigma y el autor nos va entregando nuevas claves que redibujan el tramado. La repetición de escenas y la proliferación de elementos prodigan la sensación de complejidad, pero, en suma, dan como resultado su clarificación. La fragmentación representa, entonces, más que un enigma, una especie de rompecabezas de figuras diminutas que acaban por encontrar el sitio que les corresponde en el dibujo. La mirada del lector perdida entre espejos se recupera en la fotografía de la cual se parte y se reafirma en la representación de los ideogramas. Resuelto este problema de novela policial, el lector-autor se enfrenta a uno nuevo que vuelve a dar la apariencia de una gran complejidad: el deslinde de los mitos y el proceso mitificador.

Aunque su obra parezca distinta a la primera lectura —y en muchos sentidos lo es en verdad—, ambos escritores presentan semejanzas. En este caso las semejanzas se hacen nítidas porque ambos utilizan tiempos y espacios sagrados que se encarnan en un mito, pero que les es ajeno, que no tiene vigencia porque es un artificio. Elizondo utiliza elementos de cosmogonías orientales y Fuentes acude a los mitos prehispánicos de México y a los mitos tradicionales de Occidente, los griegos y los hebreos. Pero en ambos también la labor se

16 *Idem.* Cf. «La escritura del Dios», «El espejo de Averroes», en Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1961.

traduce en este sentido por el mismo fracaso —visible de manera especial en otro escritor mexicano, Fernando del Paso, específicamente en su novela *José Trigo*— porque los mitos nunca llegan a amalgamarse, a fundirse con el cuerpo del libro: el proceso mitificador es artificial, impuesto. Se utiliza como arquitectura estructural, como andamiaje, pero su consistencia se pierde, pues no significa más que un trabajo artesanal de gran inteligencia, es cierto, pero elaborado a sabiendas, sin impulso, sin alucinación. Es como aplicar una teoría sociológica de los mitos a una novela, pero para explicarla, no para otorgarle esa sacralidad que sólo el mito verdadero puede alcanzar. En *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, se pueden recuperar mitos griegos, mitos bíblicos y mitos prehispánicos; pero su mitología trasciende la curiosidad libresca y la bella arquitectura de la inteligencia que se ha edificado con palabras y con escrituras formadas de ideogramas. En Elizondo y en Fuentes, el barroquismo está en el lenguaje, en la mirada sagaz que calcula el movimiento de una pieza de ajedrez, en el juego de asociaciones que crean luces y perspectivas caleidoscópicas.

Y ese juego de perspectivas invade el misticismo. La tesis de Bataille, esa cercanía indisoluble de amor y muerte, ese erotismo a la vez vital y mortal, aparece vaciada de su sentido más profundo, de la angustia existencial que la muerte reclama y de la exaltación que provoca un erotismo vuelto misticismo. La pareja Farabeuf-Mélanie, Médico-Enfermera, Él-Ella, son las imágenes heladas que el espejo nos devuelve, el sonido metálico de los instrumentos y el frío acero de una camilla ginecológica. La novela es un acierto mientras se va tramando, mientras las asociaciones se revelan, cuando los signos se vuelven ideogramas, misterios oraculares y acertijos. La escritura falla cuando nos arranca de un mundo vivo en el que la muerte juega su más definitivo papel porque nos remite a eso que Borges llamaba, hablando de *Paul Menard autor del Quijote*, «un mero elogio retórico de la historia».

LA PORNOGRAFÍA Y LOS SAVONAROLA DE LA CENSURA

En 1977 se inició en Barcelona una colección de erótica dirigida por Luis G. Berlanga (el director de cine), editada por Tusquets. En el prólogo a la edición, Berlanga aseguraba, a la caída del franquismo:

Alguien tendrá que pedir perdón por los años perdidos.

Mientras tanto aquí estamos todos, o casi todos, intentando enlazar los buenos tiempos, apresurándonos en el reencuentro, hinchando tanto el gozo que apenas si vemos solución de continuidad entre el deseo antiguo, heredado, y éste aparecido ahora a la sombra de las muchachas en flor de las revoluciones.

Y no es así. Los savonarola, los enterradores color ala de mosca, no sólo nos pintaron sucias manchas de tinta sobre los hermosos senos. Su labor fue más insidiosa y las consecuencias más tristes de lo que creemos. La cosa no fue que, un día sombrío, se tapó a Gilda y, otro bullanguero, se destaparon sus hijas. Esto es la trampa, el pequeño juego de cartas postales articuladas.

La represión creó un cuerpo armado, con hermosos látigos morales, y al castigarnos cotidianamente, dejó la huella, la dulzura y la comodidad de la absolución como valor aceptado, como tranquilizante despachado con receta.

Y esta beatitud controlada y paternal, con otros disfraces, con otros arrebatos, con santones nuevos llegados de todas las ideologías, subsiste y se eriza ante las agresiones.

Es lamentable que uno, al presentar una colección libre, sienta aún el hormigueo de lo prohibido; es descorazonador que todavía los amigos nos guiñen el ojo ante el anuncio de libros sobre algo tan sencillo como es el placer.

Pero, aun con este trauma de lo clandestino, vamos a intentar que los libros estén ahí, al alcance de vuestro regocijo, y deseamos que esta batalla, desigual porque nuestros ojos están cegados todavía por tantos años de mazmorra moral, sea en definitiva más ventana que contienda y hasta puerta que abrir para el ingreso en una sociedad más generosa.

Queremos dar aire que respirar, porque el deseo es salud, y sobre todo queremos recuperar el culto a la erección, al hedonismo, a las fértiles cosechas que una buena y gozosa literatura puede ofrecernos. Y, a través de nuestros libros, a través de nuestra y vuestra sonrisa vertical, constatar que el escribir sobre lo biológicamente apetecible es algo inmanente a todos los tiempos, a todas las geografías, a todos los hombres.

En *Cambio 16* (1978) se publicó un artículo comentando la colección. En él se menciona la persecución sufrida por uno de sus volúmenes, *Memorias de una cantante alemana* de Wilhemine Schroeder-Devrient; y Beatriz de Moura, una de las instigadoras de la publicación, explicó, refiriéndose al secuestro de la obra mencionada y a las obligadas comparecencias ante el juez de instrucción: «Si esto sigue adelante, tendremos que levantar la voz y denunciar todo el tinglado. No nos olvidemos que la Ley de Prensa es, todavía, la misma de la dictadura». Valdría quizá por ello hacer algunas reflexiones: Berlanga y Moura fueron también promotores de otra idea, la de un premio literario para la mejor obra erótica del año, premio que llevaba el nombre de López Barbadillo, impulsor de la literatura erótica en España a principios del siglo xx. En la creación de la colección y en las declaraciones de sus directores se puede apreciar una intención paradójica, aunque persistente en este dominio, y creo, verdadera. Se insiste por un lado en que «a los erotómanos les encanta el disfraz, lo sugerido, la cosa secreta. Muchos de ellos escriben con seudónimo por ese motivo. Berlanga piensa de ese modo», repite Beatriz de Moura, «e incluso querría que los libros se vendieran bajo

cuerda, clandestinamente. Eso haría más excitante su adquisición». Y en la convocatoria del concurso se especifica que se puede (y quizá hasta se debe) usar un seudónimo. La insistencia en lo secreto es capital: pero la indignación que produce la persecución parece oponerse a ese postulado: si se quiere entrar a la clandestinidad la persecución pudiera ser la mejor solución, pero a la vez esa persecución revela una operación de censura y prohibición hacia toda expresión erótica, por considerarla nefanda.

Lo secreto, una de las claves posibles del amor, se revela en la publicación o se subraya allí, y quizá en esa profunda intimidad se esconda el verdadero erotismo. La censura emana de un ejercicio del poder opuesto por principio a una libertad en el placer, justamente porque una de las formas de ejercer el poder es restringir el cuerpo. La clandestinidad a la que aluden los creadores de la colección esboza un misterio y la clandestinidad a la que la persecución policiaca conduce refleja una forma de opresión. Por eso son distintas. ¿Lo serán también erotismo y pornografía? Los ya varias veces mencionados directores de la colección agregaban:

Lo único que exigimos para esta colección es un buen nivel literario. No hacemos distinciones entre pornografía y erotismo, que para nosotros son la misma cosa. Jamás empleamos la palabra pornografía porque ésa es la coartada de los censores. Además, la llamada pornografía ya tiene, a través de varios libros y revistas, un mercado muy amplio, aunque de calidad bastante dudosa.

Vuelve a surgir la ambigüedad esencial antes subrayada: ambigüedad siempre presente cuando se discute este tema, es más, esta ambigüedad propicia la censura, la persecución y de nuevo la clandestinidad. Lo clandestino es lo prohibido y parece confundirse con lo secreto, con el misterio. ¿Cómo diferenciar entre un libro de Xaviera Hollander y el de la Schroeder-Devrient? ¿Cómo diferenciar entre un libro considerado

erótico y por tanto artístico y un libro simplemente pornográfico? ¿Era el periódico sensacionalista mexicano *Alarma* pornográfico? ¿Lo fueron *Caballero*, *Interviú*, *Su Otro Yo*, los comics distribuidos en los salones de belleza? ¿Lo es Bataille? ¿Por qué se permite la libre circulación de ciertas revistas lujosamente encuadernadas o rotograbadas con grandes calendarios desnudos en el centro o en los centros y por qué se conmovía la gente ante una colección secreta de erótica publicada legal y abiertamente?

¿Qué diferencias puede haber entre la literatura libertina de circulación *soto capa* (y sin embargo sin contratiempos) durante el siglo XVIII, y libros como los de Sade o los de Choderlos de Laclos, que fueron perseguidos? ¿Por qué se dio el permiso tácito a Restif de la Bretonne y se encarceló a Sade? ¿Por qué el cine llamado pornográfico se exhibe a altas horas de la noche? ¿Sólo porque los niños duermen de noche o porque la noche evoca siempre lo diabólico, el lado malo de la realidad? (Aunque hay que advertir: se prohíbe el aborto, los anticonceptivos, se profieren excomuniones y se permite anunciar en los canales televisivos programas abiertamente pornográficos a horas tempranas cuando pueden ser vistos por los niños, objeto preferido de los curas pederastas —léase Marcial Maciel, fundador de los Legionarios de Cristo y protegido por Juan XXIII, o los altos dignatarios de Estados Unidos trasladados simplemente a otras diócesis cuando fueron denunciadas sus violaciones—).

Mi intento de explicación lleva detrás muchos otros intentos. Es bueno aclarar desde el principio que en los terrenos de la erótica es difícil cercar el tema y trazar límites precisos, es más, esos límites precisos podrían confundirse con la persecución y la censura de los que ejercen el poder, contaminando lo erótico de una morbosidad que lo corrompe. Cuando se han instituido tribunales para juzgar sobre lo obsceno y lo pornográfico, una de las razones más utilizadas es la de perversión de menores, y uno de los platos fuertes del erotismo son los niños. Es más, la colección *La Sonrisa Vertical* dirigida durante

un tiempo por Berlanga, utilizaba como emblema en la portada la cara de una niña de mirada totalmente inocente sobre la que se ha cortado un triángulo de luz que ilumina los labios. Esta figura enigmática decora la contraportada: la portada muestra, también demarcada por un triángulo, la verdadera sonrisa vertical, los otros labios, los del sexo femenino, ligeramente entreabiertos. Esa sugerencia nos conduce de nuevo a la idea del sexo que habla, idea fundamental del siglo XVIII francés, siglo a la vez libertino y de ilustración, siglo de discursos lógicos y de pasiones desbordadas, pintadas profusamente en cuadros galantes y en libros eróticos. Pero a la vez, siglo, pues el discurso del sexo se elabora desde la racionalidad. *Las alhajas indiscretas* de Diderot insisten en un sexo que habla, y yo insisto reiterando, el sexo que habla de través es solamente el femenino, en contra de lo que postulaba Foucault en sus ensayos sobre la sexualidad. La colección de Tusquets confirma la regla: el sexo femenino configura el erotismo, es más, el sexo de una niña. La doble insistencia señala un lugar común de los erotismos: una capacidad de transgresión, de subversión, instaurada en una violación, ejercida en ceremonias secretas, cuyo centro simbólico es el sexo impúber de una niña. Esta simbolización tiene carácter iniciático y la literatura deletrea su misterio sin revelarlo totalmente y «siempre bajo el signo de una transgresión, de una ruptura, de una subversión».

Los términos pornografía y erotismo, excluidos de lo moral, son patrimonio de la civilización occidental, mejor aún, son patrimonio de la sociedad burguesa que fue cercando cada vez más el sexo, obligándolo a callar su discurso o a velarlo en una sonrisa vertical. La idea de civilización descubre en primer término una expresión de la conciencia occidental y esa expresión demuestra una noción exclusiva de un nacionalismo también exclusivo de la civilización occidental. La oriental es muestra de otro botón, y no pienso hablar aquí de este tema; hay que subrayar sin embargo que la tiranía que se ejerce entre los musulmanes contra el cuerpo femenino es quizá la más terrible en nuestro mundo actual. Recuérdese, por ejemplo,

Afganistán con los talibanes y las burkas, o las venganzas de honor en Pakistán o en la India. En occidente, la exclusión de una parte del cuerpo de la legalidad y del discurso oficial proviene sobre todo de los últimos dos siglos. D. H. Lawrence indignado por la persecución que la censura ejerció contra *El amante de Lady Chatterley*, exclama: «Se me injuria sobre todo por el empleo que he podido hacer de algunas palabras estimadas como "obscenas"». (Nota al margen: se ha filmado en Francia en 2006 una película maravillosa sobre esta novela; es sobre todo romántica, la dirige Pascale Ferrand).

Nadie sabe en realidad lo que la palabra *obsceno* quiere decir, fuera de su etimología —proviene del latín y quiere decir lo siniestro, lo fatal, lo indecente—, ni siquiera lo que se pretende hacerle decir; las palabras que designan lo que en el cuerpo está bajo el ombligo han llegado a volverse obscenas. Ser obsceno significa hoy en México quizá que cualquier agente de policía piense que tiene derecho de arrestarnos o que un militar puede violar a una anciana y su acto quedarse impune. Nada menos y nada más.

Ha habido muchas víctimas de ese horror provocado por una simple palabra, palabra simple porque designa algo bien simple. «En el principio fue el Verbo y el Verbo era Dios y el Verbo estaba con Dios». Si eso es verdad, estamos muy lejos del comienzo. ¿Cuándo cayó el Verbo? ¿Desde cuándo el Verbo se volvió abyecto si designa las partes llamadas pudendas situadas debajo del ombligo? Si se sugiere que la palabra culo estaba en el comienzo, y Bataille asegura en *Madame Edwarda* que su culo es Dios, cometeríamos un sacrilegio. Un médico debe mencionar esas partes nobles con palabras sabias como «tuberosidad isquial» y las beatas viejas la aprobarán piadosamente, o decirlo siempre en latín, como lo hacían los traductores de las comedias de Aristófanes cuando traducían los diálogos considerados como escabrosos, indignos de oídos decentes. Sea lo que sea, Dios nos fabricó y nos fabricó completos. No se detuvo en el ombligo, dejándole al demonio el cuidado de acabar su tarea. Sería demasiado pueril. La misma

cosa sucede con el Verbo que es Dios: si el Verbo es Dios, no podemos decretar que las palabras que designan algo debajo de la cintura sean obscenas. Así la palabra culo proviene de Dios como la palabra rostro. Debería ser así, de lo contrario estaríamos partiendo a Dios en dos, de la cintura para abajo.

La palabra obscena se pronuncia abiertamente en el teatro isabelino y hasta en el Siglo de Oro español, véase Quevedo por ejemplo. En la Edad Media la profesión de prostituta se consideraba semejante a la de los verdugos, su condición era despreciada pero abierta, sin que se ejerciese la menor censura contra ella. Esta forma de relaciones extraconyugales o preconyugales no se había colocado detrás del escenario. Es más, las ceremonias oficiales de los matrimonios exigían a los invitados acompañar a los novios hasta el lecho conyugal y el acto de amor se celebraba de inmediato, demostrando la vigencia de los códigos del pudor y sus violentos cambios, relegando las actividades de esa parte del cuerpo a los lugares privados de la casa: la recámara y el baño. Los códigos morales son privilegio de la burguesía y de la pequeña burguesía. El baño individual (mientras más dinero, más baños en la casa) y la recámara individual (rigen la misma ley y la misma proporción anterior), son signo de civilización: el pudor es civilizado. La palabra privacía, anglicismo clásico, revela una de las conquistas de la civilización occidental.

Los avances civilizados muestran cómo en el siglo XVIII, protector de muchos de los libertinajes del Renacimiento, aunque no tanto de las palabras para designarlos (pero sí de los instrumentos que ayudaban al cuerpo para ejercerlos), se condenó al Marqués de Sade. Él se atrevió a redactar cuidadosamente distribuidos en ciento veinte jornadas ciertos placeres prohibidos. Es significativo asimismo que Pasolini haya muerto por enumerar los nombres del fascismo, concretándolos en imágenes visuales, definidas antes verbalmente en la escritura de Sade. Las posibilidades de represión del fascismo emanan directamente de la represión de aquellas partes del cuerpo que se sitúan debajo del ombligo. Los métodos

modernos de tortura superan a los de la Edad Media, se ejercen sobre las partes nobles o pudendas, mismas que al ser injuriadas obligan al torturado a hablar por la boca. Ahora mismo el Papa Ratzinger ha decretado, aunque luego lo haya negado, la excomunión a la Asamblea Legislativa de la Ciudad de México por autorizar el aborto durante las doce primeras semanas de gestación, legislación que, desde hace mucho tiempo, existe en varios países de occidente. Nuestros funcionarios intentan anular la nueva ley y exigen a los médicos de instituciones oficiales que se nieguen a practicar el aborto, aunque acepten su ejercicio en clínicas privadas, con lo que se afectará a las mujeres de pocos recursos.

Pero si bien el lenguaje que designa las partes prohibidas ha vuelto a ponerse en circulación como quería Lawrence, su acuñación de baja moneda o su ferialización (porque se ha vuelto morralla) no permite creer por desgracia en una liberación. La proliferación de lenguajes obscenos, la abundancia de revistas en los kioscos que exhiben pechos y vientres, sobre todo femeninos, revela otra cara de la vieja moneda, antes más oculta, o más mañosamente escondida. El discurso de la sexualidad no se ha liberado por el hecho de que se exhiba en fotografías a todo color, o en textos fáciles vendidos a granel o películas exhibidas libremente y anunciadas en las marquesinas nocturnas de las ciudades modernas, en los programas xxx de la televisión de casas honestas y de hoteles trasnacionales durante horarios accesibles a los niños o en las redes de pederastía y pornografía que existen en el internet. Las máximas medidas represivas se ejercen contra los libros verdaderamente transgresores de la moralidad oficial. Es evidente que Bataille fue uno de los principales transgresores y él mismo se opuso a una sexualidad sin misterio. Así lo escribe en una de sus obras póstumas:

No tengo aquí la intención de hacer un elogio del desorden sexual. Al contrario, pienso que el desorden sexual está mal-dito. Por ello y a pesar de las apariencias, me opongo a las ten-

dencias que parecen descollar actualmente. No soy de los que piensan que el rechazo de las prohibiciones sexuales representa una salida. Es más, pienso que la única posibilidad humana está en esas prohibiciones [...]. No creo que este libro podría mostrar una libertad sexual imposible de vivir. Al contrario: aquí se verifica lo que tiene de irrespirable la locura sexual.

La banalización de las costumbres sexuales equivale a la persecución de las costumbres sexuales. Y la banalización se transfiere a la escritura y a la imagen. Las películas completamente comerciales intentan revelar algo ya convertido en estereotipo: una sexualidad promiscua, indiscriminada, que, justamente por su indiscriminación, conduce a la disolución del individuo convertido en un ser anónimo en medio de la muchedumbre, parecido al hombre dentro de la multitud ya descrito por Poe en la soledad decimonónica, soledad *avant la lettre* de la sociedad norteamericana que ahora viene a morir en las pantallas, o un sexo que se ejerce en soledad, aunque sea masiva, cual se implica en el celebradísimo libro de Catherine Millet, *La vida secreta de Catherine M*, describiendo lo que en Francia se denominó la *partouze*, sexo anónimo, voluntario y colectivo. La transcripción de esa violencia de la imagen muestra la promiscuidad, relata con puntos y señales una sexualidad «excitante» y fatigada. En esta promiscuidad de cuerpos y en esta proliferación de lenguajes «obscenos» *ad nauseam*, hay una especie de desafío o de castigo a la palabra bíblica que buscaba Lawrence y se puede atestiguar un proceso: lo verbalizaré simplemente para dejarlo abierto.

Entre los años veinte en que se escriben las obras de Lawrence y Joyce, consideradas pornográficas por tribunales especialmente consagrados a juzgar la obscenidad, y los códigos que se elaboraron hacia 1970 para regular las buenas costumbres, se produce un hecho significativo: un proceso contra el editor Jean Jacques Pauvert, quien hacia 1952 se atrevió a publicar por suscripción las obras completas del Marqués de Sade. El editor fue llevado a la corte, su edición confiscada, y

la obscenidad de Sade, reiterada. Es curioso releer el proceso en el que el Marqués es condenado 140 años después de haberlo sido en vida. Es interesante también leer las acusaciones, la defensa y las declaraciones testimoniales de intelectuales tan fundamentales en Francia como Jean Paulhan, Georges Bataille, André Breton, Jean Cocteau, Jean Paul Sartre, Michel Foucault, pronunciadas y luego impresas para defender al viejo libertino. Este proceso contra un hombre cuyo mayor crimen fue escribir una literatura considerada pornográfica, se agiganta como símbolo de esa alternancia de legislaciones sobre la sexualidad, a veces abiertas flagrantemente en permisividad detonante, o cerradas como persecución inquisitorial.

El libertinaje se juzga en la corte y los tribunales se oponen al cuerpo escrito y lo queman como si fuera un cuerpo vivo; es más, la peligrosidad de Sade sigue inflamando a los censores, quienes no suelen perseguir a las literaturas escritas o visuales que cooperan con la sociedad de consumo. Los defensores de Sade coincidían con sus detractores en que su obra es subversiva y hasta el propio defensor declara: «Es una verdad indiscutible que la obra del Marqués de Sade es definitivamente pornográfica y no supongo que esperéis de mí una tentativa de justificar sus obscenidades». Este ataque se disuelve ahora y el Marqués de Sade es banalizado al ser vendido masivamente en los supermercados. La banalización de la sociedad de consumo es uno de los argumentos aducidos por Pauvert para demostrar que la publicación de Sade emprendida por él no era subversiva. Veamos: su tiraje reducido (dos mil ejemplares) y su alto costo impiden su lectura y ésta sólo puede hacerse como parte de consulta en las bibliotecas o de parte de profesionistas especializados. Su inocuidad, o mejor la inocuidad de una publicación de reducido tiraje y alto costo, se demuestra en la medida en que su lectura quede reducida a un círculo de estudiosos que la leen con afán científico o filosófico. Además, esa exclusividad refuerza el carácter infernal de la obra, carácter infernal a su vez reiterado en el nombre con que los bibliotecarios franceses bautizaron la sección de sus

edificios donde se albergaron estos títulos nefandos: *El infierno de las bibliotecas*. Relegado por la clandestinidad de lo erudito, su elevado precio y su pequeño tiraje, Sade se aísla de nuevo, se encastilla, se encarcela en las mentes de algunos de sus lectores, quienes pudieron o podrán publicar obras teóricas sobre su filosofía o trazaron o seguirán trazando cuadros clínicos sobre su perversidad. Esta solución tampoco es aceptada por los jueces: la juzgan demasiado peligrosa: Sade es como un germen inoculado y transmitido como en las epidemias. Las buenas costumbres se preservan desterrando y ejecutando de nuevo al Marqués. Su ejecución es simbólica aunque reitere otras ejecuciones que no lo fueron y, precedidas por quemas de libros, terminaron en quema de cuerpos. No otra cosa es el nazismo contra el que muchos franceses combatieron, pero la prohibición volvió a proclamarse en 1953 y una prueba es este proceso del que he venido hablando y, muy pronto después, la guerra contra Argelia, donde se instituyó la tortura como método consciente de destrucción de los cuerpos.

La América Latina ha contemplado no hace mucho también ese proceso: las cortes argentinas, chilenas, uruguayas, confeccionaron listas negras para borrar del mapa de la moralidad a los autores que atentan contra las buenas costumbres. El editor Pauvert siguió editando en tirajes limitados la obra de escritores importantes, considerados pornográficos. Defendió así al Marqués, o mejor dicho, a los libros del Marqués:

Pienso, señor presidente, que el papel de un editor es poner a disposición del público y, en particular, de los intelectuales, los textos importantes de nuestra literatura. Me parece que los textos del Marqués de Sade son textos muy importantes de la literatura francesa [...]. Hemos proporcionado ejemplares de obras de Sade editadas, a demanda suya, para la mayoría de las universidades extranjeras y francesas. Son obras que según mi opinión forman parte de nuestra literatura [...].

El juez lo interrumpe y dice tajantemente: «Eso no excluye el carácter y el peligro del libro». Y Pauvert responde como colegial corrido: «No niego su obscenidad».

Las otras declaraciones son también significativas. Paulhan respondió lapidariamente, como si fuese un contemporáneo de Diderot:

La obra del Marqués de Sade me parece muy importante e histórica, casi todos los escritores representativos del siglo XIX surgieron de su obra, a partir de Lamartine, quien reconocía que sin la lectura del Marqués de Sade, a los 19 años, nunca hubiera escrito sus poemas, y luego cito a Baudelaire y a filósofos extranjeros, por ejemplo, Nietzsche [...]. La importancia de Sade como escritor (y es un gran escritor) y como filósofo me parece tan obvia que prohibir sus libros equivaldría más o menos (todos los días leemos obras de sus discípulos) a prohibir el libro y a permitir la misma cosa en los periódicos cotidianos. Habría allí algo extremadamente chocante.

Y es esta la idea que quiero subrayar. El abogado defensor continúa diciendo que los colegiales copian a mano pasajes de la obra del nefando marqués y la distribuyen también de mano en mano, con lo que los fragmentos fuera de contexto se vuelven, ahora sí, peligrosos. La sociedad de consumo distribuye a su antojo la energía y el gasto que antes la sociedad puritana había administrado con estreñimiento y suministra el placer a manos llenas y sin discriminación para provocar una diarrea que drena y esteriliza a sus robots. Banalizar la sexualidad o prohibirla y perseguirla equivale a dos operaciones aparentemente muy diferentes pero en el fondo convertidas en la misma. La promiscuidad de la sociedad de consumo niega la teoría del placer y el gasto que instauran un Bataille o un Sade: la sociedad del crimen organizada por Sade reglamenta a la sexualidad e instaura códigos de escritura que, como dijo Klossowski, «trazan un siniestro punto de interrogación sobre

la actitud previa de pensar y de escribir y particularmente de pensar y de describir un acto, en lugar de cometerlo». Esta preeminencia del deseo o de la reflexión convertida en acto en la escritura y no en la realidad marca la diferencia esencial que Pasolini quiso mostrar y pagó con su muerte: la puesta en práctica cinematográfica de los actos escritos por el Marqués de Sade en sus *120 jornadas de Sodoma*, determina la máxima violación que un régimen fascista puede ejercer sobre sus víctimas. La escritura reflexiona sobre la perversidad y la monstruosidad, no las actúa. Y las obras de Bataille cargan al mundo de deseo y gastan esa energía por el simple placer de gastarla en un acto lúdico y transgresor: la puesta en escrito de un imaginario. La literatura de consumo desperdicia y degrada a los que consumen o a los que se inscriben en una actuación realista de una sexualidad maniquea exhibida como una liberación, destinada en su ejecución a la robotización y al exterminio.

Una nota final: la colección La Sonrisa Vertical, punto de partida de este texto, ha sido eliminada de la editorial Tusquets. ¿La razón?: carece de lectores.

HERIDAS Y FRACTURAS

CUERPO CONTRA CUERPO

EL CUERPO DEL DELITO

Siempre me ha llamado la atención un hecho repetido dos veces en la biografía de Cervantes: sabemos que probablemente en 1569 fue juzgado y condenado en Madrid a la amputación de la mano derecha por haber herido a un hombre llamado Antonio de Sigura y a diez años de destierro, motivo por el cual se dice que huyó de España, rumbo a Italia, provisto adecuadamente de un certificado de limpieza de sangre —es decir, sin antecedentes moriscos o judíos— para alistarse meses después en el ejército. Sabemos con certeza que en 1571 participó en la batalla de Lepanto, donde las tropas españolas vencieron a los turcos, y que en ese combate fue herido. Permaneció unos meses en Mesina en un hospital para reponerse de dos arcabuzazos en el pecho de los cuales sanó, no así de su mano izquierda que quedó inutilizada, accidente por el cual se le conoce como «el manco de Lepanto».

Hecho fortuito y sin embargo simbólico: un escritor cuya mano activa, instrumento esencial para la mayor parte de quienes se dedican a ese oficio, hubiese podido quedar inutilizada para siempre como castigo por un crimen, y la reiteración de ese destino cuando, debido a la guerra, quedara «estropeado» de por vida —como se decía entonces— mediante un adjetivo frecuentemente utilizado en la novela. Y no sólo eso, Cervantes fue durante un largo periodo un cuerpo esclavo, un cuerpo engrillado y encadenado, sujeto a vejaciones, a golpes, al hambre, a la sed, a las violaciones, a las intemperies. En suma, un cuerpo omnipresente, imposible de soslayar —como es imposible ignorar el cuerpo torturado de quienes aspiraban a la santidad,

sobre todo el de las monjas—; un cuerpo omnipresente en su gran novela gracias a los cuerpos de don Quijote y Sancho Panza, que invariablemente aparecen en el texto como lastimados, escarnecidos, cuerpos «amamonados», según se lee en el texto, es decir, abofeteados, pellizcados, picoteados, orinados, azotados, además, punzados, amoratados a medida que van sucediéndose a lo largo de la obra las peripecias o aventuras de las que tanto el Caballero de la Triste Figura, por su gusto, como su escudero Sancho Panza, a disgusto, fueron protagonistas.

En la novela *El cautivo*, intercalada en la primera parte del Quijote, con datos quizá autobiográficos, el protagonista dice que estaba:

encerrado en una prisión o casa que los turcos llaman baño, donde encierran los cautivos cristianos, así los que son del rey como de algunos particulares, y los que llaman del almacén, que es como decir cautivos del concejo, que sirven a la ciudad en las obras públicas que hace y en otros oficios; y estos tales cautivos tienen muy dificultosa su libertad [...] Yo, pues, era uno de los de rescate, que, como se supo que era capitán, puesto que dije mi poca posibilidad y falta de hacienda, no aproveché nada para que no me pusiesen en el número de los caballeros y gente de rescate. [...] Y aunque la hambre y la desnudez pudiera fatigarnos a veces, y aun casi siempre, ninguna cosa nos fatigaba tanto como oír y ver a cada paso las jamás vistas ni oídas crueldades que mi amo usaba con los cristianos. Cada día ahorcaba el suyo, empalaba a éste, desorejaba aquél, y esto, por tan poca ocasión, y tan sin ella, que los turcos conocían que lo hacía no más de por hacerlo y por ser natural condición suya ser homicida de todo el género humano.¹

1. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, ed. del IV Centenario de la Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, p. 410. Todas las citas provienen de esta edición; en adelante se indicarán las páginas en el texto.

Curiosamente, el cuerpo de Cervantes también podría haber sido consumido en la hoguera si se hubiese materializado la insinuación de sodomía que Juan Blanco de Paz, un dominico, compañero de cautiverio, había propagado en su contra.² No cabe duda, su cuerpo estaba marcado para siempre, dato que permitiría a sus enemigos atacarlo, como puede verse en un soneto atribuido a Lope o a alguno de sus epígonos, donde, despechado éste por el éxito de la primera parte del Quijote, ataca al escritor por no ser cristiano viejo y por su defecto físico:

Yo, que no sé de la-, de li-, ni lé-,
no sé si eres, Cervantes, co- ni- cú-,
sólo digo que es Lope Apolo, y tú,
frisón de su carroza y puerco en pie.

Para que no escribieses, orden fue
del cielo que mancases en Corfú.
Hablaste, buey, pero dijiste mu;
¡Oh, mala qui jotada, que te dé!

En cambio, el cuerpo de sus personajes se rehabilita, los reveses físicos parecen no dejar trazas en el texto, pues los protagonistas prosiguen incólumes sus andanzas, capítulo tras capítulo, aventura tras aventura, a pesar de que —insisto— después de cada una de ellas sus cuerpos han sido fustigados, flagelados, hostigados, aporreados, vapuleados, zurrados, manteados, excrementados, fajados, tundidos, vomitados, amoratados, disciplinados, castigados, batidos, sacudidos, golpeados, quebrantados...

Así es la verdad —respondió Don Quijote [a Sancho]—, y si no me quejo del dolor, es porque no es dado a los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque se le salgan las tripas por ella... (p. 77)

2. Jean Canavaggio, *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 3ª. ed, 2004, p. 147.

...las heridas que se reciben en las batallas, explica Don Quijote, antes dan honra que la quitan; así que, Panza amigo, no me repliques más, sino, como ya te he dicho, levántate lo mejor que pudieres y ponme de la manera que más te agrade-re encima de tu jumento, y vamos de aquí, antes que la noche venga y nos saltee en este despoblado (p. 136).

Dolor hay («y que el dolor que tengo en esa costilla se aplicara tanto cuanto», p. 132), los golpes son dados, y los recibidos son resentidos, pero también justificados y minimizados por don Quijote mediante razones caballerescas:

Porque quiero hacerte sabidor, Sancho, que no afrentan las heridas que se dan con los instrumentos que acaso se hallan en las manos, y eso está en la ley del duelo, escrito por palabras expresas; que si el zapatero da a otro con la horma que tiene en la mano, puesto que verdaderamente es de palo, no por eso se dirá que queda apaleado aquel a quien dio con ella. Digo esto porque no pienses que, puesto que quedamos de esta pendencia molidos, quedamos afrentados, porque las armas de aquellos hombres traían, con que nos machacaron, no eran otras que sus estacas, y ninguno de ellos, a lo que se me acuerda, tenía estoque, espada ni puñal (p. 135).

EL LIBRO COMO CUERPO

Quisiera entender por qué. ¿Qué función tienen esos cuerpos maltratados y milagrosamente reconstituidos dentro de la novela? Quiero insistir por ello en la extremada corporeidad de este texto, para lo cual me abocaré a revisar algunas escenas que me parecen significativas, sin tomar demasiado en cuenta la abundante producción que en torno al Quijote se ha generado desde que la obra vio la luz.

¿Podré explicarlo si cito un largo y admirable párrafo de Foucault que proviene de *Las palabras y las cosas*?

El libro —dice, refiriéndose a las novelas de caballerías que ha leído el protagonista— es menos su existencia que su deber. Ha de consultarlo sin cesar a fin de saber qué hacer y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido. Las novelas de caballerías escribieron de una vez por todas la prescripción de su aventura. [...]

Pero si quiere ser semejante a [los signos], tiene que probarlos, porque los signos (legibles) no se asemejan ya a los seres (visibles). Todos estos textos escritos, todas esas novelas extravagantes carecen justamente de igual: nada en el mundo se les ha asemejado jamás: su lenguaje infinito queda en suspenso, sin que ninguna similitud venga nunca a llenarlo [...]. Al asemejarse a los textos de los cuales es testigo, representante, análogo verdadero, Don Quijote debe proporcionar la demostración y ofrecer la marca indudable de que dicen verdad, de que son el lenguaje del mundo. Es asunto suyo el cumplir la promesa de los libros. Tiene que rehacer la epopeya, pero en sentido inverso: ésta relataba (pretendía relatar) hazañas reales, prometidas a la memoria; Don Quijote, en cambio, debe colmar de realidad los signos sin contenido del relato. Su aventura será un desciframiento del mundo: un recorrido minucioso para destacar, sobre toda la superficie de la tierra, las figuras que muestran que los libros dicen la verdad. La hazaña tiene que ser comprobada: no consiste en un triunfo real [...], sino en transformar la realidad en signo. En signo de que los signos del lenguaje se conforman con las cosas mismas. Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros.³

¿Podría decirse, interpretando a Foucault —o a lo mejor desinterpretándolo—, que en sus andanzas, manipulado por los fantasmas de papel que pueblan las novelas de caballería, el ingenioso hidalgo rellena los signos, las grafías y los habita entrándose en ellos tanto con sus huesos como con su carne y

3. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968, pp. 53-54.

que los golpes recibidos son las distintas maneras en que esa transfiguración logra efectuarse y adquirir cuerpo?

Pero vuelvo a Foucault, pienso que es una de las muy valiosas interpretaciones a las que este clásico puede dar pábulo, aunque yo podría alegar —contradiciéndolo en parte y al leer con mucha atención y a ras del texto a Cervantes y tomando lo que él escribe al pie de la letra, esto es, literalmente— que para él, o en su época, los libros tienen cuerpo y no sólo contienen signos. Estos no serían simplemente objetos desechables, o consumibles, si interpreto este término en un doble sentido: en el del acto mismo de consumir la lectura y a la vez en el hecho de que los libros, como resultado de la acción que ejecutan los familiares y amigos de don Quijote, son consumidos por el fuego. Su consistencia entonces sería tan material y tan sólida como la carne de sus lectores. En efecto, cuando después de su primera salida, el caballero andante regresa adolorido y maltrecho con el objeto de conseguir un escudero y reponerse de la paliza que unos mercaderes le han propinado y de las piedras que le han lanzado algunos arrieros, el cura, el barbero, el ama y la sobrina aprovechan su momentánea invalidez para, como se lee en el título del capítulo vi de la primera parte, hacer «un grande escrutinio en la librería de nuestro ingenioso hidalgo».

«El cual» empieza diciendo el capítulo, «aún todavía dormía. Pidió las llaves a la sobrina del aposento [aclaro: pidieron las llaves el cura y el barbero] donde estaban los libros autores del daño, y ella se las dio de muy buena gana. Entraron dentro todos, y la ama con ellos, y hallaron más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños» (p. 60).

Los libros tienen, pues, cuerpo, reitero, tanto como el de los seres humanos. Actúan, pueden causar daños severos, como pueden causarlo las lanzas o las piedras que hieren los cuerpos de los personajes, ya se trate de los individuos a quienes ataca el caballero andante o de quienes lo atacan a él o de quienes maltratan sin piedad a Sancho Panza. Los libros incorporan en sus páginas la densidad de lo real o de lo que se pretende que es la realidad; una realidad que, trasladada del cuerpo de los

libros a los cuerpos de los personajes que los han leído, se volverá cuerpo de su cuerpo. Y si sigo tomando al pie de la letra el texto, vemos que cuando el escudero habla de sí mismo, usando una expresión muy española, se autodesigna a menudo como un cuerpo: «Resolvámonos, cuerpo de mí, dijo Sancho».

En breves palabras, al leer se produce un acto de magia semejante al que don Quijote quisiera convocar cuando encarna a un personaje épico, como si los caballeros feudales a quienes imita pudiesen convertirse en seres humanos reales, percibidos en su materialidad y no sólo en su abstracción. Los golpes recibidos serían entonces la contrapartida, el signo evidente de la imposibilidad de esa resurrección. Los signos acababan por designar las cosas y no la ilusión de lo ficticio.

En uno de sus primeros ensayos, «Tácito y el barroco fúnebre», Roland Barthes explica:

Si se cuentan los asesinatos de los Anales, el número es relativamente escaso [...]; pero si los leemos, el efecto es apocalíptico: al pasar del elemento a la masa, aparece una nueva cualidad, el mundo se ha transformado. Quizá sea eso el barroco: una contradicción progresiva entre la unidad y la totalidad, un arte en que la extensión no es una suma sino una multiplicación, en una palabra, el espesor de una aceleración: en Tácito, de año en año, la muerte cuaja; y cuanto más divididos están los momentos de esta solidificación, más indiviso es el total: la muerte genérica es masiva, no conceptual; la idea aquí no es el producto de una reducción, sino de una repetición.⁴

EL CUERPO INMUNDO

La absoluta carnalidad de los dos personajes, de Sancho y de don Quijote —a pesar de que muchos críticos, de manera tra-

4. Roland Barthes, «Tácito y el barroco fúnebre», en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 129.

dicional y en puro maniqueísmo, enaltezcan al segundo como gran idealista y pretendan rebajar a su simple y total condición de tosco y bruto labrador al primero, a quien un escritor francés ha llamado burdo materialista—, me hace caer en la escatología, un elemento fundamental en el texto.

En la sacrosanta y eterna venta que para el caballero es un castillo se alojan, en la misma habitación, Sancho, don Quijote y un arriero, dispuesto a refocilarse con Maritornes. Allí se suscita una de las escenas más jocosas de la primera parte de esta novela, además de ser una de las más explícitas en cuanto a sexualidad se refiere; una sexualidad bestial, entre gente de clase baja o entre animales, como aquel episodio en que a Rocinante le viene el deseo de copular con una jaca. Para ambos encuentros, aun cuando la yegua se niega a acceder a los deseos del jamelgo, Cervantes utiliza el mismo vocablo: refocilarse.

Como de costumbre, de este episodio salen malheridos nuestros protagonistas, golpeados primero por el arriero y luego por un cuadrillero de los que llamaban de la Santa hermandad o el Santo Oficio. Para sanar, don Quijote decide confeccionar una receta caballeresca, un milagroso bálsamo, el de Fierabrás, compuesto simplemente de aceite, romero, sal y vino mezclados y hervidos en una alcuza, el que

apenas lo acabó de beber, cuando comenzó a vomitar, de manera que no le quedó cosa en el estómago; y con las ansias y agitación del vómito le dio un sudor copiosísimo [...] y quedose dormido más de tres horas, al cabo de las cuales despertó y se sintió aliviadísimo del cuerpo y en tal manera mejor de su quebrantamiento, que se tuvo por sano y verdaderamente creyó que había acertado con el bálsamo (p. 149).

Sancho usa el mismo remedio con un resultado adverso:

el estómago del pobre Sancho no debía de ser tan delicado como el de su amo, y, así, primero que vomitase le dieron tantas ansias y bascas, con tantos trasudores y desmayos, que él

pensó bien y verdaderamente que era llegada su última hora [...] y comenzó el pobre escudero a desaguarse por entrambas canales, con tanta priesa, que la estera de enea sobre quien se había vuelto a echar, ni la manta de anjeo con que se cubría, fueron más de provecho (p. 150).

Muchos ejemplos podrían escogerse para ilustrar esta vena escatológica (que bien podría y en realidad ya ha sido explicada si se acude a Mijail Bajtin y el mundo carnavalesco), en esos movimientos oscilatorios entre lo alto y lo bajo, entre la idealización de la Dama en la poesía cortesana o en la novela caballeresca y el mal olor que despidе el aliento de Maritornes o el de Dulcinea, que para don Quijote huele a ámbar y según Sancho a cebollas y ajo. Lo mismo sucede en las representaciones teatrales —cuyo título nunca se sabe— organizadas en el palacio de los duques, en las cercanías de Zaragoza —lugar que nunca visita el caballero por tratarse probablemente del lugar originario de Avellaneda, el autor del falso Quijote—. Dichas representaciones tienen como objeto hacer uso de la pareja constituida por el caballero y su escudero como bufones de corte, personajes grotescos que los señores necesitan para su entretenimiento, personajes éstos, los nobles, sujetos asimismo a esos movimientos estrepitosos que van sin transición de lo alto hacia lo bajo.

En efecto, durante el largo intervalo novelesco que transcurre en ese palacio, la Dueña Rodríguez, una de las servidoras de la duquesa, le confiesa a nuestro ingenioso hidalgo que también la gran dama, como Sancho en el pasaje que acabo de reproducir, sufre trastornos en el bajo vientre:

¿Ve vuesa merced, señor don Quijote, la hermosura de mi señora la duquesa, aquella tez de rostro, que no parece sino de una espada acicalada y tersa, aquellas dos mejillas de leche y de carmín, que en la una tiene el sol y en la otra la luna, y aquella gallardía con que va pisando y aun despreciando el suelo, que no parece sino que va derramando salud donde pasa? Pues

sepa vuesa merced que lo puede agradecer primero a Dios y luego, a dos fuentes que tiene en las dos piernas, por donde se desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena (pp. 915-916).

Con lo que se igualan Sancho y la duquesa, pues ambos se desaguan por lo bajo, como asimismo don Quijote se desaguara para aliviarse cuando va encadenado en una jaula dentro de una carroza de bueyes, estratagema que sus amigos conciertan para llevarlo de nuevo a buen recaudo, es decir, a su casa:

—¿Es posible que no entiende vuestra merced de hacer aguas menores o mayores? Pues en la escuela destetan a los muchachos con ello. Pues sepa que quiero decir si le ha venido gana de hacer lo que no se excusa.

—¡Ya te entiendo, Sancho! Y muchas veces, y aun ahora la tengo. ¡Sácame de este peligro, que no anda todo limpio! (p. 500).

Según Jacques Lacan, comenta Slavoj Žižek, los humanos se distinguen de los animales en el momento mismo en que el excremento se convierte para ellos en un residuo embarazoso, en fuente de vergüenza, en algo de lo que hay que desembarazarse en secreto. Así, la mierda ensombrece aun los momentos más sublimes de la experiencia humana.

LA DESNUDEZ CONSIDERADA COMO DEGRADACIÓN

Se tiene la creencia, explica el crítico de arte italiano Mario Perniola, de que los seres humanos lo son, es decir, son seres diferentes de los animales, en virtud de que están vestidos. La vestimenta les otorga su identidad social, antropológica y religiosa, en una palabra, su ser. Desde esta perspectiva la desnudez es un estado negativo, una privación, una pérdida, un despojo. Los adjetivos desnudado, desvestido, despojado, des-

criben a una persona que ha sido privada de algo que debiera tener. En la esfera de este concepto, estar desvestido significa encontrarse en una posición degradada y vergonzosa, típica de los prisioneros, los esclavos o las prostitutas, o de aquellos que están locos, malditos o han sido profanados.⁵

Si bien esta definición la emplea Perniola como un preámbulo al erotismo en la pintura del Renacimiento, en la que la desnudez es un elemento esencial de signo contrario, me viene como anillo al dedo para analizar algunas escenas de la primera parte del Quijote, especialmente los capítulos xxiii a xxvi, donde se narran la historia de Cardenio y la imitación que don Quijote hace del caballero Beltenebros en la Sierra Morena (pp. 215-257). Después de liberar a los galeotes y quedar en deuda por ello con la Santa Hermandad, es decir la Inquisición, para gran pavor de Sancho, y de recibir como premio de su buena acción una andanada de pedradas, organizada por el siniestro Ginés de Pasamonte, más tarde Maese Pedro, nuestros personajes se adentran en la Sierra Morena, donde don Quijote siente alegrarse su corazón por «acomodarse» ese lugar a las aventuras que buscaba (p. 212).

Comenzaron a llover tantas piedras sobre don Quijote, que no se daba manos a cubrirse con la rodela; y el pobre de Rocinante no hacía más caso de la espuela que si fuera hecho de bronce. Sancho se puso tras su asno y con él se defendía de la nube y pedriscos que sobre entrambos llovía. No se pudo escudar tan bien don Quijote, que no le acertasen no sé cuántos guijarros en el cuerpo, con tanta fuerza, que dieron con él en el suelo; y apenas hubo caído, cuando fue sobre él el estudiante y le quitó la bacía de la cabeza y diole con ella tres o cuatro golpes en las espaldas y otros tantos en la tierra, con que la hizo pedazos. Quitáronle una ropilla que traía sobre las armas, y las medias

5. Mario Perniola, «Entre vestido y desnudo», en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, eds. Michael Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi, Madrid, Taurus, 1991, p. 237.

calzas le querían quitar, si las grebas no lo estorbaran. A Sancho le quitaron el gabán y, dejándole en pelota, repartiendo entre sí los demás despojos de la batalla, se fueron cada uno por su parte (p. 210).

Ya reestablecidos milagrosamente de la aventura y en plena Sierra Morena, el caballero descubre una maleta que contiene ropa de muy buena textura, un bello manuscrito encuadernado ricamente y «un pañizuelo con un buen montoncillo de escudos de oro», del que se apodera Sancho como pago de sus servicios. Desvalijados por los galeotes, Sancho desvalija a su vez la maleta, se queda con la ropa fina y el dinero, mientras su amo guarda el librillo que contiene versos amorosos de un desdeñado amante, dato importante porque en resumidas cuentas el salario que don Quijote hubiese debido pagar a su escudero se reduce a esas camisas de fina Holanda halladas en la valija, a los cien escudos de oro que encontró en la misma y que don Quijote le ofrece con magnificencia, desinteresado de los bienes materiales como buen caballero andante. Más tarde, en los maravillosos episodios que los dos personajes protagonizan en la segunda parte de la novela, en la mansión de los duques, Sancho va a recibir como recompensa un vestido de caza de color verde de rica tela que por efecto mismo de sus malandanzas se desgarró y que será ofrecido después a ¿Juana o Teresa? Panza para con esa tela confeccionar un vestido para su hija Sanchica. Como suntuoso y único suplemento de esos dones, la mujer del escudero recibirá de la duquesa una sarta de corales engarzados en oro.

Con el pensamiento puesto en una nueva posible y gloriosa aventura, el caballero advierte de pronto una extraña figura humana medio desnuda, saltando como una cabra sobre los peñascos:

Figurósele que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rabultados, los pies descalzos y las piernas sin cosa alguna; los muslos cubrían unos calzones, al parecer de

terciopelo leonado, mas tan hechos pedazos, que por muchas partes se le descubrían las carnes (p. 216).

Vestido a medias, pero con ropas caras (terciopelo leonado), un personaje mitad humano y mitad animal, a medio camino entre lo civilizado y lo salvaje (cabellos rebultados), cuyos ropajes desgarrados acusan su proveniencia y denuncian su degradación. Los despojos de su civilidad, manifiestos en su desvestimiento, son sin embargo muestras evidentes de su estatus social. Agravado por su comportamiento, ese ser extraño no camina como los hombres, brinca de risco en risco, su cabalgadura ha perecido, su vestimenta está destrozada y su forma de transitar por los montes es totalmente bestial. Me recuerda a los personajes creados por Calderón de la Barca en esos dramas por donde deambulan distintos Segismundos, dejando ver en su apariencia y sobre todo en sus cabellos desordenados y en su miserable traje que han dejado de pertenecer a la civilización.

Estamos frente a Cardenio, protagonista de una de esas novelas pastoriles que como la historia de Marcela y Grisóstomo, la de «El curioso impertinente» o la «Historia del cautivo» interrumpen el relato principal, *road movie* que impulsa al protagonista y a su servidor a desplazarse sin cesar por los caminos. Estas novelas conforman cuerpos textuales ajenos pero al mismo tiempo imposibles de separar del conjunto. Como si un cuerpo extraño chocara contra el cuerpo principal para detenerlo en su camino e intentara paralizarlo, de la misma manera que en la historia principal unos cuerpos chocan contra otros sin piedad y sin embargo no se destruyen.

Cardenio, «un mancebo de gentil talle y apostura, caballero sobre una mula», a quien su prometida esposa es entregada a otro, se refugia en lo más áspero e impenetrable de la sierra y cae en accesos de locura; golpea y despoja de sus bienes a los pastores y cabreros del entorno, en curioso paralelismo con los forajidos que han desvalijado y golpeado al caballero y a su escudero, y a quien también le corresponde en

la textualidad asumir la función de exagerar de manera paródica y especular la locura de don Quijote. Los cabreros condolidos ante la desvalidez del joven que ya tenía «roto el vestido, el rostro desfigurado y tostado por el sol», le ofrecen ayuda y sustento, a lo cual, como relatan Cide Hamete Benegeli o el propio Cervantes, uno de ellos responde:

Agradeció nuestro ofrecimiento, pidió perdón de los asaltos pasados y ofreció de pedillo de allí adelante por amor de Dios, sin dar molestia alguna a nadie. En cuanto lo que tocaba a la estancia de su habitación, dijo que no tenía otra que aquella que le ofrecía la ocasión donde le tomaba la noche; y acabó su plática con tan tierno llanto, que bien fuéramos de piedra los que escuchado le habíamos si en él no le acompañáramos, considerando cómo le habíamos visto la vez primera y cual le veíamos entonces. Porque, como tengo dicho, era muy gentil y agraciado mancebo, y en sus cortesías y concertadas razones mostraba ser bien nacido y muy cortesana persona; que, puesto que éramos rústicos los que le escuchábamos, su gentileza era tanta que bastaba a darse a conocer a la misma rusticidad. Y estando en lo mejor de su plática, paró y enmudecióse; clavó los ojos en el suelo por un buen espacio, en el cual todos estuvimos quedos y suspensos, esperando en qué había de parar aquel embelesamiento, con no poca lástima de verlo, porque por lo que hacía de abrir los ojos, estar fijo mirando al suelo sin mover pestaña gran rato, y otras veces cerrarlos, apretando los labios y enarcando las cejas, fácilmente conocimos que algún accidente de locura le había sobrevenido [...] se levantó [luego] con gran furia del suelo, donde se había echado, y arremetió con el primero que halló junto a sí, con tal denuedo y rabia, que si no le quitáramos le matara a puñadas y a bocados (pp. 219-220).

Descripción muy vívida de esa locura que lo hace oscilar entre paroxismo y mansedumbre.

El encuentro con Cardenio, reitero, un joven trastornado por un amor desgraciado y adorador de Dorotea, valga la ca-

cofonía, produce en don Quijote una enorme curiosidad y finalmente el deseo de imitarlo, de colocarse en su misma situación, y como Amadís, esconderse para adorar a su Dulcinea del Toboso, cual si se tratase de una deidad.

Imitador por naturaleza, don Quijote es el prototipo del enajenado, como dice René Girard en su bello libro *Mentira romántica, verdad novelesca*, de quien «ha renunciado, en favor de Amadís, a la prerrogativa fundamental del individuo: ya no elige los objetos de su deseo; es Amadís quien debe elegir por él».⁶

Me interesa mucho subrayar cómo en estos episodios no sólo se duplica el modelo de la imitación, sino que se triplica, justificando —a mi modo de ver— la interrupción de la historia principal para subrayarla mejor y redefinir su sentido.

Girard sigue explicando el mecanismo:

En el deseo de don Quijote, la línea recta está presente, pero no es lo esencial. Por encima de esa línea, existe el mediador que ilumina a la vez el sujeto y el objeto. La metáfora espacial que expresa esta triple relación es, evidentemente, el triángulo. El objeto cambia con cada aventura pero el triángulo permanece. La bacía de barbero o las marionetas de Maese Pedro sustituyen a los molinos de viento; Amadís, en cambio, sigue siempre presente.⁷

Revestido de caballero andante de manera literal y al mismo tiempo paródica, armado de sus lanzas herrumbrosas, coronado por un yelmo conformado por una bacía ya destrozada, con las calzas luidas, el herreruero desteñido, la cabalgadura flaca y sarnosa, acompañado de un rústico escudero desarrapado y obeso, cabalgando sobre un asno, su catadura desentona, resalta frente a la de los demás, aquellos que por sus ropajes estrictamente diferenciados descubren el lugar que

6 René Girard, *Mentira romántica, verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985, p. 9.

7. *Ibid.*, p. 10.

ocupan en la sociedad. La locura de don Quijote contrasta con la de Cardenio, un ser descolocado y, con todo, un personaje normal, del cual y por los restos de su vestimenta y por su talle, se deduce con precisión a qué estamento social pertenece, y además puede clasificarse el tipo de su locura.

En su pretensión por ser otro, don Quijote es único e incomparable.

Ahora bien, teniendo como modelo fundamental el del caballero andante y privilegiando entre ellos a Amadís, libro que el barbero y el cura salvan de las llamas por considerarlo obra de mérito, la aparición de Cardenio y su locura amorosa suscitan en don Quijote el deseo de imitarlo a su vez. Hará penitencia, se despojará de sus ropas, guardará como reliquia la imagen de su dama y permanecerá en la espesura en soledad. Sancho deberá llevarle a Dulcinea una carta, una carta que no podrá leer por ser iletrado y que deberá aprenderse de memoria, operación que le resultará imposible al escudero y causa de muchos y divertidos malentendidos posteriores.

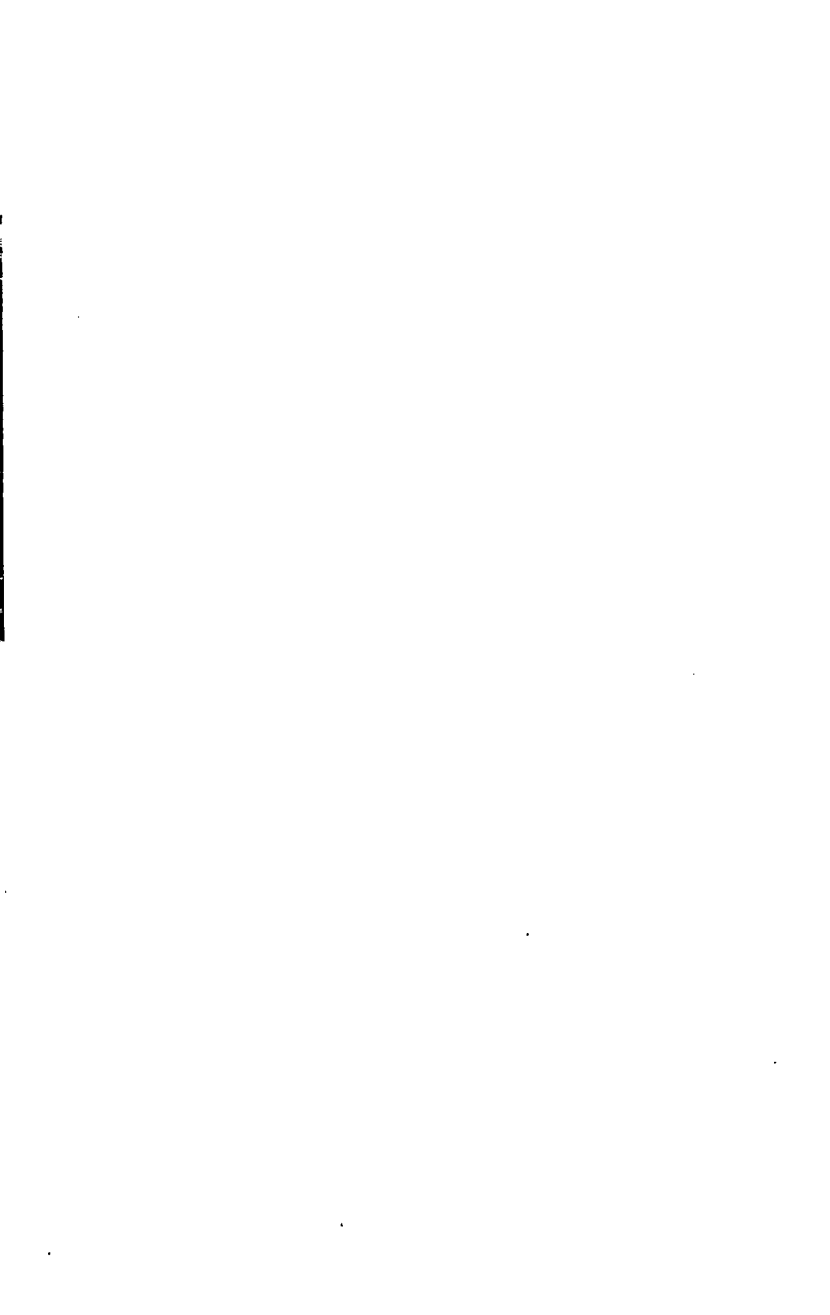
Si sigo el argumento de Girard, verifico que el deseo de Cardenio es lineal: va del sujeto enamorado al objeto de su deseo. En cambio, reiterando al crítico francés, el deseo del Quijote es siempre triangular, su vértice principal lo conforma la figura de Amadís. La historia de Cardenio engendra en el Caballero de la Triste Figura el deseo de retirarse y venerar en silencio a su dama, como si llevara a cabo una ceremonia religiosa en donde ella, como sabemos, ocupa el lugar de la divinidad. Pero de manera singular, esta acción tendrá como punto de partida la descrita en el libro de Garci Rodríguez de Montalbo, la que acomete Amadís, al cambiarse de nombre y de apariencia, después de haber sido rechazado por Oriana, por lo cual decide retirarse a la isla de Peña Pobre: «¿Qué es lo que vuestra merced quiere hacer en este tan remoto lugar?», pregunta Sancho. El caballero responde:

Quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don

Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura (p. 235).

¿Y en qué consiste la locura de don Quijote, además de haber realizado antes y de manera caricaturesca todas las hazañas que ha relatado como adjudicadas a Roldán, para luego internarse en la espesura, subir los más altos riscos, hacer penitencia y llorar a Dulcinea? «Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales y luego sin más ni más dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco» (p. 248).

Medio desvestido, indecente, impropio, don Quijote ha caído en la bestialidad o simplemente en una desnuda locura.



EL CUERPO INSCRITO Y EL TEXTO ESCRITO
O LA DESNUDEZ COMO NAUFRAGIO:
ÁLVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA

«EL QUE SALIÓ DESNUDO...»

El naufragio, una de las formas más refinadas del infortunio, cuenta entre sus maldiciones a la desnudez, estado esencial —adánico— del hombre, pero rechazado por él, o por Dios, desde el instante mismo en que expulsó a Adán y Eva del Paraíso, cubiertas sus vergüenzas por la púdica y verde hoja de parra, primera y lujosa vestimenta de la humanidad: es evidente que, de acuerdo con esta perspectiva, la historia de la civilización empezaría con el vestido.

A partir del primer viaje de Colón, la desnudez adquiere connotaciones específicas; se reviven viejos mitos y se los transforma de acuerdo con los territorios recién descubiertos. Resurge el mito bíblico del Edén materializado en esas tierras nuevas y localizado generalmente en una isla; dicho mito, reforzado por su versión helénica, el de la Edad Dorada, engendra una serie de variantes, entre las que se cuenta la Fuente de la Eterna Juventud, localizada también en una supuesta isla, la llamada Bimini (Florida) por Juan Ponce de León...¹

La desnudez edénica presupone la inocencia —la de nuestros primeros padres, la de los pobres de espíritu y los bárbaros— y la hermosura, pero también, en cierto modo, la inmortalidad. Para los conquistadores la desnudez de los indígenas evoca —y provoca— un erotismo. La polarización absoluta de la desnudez se encuentra en el naufragio, entendido como la pérdida total o provisoria de la territorialidad y la

1 Juan Gil, *Mitos y utopías del descubrimiento*, 1. Colón y su tiempo, Madrid, Alianza Universidad, 1989, p. 267.

civilización; figurada, la primera, por la destrucción de los barcos, y la segunda por la carencia de vestimenta. La forma extrema del mito simboliza la caída o la pérdida del Paraíso, y la inocencia, además, la desertización del cuerpo, librado a la intemperie y al hambre.

Quizá *Naufragios* de Álgar Núñez Cabeza de Vaca² sea la obra que mejor delimite ese tipo de infortunio, en su doble proyección utópica y realista. Libro ejemplar: relata el increíble esfuerzo que el protagonista hizo por sobrevivir —junto con tres compañeros— durante los interminables años en que, como él mismo dice, «por muchas y muy extrañas tierras anduve perdido y en cueros...», después del fracaso de la expedición de Pánfilo de Narváez en 1527, que contaba con más de cuatrocientos hombres, setenta caballos, varias embarcaciones, bastimentos y rescates. Esas extrañas tierras ocupan nada menos que una parte considerable del territorio norteamericano y grandes extensiones de la actual República mexicana.

Aunque numerosas catástrofes abren y cierran su relación —metafórica, sintomática y circularmente—, el verdadero naufragio se inicia justamente con la desnudez: después de perder sus propios navíos —ya en sí la forma primordial de naufragio, de acuerdo con la etimología de la palabra—³ los expedicionarios tratan de enderezar, después de una tempestad, una barca construida torpemente por ellos, a fin de dirigirse a un puerto seguro; algunos miembros de la expedición se desvisten para

2 Álgar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, ed., intr. y notas de Trinidad Barrera, Madrid, Alianza, 1985. Salvo que se indique lo contrario, todas las citas de *Naufragios* provienen de esta edición; la paginación la señalo en el texto. Pocas crónicas han provocado tanta admiración y perplejidad como ésta. Su brevedad, su ambigüedad, producidas tanto por el tema como por la estructura del relato, engendran una enorme multiplicación semántica, gracias a la combinación a veces estratégica y a veces inconsciente de silencios y verbalización.

3 *Naufragio*: El hacerse pedazos el navío [...] Díjoles de *navis* y *frango*, is, *quasi navisfractura*, y lo mismo es ser hundida con las olas. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*.

tener una mayor agilidad de movimientos, pero un golpe de agua se lleva barca, ropa, bastimentos. Los naufragos quedan desnudos —«como nacimos»—, convertidos en seres infra-humanos, desconocidos para sí mismos y también para los indios, que cuando los ven así transformados, «espantáronse tanto que se volvieron atrás». El temido y despreciado estado de salvajismo —simbolizado por la desnudez, privilegiado por la utopía y rechazado por la civilización— se ha vuelto de golpe parte de su cuerpo y, literalmente, cuero de su cuero: expuestos al terrible frío de noviembre están «tales que con poca dificultad nos podían contar los huesos [...] hechos propia figura de la muerte»⁴ (p. 98). Es necesario determinar en-

- 4 Después de escribir mi primera versión del texto, presentado en el Coloquio «Uomini dell'altro Mondo», organizado en la Universidad de Siena por mi querido amigo Antonio Melis, en marzo de 1991, recibí algunos trabajos que tocaban en parte algunas de las líneas del mío. Pude por ello complementar y muchas veces aclarar mis propias ideas, y, sobre todo, intensificar ese diálogo subterráneo que propicia la lectura de otra textualidad. En esta versión incorporo, en notas al pie de página, las citas y los comentarios que me sugirieron sus ensayos. Es de notar que existe una especie de texto colectivo cuyos autores van retomando ideas de textos anteriores que se desarrollan y profundizan. En este caso estarían sobre todo Cesare Acutis (introducción a Álgar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragi*, Turin, Einaudi, 1989), Luisa Pranzetti («Il Naufragio come metáfora», *Ispanoamericana*, año I, núm. 1, invierno de 1980), Pier Luigi Crovotto ([ed.], introducción y nota a Álgar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y relación de la jornada que hizo a la florida con el adelantado Pánfilo de Narváez* [texto de Daniela Carpani], Milán, Cisalpino/Goliardica, 1984 y, en coautoría, «El naufragio en el Nuevo Mundo: de la escritura formularizada a la prefiguración de lo novelesco», *Actes du Premier Colloque International du GRECIF [Centre de Recherches et d'Études Comparatistes Ibéro-Francophones] Palinure*, número especial, París, Sorbonne Nouvelle, 1986) y Sylvia Molloy («Alteridad y reconocimiento en los *Naufragios* de Álgar Núñez Cabeza de Vaca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXV, núm. 2, México, 1987). En otro contexto, y por lo que se refiere a mi propio ensayo, he utilizado a Silvia Benso (*La conquista di un testo: un Requerimiento*, Roma, Bulzoni, 1989) y a Giulia Lanciani (*Os relatos de naufragios na literatura portuguesa dos séc. XVI e XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979). Desde el punto de vista de la narratología están los textos de Vito Galeota («Appunti per una analisi letteraria di *Naufragios* di A. Núñez Cabeza de Vaca», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Ro-*

tonces el espacio narrativo donde este nuevo yo documenta su estado de desnudez, el estadio más definitivo del naufragio. Para ello Álar Núñez organizará en su relación una estrategia escrituraria totalmente adecuada a esa vida que le permitió, valga la expresión, salvar el pellejo, pues ¿qué otra cosa además de pellejo le queda a un cuerpo que está en los huesos? El relato se adhiere como piel a la estructura interna del cuerpo escriturario y rescata el cuerpo del narrador que ha expuesto el pellejo en servicio del rey, como bien puede verificarse en las siguientes frases, donde veladamente exige un premio:

[...] y que no tuviera yo necesidad de hablar para ser contado [a través de la relación] [...] Lo cual yo escribí con tanta *certinidad* que aunque en ella se lean algunas cosas muy nuevas y para algunos muy difíciles de creer, pueden sin duda creerlas, *y creer por muy cierto que antes soy en todo más corto que largo y bastará para esto haberlo yo ofrecido a Vuestra Majestad por tal. A la cual le suplico la reciba en nombre de servicio, pues*

manza, XXI, 2, Nápoles, 1983 y «Alcune osservazioni sul rapporto storia/letteratura in *Naufragios* di Álar Núñez Cabeza de Vaca», *Medioevo Saggi e Rassegne*, núm. 8, 1984-1985). Una visión etnológica es la de Massimo Squillacciotti («Introduzione a 1492-1992. L'altra storia: la conquista dell'America», *Quaderno di Latinoamérica*, suplemento, año XI, núm. 39, julio, Roma, 1990); también Robert E. Lewis («Los naufragios de Álar Núñez: historia y ficción», *Revista Iberoamericana*, XLVIII, Pittsburgh, 1982). Véanse David Lagmanovich («Los naufragios de Álar Núñez como construcción narrativa», *Kentucky Romance Quarterly*, 1978, pp. 27-37) y Antonio Carreño («*Naufragios*, de Álar Núñez Cabeza de Vaca: una retórica de la crónica colonial», *Revista Iberoamericana*, julio-septiembre, vol. LIII, núm. 140, 1987, pp. 499-516). Llegó a mis manos, ya escrito este artículo, el texto de Rolena Adorno («The Negotiation of Fear in Cabeza de Vaca's *Naufragios*», *Representations*, 33, invierno, Universidad de California, 1991). Consigno además los textos de Enrique Pupo-Walker («Pesquisas para una nueva lectura de los *Naufragios* de Álar Núñez Cabeza de Vaca», *Revista Iberoamericana*, núm. 140, julio-septiembre, 1987a, pp. 517-539, y «Los *Naufragios* de Álar Núñez Cabeza de Vaca: notas sobre la relevancia antropológica del texto», *Revista de Indias*, 47, núm. 181, 1987b, pp. 755-776).

éste sólo es el que un hombre que salió desnudo pudo sacar consigo (pp. 62-63).

Con esas palabras termina su Proemio, ofrecido al rey como servicio y asociado a un hombre que, repito, es descrito específica y literalmente como un cuerpo desnudo.⁵

«IRÁN DESNUDOS MIS RENGLONES DE ABUNDANCIA...»

La mayor parte de las expediciones a la Florida terminaron en el fracaso, desde que Juan Ponce de León, su descubridor, recibiera en 1512 el flamante título real de adelantado para conquistarla. Varios cronistas se ocupan de la desastrosa expedición de Pánfilo de Narváez, entre ellos Gonzalo Fernández de Oviedo, quien en el Proemio a su *Historia general y natural de las Indias* afirma: «Quiero certificar a Vuestra Cesárea Majestad que irán *desnudos* mis renglones de *abundancia* de palabras artificiales para convidar a los lectores; pero *serán muy copiosos de verdad*, y conforme a ésta diré lo que no terná con-

- 5 Cf. Cesare Acutis, *op. cit.*, p. 82: «Rimpatriato, Álvar Núñez riferisce, dall'interno dell'Istituzione, la sua vicenda fuori dell'Istituzione; vestito, racconta la storia di Álvar Núñez nudo». La utilización de la relación como servicio ha sido analizada por muchos autores, la mayor parte de ellos mencionados en las notas anteriores, en especial Barrera, Crovetto, Pranzetti y Molloy. Es de notar que Álvar Núñez no se contenta sólo con ofrecer su texto como servicio; al finalizar su aventura deja explícito otro servicio de gran importancia para su Rey: la evangelización y pacificación de los indígenas de la zona de Culiacán, llamada entonces San Miguel, evangelización que, como se deduce de sus palabras, no había sido posible lograr por los desmanes de las huestes del tirano Nuño Beltrán de Guzmán. Oigamos sus palabras: «Y nosotros les mandamos que hiciesen iglesias y pusiesen cruces en ellas, porque hasta entonces no lo habían hecho. E hicimos traer los hijos de los principales señores y bautizarlos. [...] Y después de bautizados los niños nos partimos para la villa de San Miguel, donde como fuimos llegados vinieron indios que nos dijeron cómo mucha gente bajaba de las tierras y poblaban en lo llano y hacían iglesias y cruces y todo lo que les habíamos mandado, y cada día tenían nuevas de cómo esto se iba haciendo y cumpliendo más enteramente» (1985, p. 166).

tradicción (cuanto a ella) para que vuestra soberana clemencia allá lo mande *polir e limar*...». ⁶

Este fragmento es muy significativo: Oviedo pretende desnudar su textualidad —*sus renglones*— de artificios retóricos; sin embargo consignará el mayor número de datos —*serán muy copiosos de verdad*— para examinar la asombrosa realidad de los nuevos territorios agregados a la Corona de Carlos V. La abundancia de datos es indispensable para conformar el material narrativo de una obra con pretensiones de totalidad, que se propone ser exhaustiva y, para coronarse, termina en el Libro Quincuagésimo, intitulado precisamente así, *Naufragios*. La historia es para él sinónimo de verdad, y la verdad no soporta la contradicción, aunque, eso sí, las correcciones (*limar e polir*) que el discurso institucional —imperial— exige, es decir, silenciar todo aquello que prohíbe la censura, aquello que no es canónico. La verdad incommovible de Oviedo se expresa mediante una contradicción de principio, la que opone lo desnudo a la abundancia. La desnudez de la escritura entrañaría la inocencia total, y la convicción de que su pluma inscribe sólo la verdad (oficial). Narrar sería la capacidad de concretar y revelar, a través de la textualidad, lo verdadero, lo no artificial o mentiroso, semejante en su integridad a los cuerpos impolutos e inocentes —también canónicos— de Adán y Eva cuando, antes del Pecado Original, paseaban desnudos por el Paraíso. La desnudez de la escritura se enfrenta a la vestimenta retórica que encubre la verdad, pues desnudar el estilo equivaldría a representar pristinamente la nueva realidad —la realidad otra— de América. Por ello y por la necesidad de abarcarlo todo, es incapaz de sintetizar: en gran medida, su función de Cronista Oficial de Indias adereza sus renglones supuestamente *desnudos de artificio* y contradice esa sobriedad que Álvar Núñez concentra en la palabra *certinidad*. Oviedo define la retórica ideal

6 Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, 5 tomos, edición y estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela Bueso, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1959, I, p. 9.

del género pero no la cumple en la textualidad. Álvarez Núñez no teoriza, integra la desnudez a la brevedad, porque la desnudez no se proclama, es; frente a la prolijidad prefiere abreviar: «Cuento así *brevemente* pues no creo que hay necesidad de particularmente contar las *miserias y trabajos* en que nos vimos, pues considerando el lugar donde estábamos y la poca esperanza de remedio que teníamos, cada uno puede pensar mucho de lo que allí pasaría» (p. 90).

La brevedad es uno de los elementos constitutivos del relato, la única forma en que puede estructurar su experiencia en un mundo privado totalmente de escritura y por tanto de historia: apela a —y se alterna con— el silencio para involucrar al lector —*cada uno*— y obligarlo a completar el texto silenciado. Obra abierta *avant la lettre* por lo tanto, los *Naufragios* se construyen entreverando bloques de relato —las peripecias desastrosas de la expedición— con muletillas manejadas a la manera de estribillos que anudan y remachan el silencio: «Esto digo por excusar razones, porque *cada uno* puede ver qué tal estaríamos» (p. 99); o «Dejo de contar aquí esto más largo porque *cada uno* puede pensar lo que se pasaría en tierra *tan* extraña y mala y *tan* sin remedio de ninguna cosa» (p. 86), para citar sólo algunos de los numerosos ejemplos que hay en el texto de esa vieja figura retórica conocida con el nombre de preterición, ejemplos que de manera admirable telescopian los cambios «reales» reproducidos en el relato y su efecto sobre los sobrevivientes.⁷ Otro tipo de muletillas utilizadas como amarres textuales son las invocaciones al lector —de quien espera una complicidad— y a la divinidad, expresadas en los agradecimientos a la Providencia, sin cuya ayuda el narrador «no hubiese podido conservar la vida».⁸

7 Cf. Galeota (1983, p. 493): «in alcuni momenti il narratorio è definito e nominato, si tratta del destinatario nominale della relazione, el re de Spagna, che nel testo figura come "Vuestra Majestad"; in altri el narratore indica col pronome indefinito "cada uno"; in altri ancora il narratore non dà alcuna indicazione dell'interlocutore al quale rivolge il suo discorso».

8 *Ibid.*, p. 483.

La brevedad no excluye entonces el uso de figuras retóricas: mediante ellas se intensifican o exageran los esfuerzos del protagonista y sus compañeros españoles para salir con vida del peligro y poder entrar a la categoría de supérstites. Las carencias, los despojos y sobre todo los silencios de la relación se superan utilizando hipérboles, comparaciones negativas, reiteraciones manejadas con constancia ejemplar y hasta simétrica; su colocación estratégica tiene el objetivo expreso de hacer una recapitulación o de subrayar los diferentes cambios que la monotonía aparente de los sucesos podría borrar de la mente del lector. El texto estructura así la desnudez: limita, abrevia e intensifica; el estribillo pretende que va a omitir la formulación de los trabajos, las miserias, las necesidades de los protagonistas; en verdad su uso le otorga una significación especial: se transforman en fronteras geográficas del relato, o en puntos sobresalientes del camino como en los cuentos de hadas y, como en los corridos, se activa la conciencia subliminal de la desgracia y la de los innumerables trabajos que los sobrevivientes deben soportar, al tiempo que encubre, solapa, disimula aquello que no concuerda con el discurso oficial.

Para entender lo que dice el silencio hay que ponerle un rótulo, afirma sor Juana en su respuesta a sor Filotea de la Cruz: «[...] pero como éste (el silencio) es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ese es su propio oficio: decir nada».⁹ Hay un equilibrio entre el silencio y la escritura, de tal forma que lo que queda sin decir explicita —rotula— lo que se pretende callar: «íbamos mudos y sin lengua», aclara Álgar Núñez: el texto ha enmudecido pero el silencio habla: «Lo cual yo escribí con tanta *certinidad* que aunque en ella [en la relación] se lean algunas cosas muy

9 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. iv, México, FCE (Biblioteca Americana), 1957, p. 441.

nuevas y para algunos muy difíciles de creer, pueden sin duda creerlas, y creer por muy cierto que antes en todo soy *más corto que largo*» (p. 63).

«PORQUE YO LO RAÍA MUY MUCHO
Y COMÍA DE AQUELLAS RAEDURAS...»

Con la desnudez, la temporalidad se altera. De un calendario astronómico o de uno típicamente cristiano definido por las festividades religiosas, se pasa a un calendario cíclico, reiterativo, regido por el vagabundeo, característico de una economía nómada basada en la recolección, donde ni siquiera las estaciones cuentan: la temporalidad se determina por el tipo de alimentación accesible, «el tiempo de las tunas» o «el tiempo de los higos». Álvarez Núñez mimetiza los dramáticos procesos de su aculturación y los transmite a la escritura, aunque al mismo tiempo sea capaz de distanciarse y percibir con perfección su significado: «Toda esta gente no conocía los tiempos por el sol, ni la luna, ni tienen cuenta del mes y año, y más entienden y saben las diferencias de los tiempos cuando las frutas vienen a madurar» (p. 127).¹⁰ La precariedad llega a extremos asombrosos. Se tienen tunas e higos, a veces pescado y rara vez carne de venado o de búfalo, muy a menudo sabandijas, aun estiércol de venado y «si en aquella tierra hubiese piedras las comerían», concluye. Las carencias obligan a los indígenas a aprovechar al máximo cada recurso y a adaptarlo a

¹⁰ Crovetto, *op. cit.*, 1986, p. 38: «La experiencia entre los bárbaros se refleja en la misma textura escritural y satura los *Naufraños* en sus estructuras profundas. Las indicaciones topológicas se difuminan y se hacen indeterminadas. Las referencias a los puntos cardinales pierden toda consistencia. Más sintomática todavía es la indistinción de las referencias a indicadores cronológicos. La calendariedad del texto burocrático es sustituida por alusiones al paso de las estaciones del año, por los ritmos y las pautas de una rudimentaria economía de recolección y de caza». Varios investigadores han notado este aspecto: sería útil examinarlos a la luz de la teoría de la recepción.

las condiciones de vagabundeo que los gobiernan. Se ha producido lo que algunos críticos llaman el «silencio historiográfico», el que coloca al náufrago «fuera de los ámbitos de comunicación e información europeos».¹¹

En el texto esa situación coincide con el proceso de pulverización de los alimentos, con la operación que los despoja de su forma y los reduce a su mínima expresión: «Guardan las espinas del pescado que comen y de las culebras y otra cosas, para molerlo después todo e comer el polvo de ello» (p. 116). Y más adelante, refiriéndose a un fruto que él llama algarrobas, aclara: «[...] y las pepitas de ellas tornan a echar sobre un cuero y las cáscaras. *Y el que lo ha molido* las coge y las torna a echar en aquella espuerta [...] y las pepitas y cáscaras tornan a poner en el cuero, y desta manera hacen tres o cuatro veces cada *molidura*» (p. 137).

No existe una mayor desnudez de la materia que la de la pulverización («Y comen polvos de bledo, de paja y de pescado [...]», p. 55); entre sus ventajas está su ligereza y su portabilidad: es la única alimentación accesible durante las largas caminatas. Los alimentos molidos —mezclados en grandes hoyos con agua y tierra— dan cuenta de ciertas ceremonias tribales; sintetizadas así, forman parte de un discurso etnológico, pero, asimiladas durante la peregrinación, articulan esa vagabunda economía que se traslada a la escritura, transformada, amasada, rescatada como economía textual. La comida pulverizada permite advertir el grado de disolución al que los náufragos han llegado. Pero hay más: igualándose consigo mismo, mimetizado a su nombre, Cabeza de Vaca nos explica una de sus actividades favoritas, la que lo clasifica dentro de los rumiantes, es decir, lo animaliza y lo equipara a esos seres mansos, domésticos, útiles, pero también patéticos. Se ha alcanzado el máximo nivel de disolución humana, según los criterios de lo civilizado: «Otras veces me mandaban *raer* cueros y ablandarlos. Y la mayor prosperidad en que yo allí me vi era el día en

11 Cf. Crovetto, Pranzetti, Molloy, *op. cit.*

que me daban a *raer* alguno, porque yo lo *raía* muy mucho y comía de aquellas *raeduras* y aquello me bastaba para dos o tres días» (p. 129).

En las etapas iniciales del naufragio —la primera mitad del texto—, la escritura misma se pulveriza, se *rae*, se *rumia* y configura una modalidad especial de producción textual, compuesta por innumerables superposiciones de historicidad: la del palimpsesto: «A manera de serpientes mudábamos los cueros dos veces en el año» (p. 129). Se inscriben para empezar en el cuerpo del náufrago, allí se archivan capas sobrepuestas de memoria y se consigna una experiencia aprehensible con dificultad por la escritura. *La acción de raer* se visualiza como un proceso en el que el narrador prepara, como por obra de magia —la chamanización—, y, por gracia de Dios —el providencialismo—, una nueva etapa de su vida, el principio de su redención. «[...] porque aunque la esperanza que de salir de entre ellos tuve siempre fue muy poca, el cuidado y diligencia siempre fue muy grande de tener particular *memoria* de todo, para que si en algún tiempo Dios Nuestro Señor quisiese traerme *adonde agora estoy*, pudiese *dar testigo* de mi voluntad y servir a Vuestra Majestad» (p. 62).

Las actividades ejercidas mientras se está entre ellos, es decir, la continua acción de *roer*, *raer* y *rumiar* se asocian a la memoria, una de las formas de reintegrarse a la historia, a lo civilizado —*adonde agora estoy*—, a la relación que escribirá como servicio. Raer un cuero significa literalmente, en ese momento de su vida, alimentarse; también, y por extensión metafórica, el proceso mental que permite procesar el cuero y transformarlo en pergamino. Sin memoria y sin papel es imposible pasar a la escritura. Contaminado por otra referencialidad —el naufragio, la desnudez, la esclavitud—, la convivencia forzada con culturas «bárbaras», que al principio lo degrada, le sirve después para recuperar su «dignidad» humana cuando es investido de una alta jerarquía *entre ellos*, la de chamán, y puede preparar internamente (en el acto de rumiar-recordar) su reincorporación a «lo civilizado» —la escritura—, a pesar

de las profundas transformaciones a las que lo ha expuesto la experiencia.¹²

«NOS REDIMIÓ Y COMPRÓ CON SU
PRECIOSÍSIMA SANGRE...»

Uno de los procedimientos esenciales para descubrir, colonizar y poblar (léase conquistar) fue inaugurado por Colón en el Caribe. Se trata del rescate, es decir, el intercambio de baratijas por objetos preciosos, mediante el cual se adquiere el oro, las materias primas y la fuerza de trabajo indígena. Covarrubias lo definía así en 1611: «Rescate, *redemptio*, is. O se pudo decir de rescatar o regatear, porque se regatea el precio». Y más adelante continúa: «Regatear es procurar abajar el precio de la cosa que compra...». Pero, es bueno subrayarlo, *rescate* también significa, según el mismo autor, *redimir*: la palabra latina *redimere* significa eso en español y, por antonomasia, «Cristo Nuestro señor es verdadero y solo Redentor, que nos redimió y compró con su preciosísima sangre». El rescate es una operación que en su forma más simple incluye un trueque y en estadios avanzados se convierte en una transacción comercial de compra y venta. El rescate ofrece un amplio margen de polarización: puede manejarse en el ámbito de lo cotidiano

- 12 Crovetto, 1986: «La misma escritura se hace espacio en que la memoria estructuradora se confronta con el referente desestructurado, pugna con lo inefable por inédito y lo configura. Lo *obsceno* y lo *abnormal* se convierten en maravilloso y raro. Se producen en esos segmentos fisuras textuales a través de las cuales el discurso de una posible *novela* (el discurso cuya verdad reside en la averiguación que el mismo yo-autor de la obra confiere) se insinúa en las mallas raídas del texto historiográfico y los modifica sin posibilidades de retorno» (p. 38, cursivas en el texto). Pupo-Walker, *op. cit.*, se refiere al concepto de memoria en la antigüedad clásica y en el humanismo renacentista en «Notas para la caracterización de un texto seminal: los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, pp. 174-175. Lewis se refiere a los procesos de olvido que la larga estancia de los supervivientes en esas tierras engendra y que produce en el texto imprecisiones temporales e informativas.

—profano o secular— y en el de lo religioso —lo ritual y lo sagrado— o, en términos más prácticos pero extraterrenales, la salvación del alma —lo escatológico—.

En la primera parte de los *Naufragios* se consigna la paulatina desaparición de los códigos y objetos que conectan a los sobrevivientes con el mundo «civilizado». Gracias a una especie de *strip tease* narrativo advertimos que cuando los expedicionarios llegan a la Florida, todo tiene un signo negativo: 1) carecen de autoridad porque su capitán es un inepto, un asno, como lo llama despectivo Oviedo; 2) no tienen piloto; 3) no conocen la tierra a la que llegan; 4) los caballos trastruecan su función: sirven de alimento y, más tarde, se convierten en recipientes para guardar, imperfectamente, el agua dulce; 5) no disponen de bastimentos aunque han pasado en Cuba más de siete meses para conseguirlos; y, por fin, 6) no tienen lengua. Pero, cosa sorprendente, *aún* tienen rescates. En el capítulo XI, ya derrotados y desvalidos, se enfrentan a un grupo de indígenas.

Entre nosotros excusado era pensar que habría quien se defendiese porque difícilmente se hallaron seis que del suelo se pudiesen levantar. El veedor y yo salimos a ellos y llamámosles, y ellos se llegaron a nosotros y lo mejor que pudimos procuramos de asegurarlos y asegurarnos, *y dimosles cuentas y cascabeles*, y cada uno dellos me dio una flecha, que es señal de amistad, y por señas nos dijeron que a la mañana volverían y nos traerían de comer, porque entonces no lo tenían (p. 97).

Es evidente que una de las condiciones de la sobrevivencia se vincula con esta ínfima prenda —cascabeles, espejos, cuentas— conocida como rescate.¹³ Sin ella es segura la muerte:

13 Benso: «Il primo approccio tra spagnoli e indiani si basa dunque su una relazione commerciale, si fonda sul'atto del barattare, dello scambiare traendo vantaggio. Tale operazione si indicava con il termine

Álvar Núñez emerge de la condición de esclavo en que se le ha mantenido durante casi seis años para volverse vendedor ambulante y confeccionar él mismo sus rescates, aunque en intercambio ya no reciba objetos preciosos sino alimentos. En Álvar Núñez se sigue manejando esa relación de intercambio pero sin su ominosa alevosía y ventaja, tan característica en Colón y otros conquistadores; gracias a ello se altera considerablemente su concepto del «otro» y su relación con él mismo. Ya no es sólo *el portador* de los rescates, *es el que los fabrica*; tiene un doble oficio, el de artesano y el de comerciante, y empieza a suplir carencias específicas de los «bárbaros», mediante su industria: ya antes ha habido una muestra de su habilidad para improvisarse como artesanos en un momento crucial del relato, cuando, habiendo perdido sus naves por la incapacidad del gobernador Narváez, los expedicionarios se ven obligados a construir unos navíos y a utilizar como Crusoe todos los artefactos «civilizados» que tienen a la mano, incluyendo caballos, vestidos, bastimentos y productos de la región.¹⁴ Yo me refiero aquí a un momento posterior, cuando nuestro naufrago se ve obligado a aguzar su ingenio y a construir a partir de materiales muy humildes —del periodo neolítico— sus rescates. Adquiere por ellos otra dimensión humana, distinta de la que tienen los habitantes del espacio histórico (España) donde habitan (habitamos) «nosotros», los cristianos, representada por el *donde agora estoy*; la de los otros, «ellos», «esos indios», y la de aquel que habita en medio, «entre ellos», el

de rescate...» (op. cit., p. 18; subrayado en el texto). Véase la definición que da implícitamente López de Gómara cuando dice, hablando de Juan de Grijalba: «[...] rescató por cosas de poco valor mucho oro», y reitera que «cambió su mercería por piezas de oro, mantas de algodón y plumajes» (*Historia General de las Indias*, Barcelona, Orbis, 1985, II, p. 17).

- 14 Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la Conquista de América: mitificación y emergencia*, La Habana, Casa de las Américas, 1983. [Reeditado y corregido, Hanover, Ediciones del Norte, 1983, p. 302]: «La solución a todas estas imposibilidades pasa por una serie de acciones que marcan la destrucción simbólica del modelo de conquista y la transformación del conquistador en artesano».

europeo transformado, trastornado por América.

Ésta es la vida que *allí* tuvimos, y aquel poco sustentamiento lo ganábamos con los rescates que por *nuestras manos* hicimos (1985, p. 117). [...] Contrataba con *esos indios* haciéndoles peines, y con arcos e con flechas e con redes [...] Hacíamos esteras, que son cosas de que ellos tienen mucha necesidad e, *aunque lo saben hacer*, no quieren ocuparse en nada, por buscar entre tanto que comer (1985, p. 129).

En el proemio de su obra, Álvaro Núñez defiende su relación y la jerarquiza dentro de la categoría de servicio. Ser soldado y extender los dominios de la cristiandad es una de las principales formas de adquirir honra. El destino, sus pecados y la ineficacia de su jefe hacen imposible esa carrera. Álvaro Núñez se *rescata*, ofreciendo a cambio del fracaso su relato, efectuando de esta manera un *trueque*, a través del lento proceso de rumiar en la memoria una escritura y hacerla antes pasar por el cuerpo que está desvestido, o mejor, *en cueros*:

bien pensé que mis obras y servicios fueran tan claros y manifiestos como fueron los de mis antepasados, y que *no tuviera yo necesidad de hablar para ser contado* [...] Mas como ni mi consejo, ni mi diligencia aprovecharon para que aquello a que éramos idos fuese ganado conforme al servicio de Vuestra Majestad [...] no me quedó lugar para hacer más *servicio* deste, que es *traer* a Vuestra Majestad *relación* de lo que en diez años que por muchas y extrañas tierras que anduve perdido y en *cueros*, pudiese saber y ver [...] que dello en alguna manera Vuestra Majestad será servido (p. 62).

La escritura, condición absoluta —para los españoles—¹⁵

15 Crovetto (1986, p. 20): «E colui che "salió desnudo" da così dure prove, soltando rivestito dal *testo della sua esperienza* (dal libro, concretamente) celebra, per questo medesimo tramite, se stesso quale proiezione del so-

de lo civilizado, se prefigura, como ya lo sugería atrás, en la memoria, construida durante el reiterativo proceso de rumiar o cavilar; se materializa mediante un proceso de alimentación que simbólicamente podía corresponder a la maceración del cuero, operación necesaria y previa a la facturación del papel llamado pergamino, en el que podrían inscribirse todos los relatos, aquellos recibidos «de mano en mano», y que a manera de núcleos centrales de su relación le permitirán reconstruir —escribir— su historia. Para ello ha sido necesario contar con una serie progresiva de rescates, desde los más simples hasta los más sofisticados:¹⁶ empieza con las cuentas y casca-
beles traídos desde Europa para trocarlos por oro y luego por alimentos; sigue, transformación definitiva, con los objetos artesanales que él mismo fabrica y, por fin, ofrece luego su propio cuerpo, convertido en palimpsesto, a manera de servicio y sacrificio. Ya en España, Álvar Núñez escribe su relación: él hubiese preferido callar, quedar en el silencio, actuar, para que los hechos hablasen por él; la estructura tradicional de servicio lo determinaba así. Las circunstancias lo obligan a escribir, a rescatar su fama gracias a la escritura e integrarse así en un código distinto del de sus antepasados, Adelantados de la Reconquista. Álvar Núñez aumenta la enorme lista de conquistadores que utilizan la crónica para afirmar sus derechos. Hay que reiterarlo, la escritura es otra forma de rescate: la mejor prueba es que Álvar Núñez después obtuvo —rescató—, gracias a su relación, el cargo de Adelantado del Río de la Plata.

vrano, riccetacolo e trasmissore della sua sacralità e della missione che ad essa iscrisce». Véase también Pranzetti y Molloy, *op. cit.*

- 16 En este sentido es bien significativo un pasaje de López de Gómara (1946, p. 451): «Hanles enseñado latín y ciencias, que vale más que cuanta plata y oro les tomaron; porque con letras son verdaderamente hombres y de la plata no se aprovechaban mucho ni todos. No tenían peso, que yo sepa, los mexicanos: falta grandísima para la contratación» (citado en Crovetto, «La visión del indio de los viajeros italianos por la América del Sur», en *La imagen del indio en la Europa Moderna*, Sevilla, csic, 1990, p. 17).

Bartolomé de las Casas avisa, lapidario, que el adelantado Juan Ponce de León «perdió el cuerpo» cuando fracasó su expedición a las «islas» de Florida y Bimini: es evidente que la muerte es una de las formas de perder el cuerpo; con todo, resulta paradójico que éste fuera el final que le estuviera reservado a quien, para apoyar su aventura, difundió la idea de que en esa zona se encontraría, además de oro, la Fuente de la Eterna Juventud. Sus aguas milagrosas devolverían la lozanía y el vigor a quienes se bañaran en ellas; su corriente conduciría —míticamente— al Jardín del Edén, y también al río Jordán, donde Cristo recibió el bautismo, justo a la edad más perfecta del hombre, la de su Pasión, y también a la edad que tenían los indios descritos por Colón cuando pisó por primera vez tierra americana: «todos los que yo vi eran mancebos, que ninguno vide de edad de más de treinta años». ¹⁷

Ponce de León bautizó las nuevas tierras de acuerdo con la fecha de su descubrimiento, la Pascua Florida; también por su lujuriente verdor. La Florida que Cabeza de Vaca describe es «maravillosa de ver», y su vegetación y su fauna tan abundantes y parecidas a las europeas que, diríase, es más una descripción fantástica y no una descripción realista. ¹⁸ El nau-

17 Cf. Gil, *op. cit.*, p. 280. Sintomáticamente, otro *náufrago*, Hernando de Escalante Fontaneda, cautivo entre los indios de esa región de 1551 a 1574, recuerda en sus memorias, «con la autoridad de la leyenda», haberse bañado en varios ríos aunque nunca en el mítico Jordán, «descubierto» en repetidas ocasiones en América por los exploradores españoles.

18 En una nota del prólogo de la edición que estoy utilizando de los *Naufragios* de Álgar Núñez Cabeza de Vaca, Trinidad Barrera observa: «La descripción de la zona semeja más bien a un paraíso terrenal por la múltiple variedad de especies animales. Si era tan rica la tierra, no se explica que pasaran tanta hambre. Por eso nos inclinamos a pensar que se trata de una descripción literaria» (p. 81); véase, además, el texto de Juan de Castellanos, contemporáneo de Ponce de León, citado por Gil (*op. cit.*, p. 267): «Decían admirables influencias / De sus floridos campos y flores-tas / No se vían aún las apariencias / de las cosas que suelen ser moles-tas, / Ni sabían que son litispensiones, / Sino gozos, placeres, grandes

fragio contradice en apariencia ese mensaje: la tierra se comporta con los españoles como si fuera árida, inhóspita, el reverso de la medalla, una tierra de la que se ha desterrado toda posibilidad de placer. Y sin embargo, allá en el fondo, silenciados aunque encubiertos por ciertas acciones narrativas, se encuentra una referencialidad casi irreconocible, la de mítica fuente, el sagrado río y de trasmano el erotismo soslayado, del cual una de sus manifestaciones puede ser la hipérbole, como la que se puede advertir en este fragmento de su relación, antes de que se produzca el naufragio definitivo, aunque también cabe la posibilidad que su relato sea totalmente apegado a la realidad, y el paisaje, grandioso, estaba inexplorado porque sus pobladores no eran «gente de razón»:

[...] por toda ella hay muy grandes árboles y montes claros, donde hay nogales y laureles y otros que se llaman liquidámbares, cedros, sabinos y encinas y pinos y robles, palmitos bajos de la manera de los de Castilla. Por toda ella hay muchas lagunas grandes y pequeñas, algunas muy trabajosas de pasar, parte por la mucha hondura, parte por tantos árboles como por ellas están caídos [...] Los animales que en ellas vimos son venados de tres maneras, conejos y liebres, osos y leones y otras salvajinas [...] Por allí la tierra es muy fría; tiene muy buenos pastos para ganados; hay aves de muchas maneras; ánsares en gran cantidad, patos, ánades, patos reales, dorales y garzotas y garzas, perdices; vimos muchos halcones, neblís, gavilanes, esmerejones y otras muchas aves (p. 81).

El ciclo de mitos se desarrolla en dos registros paralelos, en un contraste trágico con el texto recién citado: tanto la desnudez —«tan diferente hábito del acostumbrado»— como la redención se inician en el agua. Un tumbo de mar tira a los hombres de su barca y ahoga a varios: «Los que quedamos

fiestas / Al fin nos las pintaban de manera / Que cobraban allí la edad primera».

escapados, *desnudos como nacimos* y perdido todo lo que traíamos, y aunque todo valía poco, para entonces valía mucho» (p. 98).

La relatividad explica muchas cosas. El cuerpo salvado del naufragio parte hacia dos direcciones complementarias: a) hacia la infancia —desnudos como nacimos—, y b) hacia lo incivilizado. «Toda la gente de esta tierra anda desnuda». El nacimiento está ligado con el agua, las aguas placentarias, y en cierta medida con las aguas primordiales. Nacer es iniciar el camino hacia lo civilizado, mediante la educación, llamada por Calderón, más tarde, «segunda naturaleza» en todas sus obras. Aquí, ella misma se encarga de despojar a los hombres, los desviste y los conviene por eso en salvajes primitivos, vestidos como «salvajes» o como nuestros primeros padres. Se camina hacia atrás, al revés,¹⁹ se ha perdido toda forma de locomoción —caballos, barcas— que no sean los propios pies o el cuerpo cuando se tienen que cruzar los múltiples ancones —pequeñas ensenadas— mencionados por Álgvar Núñez: los indios lo hacen en canoa y los españoles, cuando saben, a nado. El naufragio —golpe de agua, vuelco de las barcas, desnudez— inicia la suspensión de las relaciones jerárquicas propias de lo civilizado. El estado de naufragio, hay que reiterarlo, es una categoría de la civilización: se requiere de embarcaciones y vestimenta, la mayor parte de las veces, además de una organización social sofisticada, para poder naufragar. Álgvar Núñez retorna hacia lo civilizado, entre otras cosas porque sabe *nadar*, su cuerpo le sirve de barca. La inmersión en ancones y ríos es prueba de su capacidad de sobrevivencia, de su conciencia práctica y sagaz de la realidad, de su habilidad; es también el inicio de su redención, su bautismo: el estado de naufragio puede ser otra forma de renacimiento, el camino que los elegidos por Dios deben recorrer hacia la redención, otra de las formas del rescate.

19 Cf. Molloy, *op. cit.*

Nadar es entrar en el agua, lavar el cuerpo. Sumergirse en una fuente o en un río sagrados es también una inmersión ritual, una marca, el señalamiento; y la Florida era en la imaginación exacerbada de los conquistadores la portentosa isla de Bimini, «fuente de vida, morada de bienaventurados, verdadero paraíso donde discurre otra Edad de Oro». ²⁰ Ya desde antes de la expedición de Narváez se ha iniciado un proceso de desmitificación provocado por los sucesivos fracasos y esta expedición en concreto prueba que en lugar de estar en el Paraíso los náufragos viven en el Infierno (concreto) y en el límite de la sobrevivencia. Hay indicios, sin embargo, de que Álvar Núñez, como la mayoría de los cronistas, hace una mezcla extraña entre realidad y fantasía, entre leyenda y superstición religiosa. Estebanico, *el Negro*, uno de los supervivientes de la aventura de Cabeza de Vaca, muere en una expedición posterior, la de fray Marcos de Niza, organizada en busca de las siete ciudades orientales, fundadas supuestamente en el Medioevo por unos obispos míticos, aventura que termina en el más estrepitoso fracaso.

En el texto abundan los signos y es posible afirmar que Álvar Núñez se siente predestinado: como Colón, Las Casas y Cortés, «sabe» que ha sido elegido para cumplir hazañas prodigiosas. Cuando se ha vuelto chamán —o físico, como él mismo se designa—, las circunstancias vuelven a situarlo en ese límite extremo en donde suelen juntarse realidad y fantasía. La Fuente de la Eterna Juventud y el Río Jordán remiten a la idea de la inmortalidad y a la Pasión de Cristo, quien se bautiza en el Jordán para lavar el pecado original y resucita de entre los muertos después de haber vivido su Pasión. Álvar Núñez sigue los mismos pasos, y si atendemos a los signos dentro del relato podemos confirmarlo. En la primera parte pareciera que su degradación será total; a partir del momento en que se decide

20 Gil, *op. cit.*, p. 281.

a huir, se inicia su salvación: como el propio Cristo, se sumerge primero en el agua; de los varios ríos que menciona Cabeza de Vaca sólo nombra uno con el sintomático nombre de Espíritu Santo; inicia luego, en soledad, su «peregrinación» por el desierto, y aunque en principio este periodo pareciera idéntico al de su época nómada; anárquica y caótica, es ya el signo de una etapa organizada como peregrinación. Los lugares sucesivos que se registran en la textualidad remiten a un tiempo de pruebas que se convierte después en un tiempo de glorificación. Al consagrarlo como chamán dentro de una jerarquía superior a la de los otros supervivientes —sus compañeros Dorantes y Castillo—, los indígenas lo señalan, lo insertan en una categoría sagrada (si tomamos al pie de la letra el absoluto protagonismo que él mismo se otorga en la escritura). El periodo de prueba es, simultáneamente, tiempo de combates solitarios y el principio de un camino simbólico, iniciático, de purificación, anterior al tiempo de la glorificación, de los «milagros» públicos;²¹ es entonces cuando emprende la ruta de la salvación, o su «camino de perfección», y produce una temporalidad y un espacio cíclicos, el lugar inexistente, la atopia. Providencialmente, por ello, se extravía: en la soledad recibe en el cuerpo otra señal, la del fuego, elemento tan constante en el texto como el agua; la nueva marca lo inserta dentro de una cadena de señales míticas relacionadas con Moisés y Prometeo:

aquella noche me perdí, y plugo a Dios que hallé un árbol ardiendo, y al fuego de él pasé aquel frío aquella noche y a la mañana yo me cargué de leña y tomé dos tizones [...] y anduve

21 Crovetto *et al.* (1986), Molloy, *op. cit.*, Pupo-Walker (1987a, pp. 517-539 y 1990, pp. 163-196), Adorno, *op. cit.* (cf. *supra*, nota 4), y Jacques Lafaye (*Mesías, cruzadas, utopías. El judeocristianismo en las sociedades ibéricas*, México, FCE, 1984, pp. 65-84). La fama de milagrero de Cabeza de Vaca sobrepasa todas sus acciones y se convierte desde su llegada a España y, después, a lo largo de los siglos, en su recepción posterior, es su principal definición: los autores mencionados se interesan de manera especial en este aspecto. Véase como ejemplo la película de Nicolás Echevarría, *Cabeza de Vaca* (1990), centrada exclusivamente en el chamanismo.

de esta manera cinco días, siempre con mi lumbré y mi carga de leña [...] porque para el frío yo no tenía otro remedio, por andar desnudo como nací [...] y en la tierra hacía un hoyo y en él echaba mucha leña [...] *y al derredor de aquel hoyo hacía cuatro fuegos en cruz*, y yo tenía cargo y cuidado de rehacer el fuego de rato en rato [...] y de esta manera me amparaba del frío de las noches; *y una de ellas el fuego cayó en la paja con que yo me estaba cubierto*, y estando yo durmiendo en el hoyo, comenzó a arder muy recio, y por mucha prisa que yo me di a salir, *todavía saqué señal* en los cabellos del peligro en que había estado (p. 123).

Álvar Núñez se «sabe» ungido, ha sacado señal: está listo para recibir las otras señales que la Providencia le depara y compararse con Cristo, cuyo cuerpo fue marcado por la Pasión; cabe reiterar aquí el hecho de que las marcas que señalarán su cuerpo —imitando el cuerpo del redentor— le llegarán de fuera, desde arriba, del exterior, como las Voces a los Profetas. Se diferencia así radicalmente de los santos mártires del siglo xvii, cuya imitación de Cristo es voluntaria, autoinfligida. El cuerpo de Álvar Núñez se ve expuesto además, y por razones naturales, a los tormentos de una laceración perpetua: las picaduras de los mosquitos marcan su cuerpo como la lepra; muda de piel como las serpientes: come raíces que lo hinchan; se le hacen empeines; está en los huesos; la piel le sangra: «tenía los dedos tan gastados que una paja que me tocara, me hacía sangrar de ellos» (p. 107); las llagas son cotidianas y forman con las otras marcas corporales el palimpsesto literal donde se va inscribiendo la redención —lo milagroso—: el proceso mental de almacenar los recuerdos que lo conducirán a la «verdadera» escritura, la de la historia, aunque en cierta forma haya transitado por ese otro discurso limítrofe, situado al final de la historia: el discurso edificante.

Ya he dicho cómo por toda esa tierra anduvimos desnudos, y cómo no estábamos acostumbrados a ello, a manera de ser-

piantes mudábamos los cueros dos veces en el año, y con el sol y el aire hacíanse en los pechos y en las espaldas unos empeines muy grandes, de que recibíamos muy gran pena [...] Y la tierra es tan áspera y tan cerrada, que muchas veces hacíamos leña en montes, que, cuando la acabábamos de sacar, *nos corría por muchas parte sangre*, de las espinas y matas con que topábamos [...] A las veces me aconteció hacer leña donde después de haberme costado mucha sangre no la podía sacar, ni a cuestras, ni arrastrado. No tenía, cuando estos trabajos me vía, otro remedio ni consuelo sino *pensar en la pasión de nuestro redentor Jesucristo y en la sangre que por mí derramó*, e considerar cuánto más sería el tormento que de las espinas él padeció, que no aquel que yo entonces sufría (pp. 128-129).

El texto proporciona abundantes datos para verificar las comparaciones esbozadas: las espinas, las cruces, las llagas, los malos tratos, la sangre, el sufrimiento corporal y su paralelismo con los sufrimientos del Redentor: la pasión como camino de la redención —la imitación de Cristo—, las marcas corporales como signos de una hagiografía. Ya está listo para ser chamán, la purificación ha terminado. Alterna la mención de datos concretos —realismo que puede leerse como un discurso etnológico— y la excesiva frecuentación de los milagros, la conciencia de su santidad, el arribo de la sacralización. La predestinación lo hace elegible para la santificación y le otorga poderes sobrenaturales: como Cristo, tiene a su Lázaro y resucita a un muerto. Los milagros acrecientan su fama y lo insertan en la tradición parabólica, evangélica. Posee al mismo tiempo una gran habilidad —concreta, verificable— como cirujano: utiliza un cuchillo y logra extraer una flecha del cuerpo de un moribundo y salvarlo. Los extremos se tocan: el exacerbado realismo y la predestinación y el milagro. Las curaciones tienden a ser, como las que efectúan los chamanes, milagrosas, y denotan una mixtura curiosa de costumbres indígenas y de prácticas religiosas cristianas: utiliza las calabazas horadadas de los indígenas «que tienen virtud y vienen del

cielo»²² para anunciarse como los chamanes auténticos; cura con el aliento —¿un soplo divino?— pero también sana invocando al Señor y santiguando a los enfermos.

Un intrincado proceso interior, producto de la experiencia, ha conducido a Álgvar Núñez a este lugar sobresaliente. Ha recorrido un largo camino iniciático que transforma su posición, lo reclasifica —lo jerarquiza— y lo reviste de poder. De esta forma ha cancelado su condición de esclavo sometido de la primera parte de la narración.

«EN HÁBITO DE MUJER UNAS VECES,
Y OTRAS COMO HOMBRE...»

En el transcurso de esta exposición me he referido varias veces a la desnudez y a su inmediata connotación erótica, sobre todo si tiene asiento en el mito: el del Paraíso o el de la Fuente de la Eterna Juventud. Ese contenido se soslaya en los *Naufragios* por razones obvias, quizá la más elemental sea el estado de postración y aniquilamiento producido por el hambre y la esclavitud, condiciones por las que pasaron los supervivientes antes de salvarse. Sin embargo, Cabeza de Vaca observó las costumbres sexuales de los indios, y su manera de reportarlas entraña ya un esbozo de erotismo. Cuando la situación de Álgvar Núñez varía en las etapas finales de su odisea, esas etapas en que por obra y magia de un providencialismo —manejado

22 En su artículo recién mencionado, Adorno cita otros trabajos de Maureen Ahern, que tienen como tema la calabaza ritual que aparece en Cabeza de Vaca en los últimos capítulos de los *Naufragios*: «Signs of Power: The Cross and the Gourd in the *Relaciones* of Álgvar Núñez Cabeza de Vaca, and Fray Marcos de Niza», ponencia presentada en el Symposium on Colonial Literature and Historiography, Kentucky Modern Language Conference, 22 de abril de 1985, Lexington, Y, finalmente, «The Cross and the Gourd: The Appropriation of Ritual Signs in the *Relaciones* of Álgvar Núñez Cabeza de Vaca and Fray Marcos de Niza», publicado posteriormente en *Early Images of the New World: Transfer and Invention*, Robert E. Lewis y Jerry M. Williams (eds.), Tucson, University of Arizona Press, 1993, pp. 215-244.

de manera muy especial— empezó a convertirse en milagrero —o sea, en físico o chamán—, es muy probable que también su vida sexual haya cambiado y es posible asegurar que el texto proporciona varios indicios que pueden darnos cuenta de un discurso erótico hábilmente soslayado, para evitar que se contravenga lo concebido como honesto o decente, según los códigos europeos.

El enfrentamiento de lo vestido con lo desnudo evoca siempre asociaciones sexuales. Esta verificación está implícita en una descripción que hace Álgar Núñez, casi al final de su relación, de ciertas mujeres pertenecientes a tribus más civilizadas, ya sedentarias, del norte de México: «Entre éstos vimos las mujeres más honestamente tratadas que a ninguna parte de Indias que hubiésemos visto. Traen unas camisas de algodón que llegan hasta las rodillas, e unas medias mangas encima de ellas, de unas faldillas de cuero de venado sin pelo, que tocan en el suelo» (p. 153).

Ser tratado honestamente implicaría ser tratado con respeto, con decencia. Es obvio que dentro de los códigos de la civilización (o policía), tal y como lo entienden los conquistadores, un cuerpo desnudo es un cuerpo expuesto, un cuerpo indecente, sobre todo si se trata de un cuerpo femenino: cabe añadir que un europeo de esa época sólo puede respetar a una mujer cuyo cuerpo esté vestido honestamente. Al principio, la mayoría de las mujeres indígenas del texto se describen casi siempre de manera genérica, o simplemente se omite mencionarlas; forman parte de un grupo tribal, entre cuyas costumbres la desnudez es habitual y el tipo de descripción entra dentro de categorías que hoy podríamos denominar como pre-etnológicas.²³ Por otro lado, ser tratado honestamente signifi-

23 Cabeza de Vaca describe la situación de las mujeres dentro de sus diversas tribus en varios capítulos del libro: Cf. pp. 102-106, 108, 114-115, 119, 125-126, 128, 133, 136, 138, 142, 144-145, 147, 150, 154. Luego me referiré a algunas de las descripciones, si cuadran en el contexto que me interesa destacar aquí, aunque creo que sería necesario dedicar más atención y paciencia a este tema para completar el esquema.

caría ocupar en la jerarquía tribal una categoría respetada. Y la mujer es reprimida y tratada invariablemente como esclava,²⁴ estado del que participan los náufragos antes de iniciar el camino de su redención y, aunque después ascienden y ocupan un lugar privilegiado, siempre se ubican en posiciones intermedias, ambiguas, entre los hombres y las mujeres, posición que continuamente se subraya en la propia organización textual.

Una visión erotizada del cuerpo se inserta dentro de categorías estéticas, implícitas cuando el autor describe, con gran admiración, el aspecto físico de las tribus encontradas entre la Florida y la región que en el texto se llama Aute: «[...] todos son flecheros, y como son tan crecidos de cuerpo y andan desnudos, desde lejos parecen gigantes. Es gente a maravilla bien dispuesta, muy enjutos y de muy grandes fuerzas y ligereza» (p. 84).

Esta admiración, este asombro implican, como ya dije, una apreciación escrita, casi un primer signo disimulado de erotismo, parecido al suscitado por los cuerpos desnudos de las estatuas clásicas y las de nuestros primeros padres, según fueron representados por la iconografía renacentista. Representa un ideal de cuerpo humano, el del guerrero acos-

24. A este respecto es muy esclarecedor consultar el libro de Horst Kurnitzky, *La estructura libidinal del dinero. Una contribución a la teoría de la femineidad*, México, Siglo XXI, 1978. Analiza la relación establecida entre los objetos que circulan como dinero en varias culturas llamadas primitivas y que ligados a las mujeres se ofrecen como dote cuando éstas se casan. «La represión de la sexualidad, representada por el sexo femenino reprimido, no sólo es la premisa de la cultura sino también de la riqueza social que es la base material de esa cultura» (Kurnitzky, p. 101). Cabeza de Vaca describe varios esquemas de matrimonio en donde esto se produce invariablemente. Cito uno a manera de ejemplo: «Cuando viene que alguno casa a su hija, el que la toma por mujer, desde el día que con ella se casa, todo lo que matare cazando o pescando, todo lo trae la mujer a la casa de su padre, sin osar tomar, ni comer, alguna cosa de ello, y de casa del suegro le llevan a él de comer, y en todo ese tiempo el suegro, ni la suegra, no entran en su casa, ni él ha de entrar en la casa de los suegros, ni cuñados...» (p. 103). Véase también: «Y cuando éstos se han de casar, compran las mujeres a sus enemigos, y el precio que cada uno da por la suya es un arco, el mejor que puede haber, con dos flechas» (p. 115).

tumbrado a las armas, ágil, diestro, veloz. Incluye de igual manera una verificación humillante del propio desmedro, cada vez más subrayado, a medida que el deterioro de los españoles se acrecienta en su desastroso recorrido por esas comarcas: «y desde allí a media hora acudieron otros cien indios flecheros que, ahora ellos fuesen grandes, o no, nuestro miedo les hacía parecer gigantes» (p. 97). Cuando la aculturación y la aclimatación se producen al cabo de diez años de estancia en ese contexto y están expuestos a las mismas intemperies y duras pruebas que sufren los habitantes de la región, los cuerpos de los españoles se transforman, adquieren el mismo aspecto que el de esos indios, al principio tan admirados; imágenes escultóricas o héroes mitificados:

Acompañábamos siempre hasta dejarnos entregados a otros, y entre todas estas gentes se tenía por muy cierto que veníamos del cielo.²⁵

Entre tanto que con éstos anduvimos, caminamos todo el día sin comer hasta la noche, y comíamos tan poco que ellos se espantaban de verlo. Nunca nos sintieron cansancio, y, a la verdad, nosotros estábamos tan hechos al trabajo que tampoco lo sentíamos (p. 154).

Se ha producido un vuelco en la textualidad: el propio narrador se desplaza y se mira a sí mismo con la misma admiración con que al principio contemplaba a los «otros». Ya es diferente ante sí mismo, en su propia memoria, cuando la

25 Adorno (*op. cit.*, p. 183-184) discute esta idea, que se reitera varias veces en el texto: los españoles como seres sobrenaturales, los cuales, dice, «vienen del cielo» o «son hijos del Sol». Para Adorno estas expresiones se refieren a un aspecto topográfico que señala una dirección, una procedencia; no constituyen, según ella, un calificativo que denote el carácter sobrenatural de los supervivientes cuando ya se han convertido en «físicos». Estoy de acuerdo con ella, pero también pienso que la ambigüedad característica de este libro prodigioso permite suponer como verdaderas ambas interpretaciones, comprobables según la propia textualidad. Tal es el caso de esta expresión en el contexto que subrayo en esta cita.

traslada a la escritura; y ese desplazamiento ocurre gracias a la serie de percances y transformaciones sucesivas que han permitido redimirlo a él y a sus compañeros. El desplazamiento es en realidad una revolución: el héroe se ha salvado, deja de pertenecer a los indios («los indios que a mí me tenían») para pertenecerse a sí mismo («tenía libertad para ir a donde quería») y será el que reciba los atributos, a cambio, primero, de su doble condición de artesano y buhonero y, luego, de chamán. Insisto, esta revolución se hace evidente también por la forma como Cabeza de Vaca organiza el relato, mediante una rotación completa gracias a la cual lo que aparecía como inaccesible se convierte en algo completamente natural.

La distribución del discurso podría parecer confusa: hay momentos en que se pasa sin transición de un acontecimiento a otro, o de una descripción etnográfica a un recuento de lo que en palabras de la época se llamaría «las particulares relaciones», de las que luego me ocuparé. Cabe reiterar que en estos recovecos o dobleces se inscriben hábilmente episodios significativos, estratégicos, si se quiere entender ciertas claves del texto. Uno de ellos sirve de preámbulo a la liberación del héroe y se registra en dos momentos cruciales de su vida. a) Cuando Cabeza de Vaca se ve obligado por la conducta errática de Pánfilo de Narváez a convertirse en jefe de la ya muy disminuida armada, hace explícito su mandato²⁶ ordenando a su subordinado, Lope de Oviedo, que vaya a descubrir «la tierra en que estábamos y procurase haber alguna noticia de ella» (p. 96). Y b) más tarde, ya esclavizados y desnudos ambos, achaca al mismo personaje su tardanza en liberarse: «[...] la razón por la que tanto me detuve fue por llevar consigo un cristiano que estaba en la isla llamado Lope de Oviedo» (p. 108), que no sabía nadar. Éste, después de hacerle perder un año, pasado en cautiverio, se atemoriza ante ciertos relatos que in-

26 Molloy, *op cit.*, analiza este pasaje y desarrolla una idea muy interesante, a partir de una frase muy significativa de Cabeza de Vaca, quien, al convertirse en jefe de la expedición, sencillamente dice: «y así yo tomé el leme».

forman, ya sea de la muerte de algunos sobrevivientes a manos de los indios, cuando intentaban escapar, o de ciertos presagios nefastos, deducidos de sueños femeninos, que también producen la muerte de varios españoles. Atemorizado, decide regresar, a medio camino de su salvación: «Lope de Oviedo, mi compañero [...] dijo que quería volverse con unas mujeres de aquellos indios con quien habíamos pasado el ancón que quedaba algo atrás» (p. 110). Estas palabras resuenan con ambigüedad: implican una calificación, un suplemento tácito de jerarquización. La conducta de Lope de Oviedo es decididamente femenina, contraría todos los códigos de hidalguía y de honra proverbiales entre los españoles.

Otro episodio fundamental en este contexto tiene connotaciones fantásticas y es protagonizado por un personaje al que Cabeza de Vaca designa como Mala Cosa;²⁷ podría formar parte también de ese discurso erótico subrepticio que trato de bosquejar aquí. Se inscribe en la textualidad justo cuando la fama de los europeos como chamanes empieza a cimentarse y cuando su actividad los libera parcialmente de esa esclavitud que los integraba a códigos destinados a definir la condición de la mujer; momento fundamental del texto, momento de reflexión, de recapitulación:

Éstos [los indios avavares] y los de más atrás nos contaron cosa muy extraña, y por la cuenta que nos figuraron parecía que había quince o dieciséis años que había acontecido, que decían que por aquella tierra anduvo un hombre que ellos llaman Mala Cosa, y que era pequeño de cuerpo y que tenía barbas, aunque nunca claramente le pudieron ver el rostro, y que cuando venía

27 Rolena Adorno, «Cómo leer Mala Cosa: mitos caballerescos y amerindios en los *Naufragios* de Cabeza de Vaca», en VV. AA., *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*, Caracas, Universidad Simón Bolívar/Universidad de Ohio, 1992, pp. 89-107. Esta anécdota, para algunos intercalada por Núñez, ha suscitado gran perplejidad y ha sido explicada de diversas maneras por varios estudiosos, entre los que se cuentan, además de Adorno, Pupo-Walker, Crovetto y Molloy.

a la casa donde estaban, se les levantaban los cabellos y temblaban y luego aparecía a la puerta de la casa un tizón ardiendo [...] y que muchas veces cuando bailaban aparecía entre ellos, en hábito de mujer unas veces, y otras como hombre [...] Nosotros les dijimos que aquel era un malo, y de la mejor manera que pudimos les dábamos a entender que ni ellos creyesen en Dios Nuestro Señor e fuesen cristianos como nosotros, no tendrían miedo de aquel (pp. 126-127).

Si se toma en cuenta que el personaje es barbado y pequeño, bien podría tratarse de una imagen proyectada que los propios españoles tenían de sí mismos, y, simultáneamente, de un esbozo de lo que para los indígenas significaban en imagen esos curanderos. Hay varios indicios en el texto que me hacen pensarlo así. Los comento y aclaro:

a) Mala Cosa es un compuesto híbrido (hermafrodita), un engendro diabólico, explica Cabeza de Vaca, un objeto de brujería al que preside un tizón ardiente, que recuerda extrañamente ese momento «iniciático» en el que el protagonista, separado de los españoles y de su comunidad, «saca señal» por el fuego, episodio en donde algunos críticos vinculan a Núñez con Moisés o Prometeo. Asociados varios episodios y reunidas algunas de las imágenes delineadas por el narrador, podría aventurarse que por el retrato que de refilón el narrador nos ofrece de sí mismos, contrastados con esos indios a quienes «su miedo» hacía aparecer gigantes, los españoles «son pequeños de cuerpo», ni más ni menos que Mala Cosa, quien por otra parte es barbado como aquéllos. Esta imagen podría desdoblarse y participar de dos visiones simultáneas: la que los europeos transculturados tienen de su propia figura y la que los indios, a su vez, tienen de ellos. Recuértese la extrañeza que causa en los indígenas la proliferación de cabellos en la cara de los supervivientes y los juegos con que los torturan («apalearlos, abofetearlos y pelarles las barbas y dejarlos por ello desnudos de raíz», p. 114). Quizá se trate también de una alucinación, si, como otros chamanes y la mayoría de los nativos, probó

esas sustancias alucinógenas cuyo uso atribuye solamente a los indios:

en toda la tierra se emborrachan con un humo y se dan cuanto tienen por él. Beben también otra cosa que sacan también de las hojas de los árboles como de encina, y tuéstanla en unos botes al fuego, y después que la tienen tostada hinchán el bote de agua, y así lo tienen sobre el fuego, e cuando ha hervido dos veces, échanle en una vasija y están enfriándola con media calabaza, y en cuanto está con mucha espuma bébenla tan caliente cuanto pueden sufrir, y desde que la sacan del bote hasta que la beben están dando voces diciendo que quién quiere beber (pp. 135-136).

Por añadidura, y para acabar de analizar la aparición de Mala Cosa, Cabeza de Vaca continúa describiendo la ceremonia que se reseña en el pasaje recién citado y advierte que la mujeres debían permanecer quietas al oír las voces de los hombres: cualquier movimiento en falso provocaba que fueran «apaleadas o deshonradas»: «La razón de la costumbre dan ellos y dice. Que, si cuando quieren beber aquella agua las mujeres se mueven de donde les toma la voz, que en aquella agua se les mete en el cuerpo una cosa mala y que dende a poco les hace morir» (p. 136).

b) Ya sea alucinación, alegoría, leyenda o reminiscencia de un ritual parecido a los celebrados entre los aztecas, o bien las tres cosas juntas,²⁸ Mala Cosa está íntimamente relacionado

28 Adorno (1992) vincula a Mala Cosa con la tradición azteca y los sacrificios humanos, apoyado específicamente en una parte de la descripción que no he incluido en mi texto y que enseguida inserto. Mala Cosa realiza sus curaciones desmembrando y «sajando» a sus «pacientes»: «[...] y tomaba al que quería dellos e dábale tres cuchilladas grandes por las hijadas con un pedernal muy agudo, tan ancho como una mano e dos palmos en luengo y metía la mano por aquellas cuchilladas y sacábales las tripas, y que cortaba de una tripa poco o más de un palmo y aquello que cortaba echaba en las brasas; y luego le daba tres cuchilladas en un brazo, e la segunda daba por la sangradura y desconcertábaselo, y dende a poco se lo tornaba a

con estructuras tribales definidas por los indios, asimiladas por Cabeza de Vaca y dentro de las que los españoles ocupan funciones intermedias, ambiguas, como lo recalca hace un momento; ambiguas porque durante un largo periodo de su vida entre los nativos de Aridoamérica, Cabeza de Vaca y sus compañeros cumplieron una función semejante a las que cumplían las mujeres: estaban identificados con ellas, por su condición esclava, pues, como subraya el narrador, «las mujeres son para mucho trabajo».

De la humillante cercanía y a la vez la gran distancia que tiene con varias de las imágenes de la servidumbre y de su capacidad para adoptar la figura masculina o femenina, según las circunstancias, la figura de Mala Cosa aparece como un mecanismo que permite distanciar la propia imagen despreciada y al mismo tiempo expresar metafóricamente el cambio de condición; funciona, si se la toma de este modo, a manera de catarsis. Esa condición anterior de bestias de carga y de labor específicamente femenina es reiterada por el protagonista cuando, asociándola a su propio esfuerzo y definiéndola en términos casi idénticos, Cabeza de Vaca afirma: «Por el mucho trabajo y mal tratamiento que me hacían, determiné de huir de ellos» (p. 107). Muy a menudo Álgar Núñez hace participar en el mismo contexto nociones muy dispares que pueden manejarse en mancuerna, a pesar de su desemejanza; por ello, después de describir el tipo de labores que deben realizar las mujeres, relata las suyas propias, en exacta coincidencia con las de ellas o las de los viejos, como lo muestra bien este otro pasaje: «Las mujeres son muy trabajadas y para mucho, porque de veinticuatro horas que

concertar y poniale las manos sobre las heridas; y decíanos que luego quedaban sanos» (p. 126). No tengo espacio ahora para ahondar en este punto, me contento por ello con mencionarlo, y con subrayar un hecho: Cabeza de Vaca asegura varias veces, a lo largo del texto, que los indios de esas regiones no practican los sacrificios humanos, pero en la isla de Malhado los españoles tienen al principio miedo de que esos indígenas los practiquen. También es cierto que en el proceso de curaciones se menciona el hecho de que en algunos casos se usaba la «sajadura», y si los niños lloraban eran sajados con dientes de ratón. Véase cap. 12, *op. cit.*, pp. 97-100.

hay entre día y noche no tienen sino seis horas de descanso, y todo lo más de la noche pasan en atizar sus hornos para secar aquellas raíces que comen. Y desde que amanece comienzan a cavar y a traer leña y agua a sus casas y dar orden en las otras de que tienen necesidad» (p. 116). Podemos comparar ese pasaje con el que ahora inscribo: «Con estos [los indios avavares] fuimos siempre bien tratados, aunque que lo habíamos de comer lo cavábamos, y traíamos nuestras cargas de agua y leña» (p. 128).

Es natural, por otra parte, que nunca se produzca una total identificación; los españoles son de otro sexo, pero también de otra raza, y por ello van colocados en un extraño intersticio, dentro de un registro de ambivalencia perpetua. Las indias tienen mucha mayor movilidad que los indios, pueden servir de mensajeras, contratar (es decir, comerciar) aunque haya guerra (p. 147), y están eximidas de ciertos tabúes que pesan sobre los hombres, pero mantienen el papel subordinado que su sociedad les asigna. En cambio, si los españoles se ocupan «en oficios de mujeres» se «amariconan», y se identifican tácitamente con esos indígenas que «usan prácticas contra natura»; su sexualidad es sospechosa, los hace participar de dos naturalezas, «ya sea en hábito de mujer unas veces, y otras como hombre», y, por ello mismo, serían la reproducción exacta de Mala Cosa. Si añadimos a esto el hecho de que ese personaje es también un curandero, se redondea la similitud.²⁹

La metamorfosis definitiva se lleva a cabo en la última sección del texto: los sobrevivientes son ya los Hijos del Sol, los portadores de la salud, los ungidos, los predestinados. Es razonable suponer que su ambigüedad sexual, metaforizada

29 Pupo-Walker anota en su texto tantas veces citado (1987a): «No les es posible aludir por ejemplo, a la participación que como chamán pudo haber tenido en una gran variedad de ceremonias. Ni podía referirse a la intimidad que, sin duda, conoció con mujeres de aquellas tribus», nota 61, p. 191. Cf. el desarrollo de este tema en mi exposición. Como ya lo decía yo en la nota anterior, por razones de espacio y de tiempo me es imposible ocuparme de esta última tarea específica de Mala Cosa. Quisiera hacerlo después en un ensayo más extenso; vuelvo a referir al lector al trabajo de Adorno, citado en la nota 26.

por Cabeza de Vaca de las diversas maneras que he esbozado antes, empiece a disiparse, por lo menos en lo que se refiere a la función física inmediata. Al referirse a ciertas costumbres matrimoniales de los indígenas de la isla de Malhado, probablemente cerca de Galveston, Álgvar Núñez desliza una información que podría ser pertinente en este contexto: «Cada uno tiene una mujer conocida. Los físicos son los hombres más liberados; pueden tener dos y tres y entre éstas hay una gran amistad y conformidad» (p. 103). Es verosímil que, aunque en este caso se trata de los indios que «tienen» a los españoles —es decir, los indios que los tratan como esclavos—, al liberarse y convertirse en Hijos del Sol, los sobrevivientes pudieron muy bien haber tenido de dos a tres mujeres y con ello anular su posible identidad con Mala Cosa.

Para finalizar este apartado, quiero hacer una última observación. Otro de los extraños pero funcionales repliegues de la textualidad permite hacer una suposición que, añadida a las sugerencias antes expresadas, ayuda a delinear este discurso erótico del que he manejado apenas unos cuantos datos. El último capítulo de la relación ha provocado asimismo gran extrañeza.³⁰ Es como un apéndice o una coda al capítulo treinta y siete, ya de por sí bastante extraño: relata las peripecias que le suceden a Cabeza de Vaca en su regreso a España, incluye varios naufragios y un asalto de piratas. El capítulo termina con su firma y una certificación notarial legalizándola.³¹ Por ello, se supone que el último capítulo es agregado, una especie de excrecencia textual que rompe el viejo principio de distribución escrituraria. Creo que no es así; al contrario, su inclusión

30 Véase Pupo-Walker, 1987a.

31 El mismo Pupo-Walker (1987a, p. 181) manifiesta su extrañeza al advertir que una acotación en tercera persona se agrega después de que Cabeza de Vaca ha puesto su firma para dar por terminado el relato: «Lo firmé con mi nombre: Cabeza de Vaca. Estaba firmada de su nombre y con el escudo de sus armas la relación donde éste se sacó» (p. 170). Creo que se trata simplemente, como lo aclaro en mi ensayo, de una certificación notarial, corriente en la época y necesaria para el permiso de impresión.

da cuenta de la circularidad de la narración, la escritura se ha mordido la cola, se ha dado la vuelta, y en ese periplo remacha el carácter milagrero del protagonista y su vinculación con personajes transgresores,³² con lo que elige la senda milagrera de la relación, senda por otra parte poco canónica. Su relación con las mujeres y su tácita sexualidad explican el carácter periférico del capítulo, esta salida de madre de la textualidad.

¿Qué otra cosa es la mora de Hornachos, esa extraña mujer que antes de que se inicie la expedición ha previsto todos sus infortunios y se los ha referido al gobernador Pánfilo de Narváez?: «Ella [una de la mujeres] le respondió y díjole que en Castilla una mora de Hornachos se lo había dicho, lo cual antes que partiésemos de Castilla nos lo había a nosotros dicho y nos había sucedido todo el viaje de la misma manera que ella nos había dicho» (p. 171); ¿y qué son esas diez mujeres casadas (presto amancebadas, al conocer la muerte de sus maridos) que también lo saben, como se deduce de la cita anterior, porque se los ha dicho una de ellas, quien a su vez recibió la información del propio gobernador? Quizá esta agorera corporifica otra de las proteicas personalidades de Mala Cosa. ¡Quién sabe!, pero cabe por lo menos preguntárselo. Lo cierto es que ese capítulo, arrancado de la textualidad canónica y manejado a manera de conseja (*díjole-que-dijo-que-había dicho*) y de excrecencia escritural, respalda con creces el carácter milagrero de nuestro narrador y vincula ese aspecto de su personalidad con un erotismo dudoso y encubierto.

«LAS PARTICULARES RELACIONES»

El recorrido triunfante de Álvar Núñez hacia el Sur —su reencuentro con lo civilizado, con la historia, con la escritura— ad-

32 *Ibid.*, p. 181 y nota 49 indican esta anomalía, la inclusión de un relato en forma de apéndice que «completa» la historia lineal y la aparición de otro personaje enigmático, la mora de Hornachos.

quiere proporciones heroicas: va perseguido por una multitud oleaginosa —¿una Cruzada?—. Avanza sin obstáculos: la narración se inscribe en un contexto borroso, medieval, de milenarismos y milagros: la nueva Edad de Oro, la parábola evangélica, la edad de la inocencia y, además, la presencia del «salvaje».

Más que nunca el texto asume la forma del palimpsesto: encubiertos a medias, o superpuestos, se leen los diversos discursos que, aunque silenciados, pueden descifrarse por su referencialidad: el discurso mítico pero a la vez erótico: la Fuente de la Eterna Juventud y, por consiguiente, el rescate del cuerpo; la pureza o renacimiento por inmersión —el bautismo de Cristo en el Jordán—; y la prístina inocencia o desnudez paradisiaca (que converge con la Edad de Oro). La providencia, el presagio, lo crístico aparecen también resumidos en expresiones lexicalizadas; como narraciones parabolizadas a la vez que concretas; o mediante figuras retóricas que al mismo tiempo que concentran y silencian, hiperbolizan y reiteran. Lo etnológico —el discurso «real» o realista— coexiste con los discursos míticos o con el de la curación milagrosa del chamán, obviamente, uno de los discursos del poder y, finalmente, con el discurso erótico disimulado en la alegoría pero a la vez desmesurado en su concreción.

En este punto de la relación se produce un lapsus textual significativo: Álvarez Núñez se ha esforzado por insertar en su escritura relatos paralelos que den cuenta del destino final de todos los miembros de la expedición de Narváez. Estas narraciones intercaladas le han sido transmitidas oralmente por algunos de los españoles sobrevivientes y por los diversos indígenas que se encuentran a lo largo de su vagabundeo: al cabo de seis años de vivir entre ellos ha aprendido seis lenguas. La transmisión se produce siguiendo una curiosa modalidad en su registro: recibe las narraciones *de mano en mano*, y no, como pudiera esperarse, *de boca en boca*. De ir «mudos y sin lengua» al principio de la narración, pasan ahora —diría yo— a tener *la lengua en la mano*, pues, ¿de qué otra forma podría interpretarse la transmisión a la escritura de un testimonio oral efec-

tuado «de mano en mano»? ¿Acaso Bernal no nos permite inferirlo también cuando, en el acto de escribir su relación de la prodigiosa y *Verdadera historia de la Conquista de México*, nos previene: «Antes que más meta la mano en lo del gran Moctezuma...». Además, ese acto concreto de pasar los relatos de mano en mano sugiere de inmediato la acción de escribir y niega la simple oralidad, patrimonio de los pueblos sin historia.

La expresión «de mano en mano» tiene otra finalidad aún más precisa: pretende dividir tajantemente las dos formas de vida: la española y la indígena. Los españoles aparecen siempre consignados con su nombre: Núñez insiste en individualizarlos, en darles un lugar en la historia.³³ Los indígenas, aunque reciban en ocasiones un gentilicio, aparecen en el relato como enormes masas anónimas, el producto colectivo de esa pulverización a la que, en la época de su esclavitud, estuvo Álvar Núñez sometido. El camino definitivo de la redención marca su separación de los indígenas; es muy revelador, en este contexto, el hecho de que los tres cristianos occidentales (Castillo, Dorantes y el propio Álvar Núñez) dejen de comunicarse verbalmente con los indios y su comercio con ellos se establezca a través de Estebanico, *el Negro*, convertido en lengua, es decir, en intérprete de los españoles. Ocupa de nuevo así el lugar que le corresponde dentro de la jerarquía social impuesta por Pánfilo de Narváez al pisar las tierras de la Florida, durante ese breve gobierno portátil que instituyó al fundar una ciudad en el papel, y que imita a la letra —literal porque está escriturado— los cánones del gobierno imperial. A Estebanico sólo se le conoce por su nombre de pila, y su actuación como mensajero e intérprete subraya el comportamiento sacerdotal de los conquistadores, investidos de su alto rango de chamanes —en el que sobresale Álvar Núñez por el papel protagónico que él mismo se adjudica en el relato—. Los ungidos ya no hablan, es-

33 Las «particulares relaciones» con que Cabeza de Vaca recupera a sus compatriotas y les da «honrosa sepultura» en la textualidad, se relatan en los capítulos 13, 14, 16, 17, 18, 22 y 38.

cribirán más tarde (*Naufragios*), y utilizarán los relatos habidos de *mano en mano*; han empezado a cercenarse de una tradición de la que formaron parte durante una etapa de su vida. Lévi-Strauss sintetiza este proceso: «La historia organiza sus datos en relación con las expresiones *conscientes*, la etnología en relación con las condiciones *inconscientes* de la vida social». ³⁴

Al final de su camino, investido jerárquicamente por los propios indígenas de un poder sobrenatural, Álvar Núñez re-inscribe en su relación el discurso canónico, «hace pasar —mediante la traducción— la realidad salvaje hacia el discurso occidental», ³⁵ como si la vuelta a lo civilizado le exigiera respetar costumbres ancestrales y caer en la tentación de rechazar aquellas que le permitieron, durante una década, la sobrevivencia. Así lo expresa textualmente Fernández de Oviedo en el primer capítulo de su magna obra.

Todo esto y lo que tocara a particulares relaciones irá distinto e puesto en su lugar conveniente, mediante la gracia del Espíritu Santo e su divino auxilio, con protestación expresa que todo lo que en esta escritura hubiere, sea debajo de la corrección y enmienda de nuestra Madre Iglesia apostólica de Roma, cuya migaja y mínimo siervo soy; y en cuya obediencia protesto vivir y morir. ³⁶

Las *relaciones particulares* que de *mano en mano* ha obtenido Álvar Núñez desempeñan en su texto la función de sepulcros cristianos para enterrar, *debajo de la corrección* católica, las creencias y las prácticas que lo han convertido en figura prominente de las sociedades «bárbaras»; para ello recupera los cuerpos de los españoles que mueren en la textualidad y se encarga también de sepultarlos allí piadosa y

34 Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, p. 243.

35 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, París, Gallimard, 1985, p. 243.

36 Fernández de Oviedo, *op. cit.*, 1959, I, p. 11.

cristianamente, y, sobre todo, de absolverlos y proporcionarles una lápida. Invocar de mano en mano los relatos, meter luego la mano en la pluma y escribir su relación final a manera de rescate, lo redime y los redime, dándoles cristiana sepultura. Son significativas, por ello, las palabras con que empieza su último capítulo, intitulado *De lo que sucedió a los demás que entraron en las Indias...*:

Pues he hecho relación de todo lo susodicho en el viaje y entrada y salida de la tierra hasta volver a estos reinos, quiero asimismo hacer memoria y relación de lo que hicieron los navíos y la gente que en ellos quedó, de lo cual no he hecho memoria en lo dicho atrás porque nunca tuvimos noticia dellos hasta después de salidos, que hallamos mucha gente dellos en la Nueva España, y otros acá en Castilla, de quien supimos el suceso e todo el fin dello de que manera pasó (pp. 170-171).

«HACÍAN QUE SU LENGUA LES DIJERE...»

Una labor perpetua de recomposición de la realidad ha obligado a Álgvar Núñez a echar mano de la escritura para dar cuenta de su experiencia: «pertenece a la etnología —explica Certeau— apoyar esas leyes en una escritura y organizar en un cuadro de la oralidad ese espacio del otro».³⁷ Resulta sin embargo que «ese espacio del otro» suele ser también el *propio espacio*. ¿Cómo, entonces, dar cuenta de él, legitimarlo?

Una vez recogidas de mano en mano y *puestas las relaciones particulares en su lugar conveniente*, es decir, una vez escrituradas legalmente —ante escribano— todas las peripecias de la expedición, o para decirlo mejor, puestas en una escritura canónica y por tanto oficial, provista de todas las licencias correspondientes para editar su relación, Álgvar Núñez, retoma otros incidentes de su propia vida y los coloca «en boca» de los in-

37 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 225.

dígenas. Usar la tercera persona lo libera de cualquier heterodoxia: atribuir a los otros, a los indígenas, una visión distinta de la realidad, legitima la expresión de su propia opinión sobre las conductas que, ahora sí, él visualiza como *heterodoxas*, las de los otros españoles, los que pertenecen al bando del tirano Nuño de Guzmán, señor de las tierras de cristianos que colindan con los territorios recorridos por los supérstites.

A los cristianos les pesaba de esto y *hacían que su lengua les dijese que nosotros éramos dellos mismos y nos habíamos perdido mucho tiempo había, y que éramos gente de poca suerte y valor, y que ellos eran los señores de aquella tierra, a quien habían de obedecer y servir. Mas todo esto los indios tenían en muy poco o no nada de lo que les decían, antes unos con otros entre sí platicaban diciendo que los cristianos mentían, porque nosotros veníamos de donde salía el sol y ellos donde se pone, y que nosotros sanábamos los enfermos y ellos mataban los que estaban sanos, y que nosotros veníamos desnudos y descalzos y ellos vestidos y en caballos y con lanzas, y que nosotros no teníamos codicia de ninguna cosa, antes todo cuanto nos daban tornábamos luego a dar y con nada nos quedábamos, y los otros no tenían otro fin sino robar todo cuanto hallaban y nunca daban nada a nadie; y desta manera relataban todas nuestras cosas y las encarecían; por el contrario de los otros* (p. 161).

No se trata simplemente de efectuar un deslinde y colocar en dos lugares perfectamente separados a los «bárbaros» y a los cristianos; se trata de reubicar a los supervivientes en ese lugar intermedio, transcultural, que gracias a su odisea han adquirido.³⁸ Álvar cumple simultáneamente varias funciones

38 En *Nosotros y los otros* (México, Siglo XXI, 1991), Tzvetan Todorov retoma algunos de los temas que había trabajado en su libro anterior (*La conquista de América, el problema del otro*, México, Siglo XXI, 1987). En la calificación binaria que implica el título, la dicotomía Nosotros y los otros, o Yo y el Otro en *La conquista...*, se incluye al tercer excluido colocado en una categoría neutra, dándole a ese término el significado que le dan Blanchot

y se inserta en distintas jerarquías: es un *físico*, un chamán, y para dirigirse a los indios esgrime un calabazón «de los que nosotros traíamos en las manos [...], principal insignia y muestra de gran estado» (p. 164), por lo que recibe en trueque —como rescate— los tributos correspondientes a su rango de chamán: «quince hombres nos trujeron cuentas y turquesas y plumas» (p. 164). Pero es totalmente un funcionario de la Corona, cuando después de haber recibido los rescates y a pesar de ellos, se sirve de una lengua indígena y les hace leer a los nativos el *Requerimiento*, la fórmula jurídica previa a la evangelización, que, en caso de que los indígenas no aceptaran de inmediato convertirse en súbditos de los españoles, sancionaría cualquier guerra «justa». El requerimiento leído por Álgar Núñez al finalizar la *Relación* es idéntico al que, después de «poblar» y tomar posesión de los nuevos reinos en nombre de su Cesárea Majestad, habría pronunciado Pánfilo de Narváez al desembarcar en Florida:

Y el Melchor Díaz dijo a la lengua que de nuestra parte les hablase a aquellos indios y les dijese cómo veníamos de parte de Dios que está en el cielo y que habíamos andado por el mundo muchos años diciendo a toda la gente que habíamos hallado que creyesen en Dios y que lo sirviesen porque era señor de cuantas cosas había en el mundo [...], y que allende desto si ellos quisiesen ser cristianos y servir a Dios de la manera que les mandásemos, que los cristianos los tendrían por hermanos y los tratarían muy bien y nosotros les mandaría-

y Barthes: «[...] el plano de la acción, de la asimilación del otro o de la identificación con él, [por lo que...] Cabeza de Vaca también alcanza un punto neutro, no porque fuera indiferente a las dos culturas, sino porque las había vivido desde el interior —de repente a su alrededor ya no había más que "ellos"—; sin volverse indio, Cabeza de Vaca ya no era totalmente español» (Todorov, 1987, p. 259). El hombre neutro sería entonces el tercer excluido, aquel que se ha quedado en medio, *entre ellos*, sin llegar a recuperar su antiguo estatus; el que estaba —según el que relata, Álgar Núñez— *entre nosotros*, es decir, los verdaderos *otros* (para el hombre americano), los europeos, es decir, los españoles.

mos que no les hiciesen ningún enojo, ni los sacasen de sus tierras, sino que fuesen grandes amigos suyos, más que si esto no quisiesen hacer, los cristianos los tratarían muy mal y se los llevarían por esclavos a otras tierras (pp. 164-165).

Álvar Núñez ha vuelto al punto de partida, sí, pero sólo imperfectamente, porque su cuerpo «ha sacado señal»: las marcas son indelebles, han sido trabajadas por otras lenguas y otras escrituras, las de la horadación, el embijado, el tatuaje, la intemperie y el hambre, inscripciones que, al organizar al palimpsesto —la superposición de discursos y la ambigüedad social y sexual—, lo hacen *indestructible*. «Y llegados en Compostela, el gobernador [Nuño de Guzmán] nos recibió muy bien y de lo que tenía *nos dio de vestir, lo cual yo por muchos días no pude traer, ni podíamos dormir sino en el suelo*» (p. 167).

LAS CASAS: LA LITERALIDAD DE LO IRRACIONAL

BARBARIE Y CIVILIZACIÓN

«La función primaria del término "bárbaro" y de los demás términos del mismo origen [...] era distinguir a los miembros de la sociedad a la que pertenecía el observador de los que no lo eran», explica Anthony Pagden.¹ Bien sabemos que esta incapacidad de reconocer al otro, o reconocerlo como inferior, es también una de las constantes de la Conquista: «ciertamente el deseo de hacerse rico y la pulsión de dominio, esas dos formas de aspirar al poder, motivan el comportamiento de los españoles; pero también está condicionado por la idea que tienen de los indios, idea según la cual éstos son inferiores, en otras palabras, *están a la mitad* del camino entre los hombres y los animales», afirma Todorov en su polémico y bien conocido libro.² Más adelante, reitera: «Las Casas y otros defensores de la igualdad acusaron tantas veces a sus adversarios de haber confundido a los indios con bestias que podríamos preguntarnos *si no ha habido exageración*». En un escrito anterior, Edmundo O'Gorman precisa: «Lo que se ventila entonces, no estriba en aclarar si el indio *es o no* hombre, lo que nadie duda, sino en determinar si lo es plenamente, o para decirlo de otro modo, en determinar *el grado* en que se realiza en él la esencia humana».³ Lo irracional se liga irremisiblemente con lo

1 Anthony Pagden, *La caída del hombre natural*, Madrid, Alianza América, 1988, p. 35.

2 Tzvetan Todorov, *La conquista de América, la cuestión del otro*, México, Siglo XXI, 1987, p. 157.

3 Para Edmundo O'Gorman la obra fundamental de Las Casas es la *Apológica*, «la expresión más madura y acabada de su pensamiento»

animal: para mostrar la literalidad con que fray Bartolomé de las Casas maneja esta ecuación, me limitaré a analizar las secuencias narrativas de los capítulos finales del Libro II de su *Historia de las Indias*;⁴ allí el fraile dominico explora literalmente la ecuación razón-humanidad, y utiliza como ilustración episodios concretos de la Conquista de los que fue «testigo de vista» o que le fueron relatados por los protagonistas. Las secuencias narrativas permiten a Las Casas representar «de bulto» situaciones específicas y subrayar de manera paralelística lo que se discutirá en el debate filosófico en relación con la «dosis» exacta de humanidad que poseen los indígenas. Los capítulos mencionados relatan el fracaso en 1510 de las expediciones de Diego de Nicuesa y Alonso de Hojeda a la Tierra Firme; expediciones organizadas para conseguir oro y esclavos, cuya justificación se apoya en el concepto de la guerra justa y la irracionalidad de los indios.

(*Cuatro historiadores de Indias*, México, Sep-Setentas, 1972, p. 90). Durante las últimas décadas, las crónicas de la Conquista han despertado un gran interés entre los investigadores literarios; para citar sólo unos cuantos menciono a Walter Mignolo, «Texto y contexto discursivo: el problema de las crónicas indianas», en *Texto y contexto en la literatura hispanoamericana*, vol. I, Madrid, Gredos, 1982; Enrique Pupo-Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Madrid, Gredos, 1982; Pier Luigi Crovetto et al., «El naufragio en el Nuevo Mundo: de la escritura formularizada a la prefiguración de lo novelesco», en *Actes du Premier Colloque International du CIRECIF (Centre de Recherches et d'Études Comparatistes Ibéro-Francophones) Palinure*, número especial, París, Sorbonne Nouvelle, 1986; y Crovetto (ed.), introducción y nota a Álgar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y relación de la jornada que hizo a la Florida con el adelantado Pánfilo de Narváez* [texto de Daniela Carpani], Milán, Cisalpino/Goliardica, 1984. Por su parte, María Christen Florencia (*El caballero de la virgen, la narración de Alonso de Ojeda en la Historia de las Indias de fray Bartolomé de las Casas*, México, UAM, 1988) se ocupa en aislar, como si se tratase de una narración autónoma —una novela—, las peripecias de Alonso de Hojeda en Indias, tal como las relata Las Casas.

- 4 Bartolomé de las Casas *Historia de las Indias*, 3 vols., texto al cuidado de Agustín Millares Carlo, estudio preliminar de Lewis Hanke, México, FCE, 1976 [1981]. Salvo que se indique lo contrario, todas las citas corresponden a esta edición; en el texto señalo el tomo y la página correspondiente.

Estar desnudo es una de las formas de irracionalidad. ¿Qué duda cabe? «Los indios andan en cueros, como armas tienen sólo aparejados sus arcos y flechas y, como broqueles, sus barrigas» (t. II, p. 259). Son, obviamente, vulnerables, objetos de carnicería: «No se atrevían los indios a acercarse por temor de las espadas que cortaban vientres, desbarrigaban, desbarataban, desparcían» (t. II, p. 261). En Puerto Rico, Juan Ponce de León funda una ciudad con las casas hechas todas de paja: «él para sí hizo una de tapias, que bastó para fortaleza, como quiera que los indios no tengan baluartes de hierro ni culebrinas y la mayor fuerza que pueden poner para derrocar la casa hecha de tapias es a cabezadas» (t. II, p. 386). Esos cuerpos frágiles, exhibidos para hendirse o violarse, pueden también ser los de los brutos. ¿Quiénes, si no, la emprenden a cabezadas contra los muros? Y por ello se les trata como tales, se utilizan como bestias de carga, se les alimenta con pan de cazabe y ají, «simples hierbas», califica Las Casas, y se les revuelve con el ganado; compiten con él: enfrentan cabezas de vacunos con cabezas de indio, «estos indios así dados, llamaban piezas por común vocablo» (t. II, p. 390). Los indios eran oriundos de las islas y el ganado era traído de España: «llevan ganados y yeguas, que de allí bien se han multiplicado» (t. II, p. 391). Sí, pero el ganado se acrecienta y los indios menguan. El Virrey Antonio de Mendoza advertía en 1550 a su sucesor: «V. Sa. sepa, que si se dispensa que haya ganados mayores, destruye los indios».⁵

Estos «desnudos», calificativo usado por nuestros frailes y por los conquistadores, no pueden dañarlos, aunque a veces los descalabren: «[...] pelearon *desnudos* contra los *vestidos* inmensos, porque las espadas empléanse bien en los *desnudos* cuerpos; viéndose así hacer pedazos, huyeron el resto» (I, p. 137). A menudo, desesperados, incapaces de soportar tantos tormentos, huyen hacia los montes. Los españoles,

5 Georges Baudot, *La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II, siglo XVI*, México, FCE, 1983, p. 180.

entonces, los montean para iniciar así un nuevo tipo de cacería en donde los animales perseguidos son los indios. Para completar la diversión están los perros bravos; también desbarri-gan y cazan. Su importancia es tal que los papeles se truecan: el célebre Becerrillo comparte el oficio de soldado y, «por esta causa le daban parte y media, como a un ballestero, de lo que se tomaba, fuesen cosas de comer o de oro o de los indios que hacían esclavos, de las cuales parte gozaba su amo». El orden natural se invierte: los animales se humanizan y los hombres se truecan en bestias. Es más, también entre los ani-males existe una gradación diversa de animalidad o principios de humanidad, si puede dársele este nombre a la acción de recibir, como cualquier soldado, su parte correspondiente en el botín.⁶

Desnudos como nacieron, inferiores al ganado, semejantes a los asnos, mansos como bueyes, carne de cacería como las lie-bres, domésticos como las gallinas —comen maíz crudo cuando están reducidos a esclavitud—, los indios entran dentro de una categoría especial, una raza híbrida que no participa por entero ni de la animalidad ni de la humanidad. Su irracionalidad es evidente; su esclavización natural;⁷ su destrucción apenas lamentable; su mansedumbre incita al sadismo: ¿En Caonao, no utilizaron los soldados de Pánfilo de Narváez a los indios para probar sus espadas afiladas en los guijarros del río? «[...] y co-mienzan a desbarriagar y acuchillar y matar de aguijarros aque-llas ovejas y corderos, hombres y mujeres, niños y viejos, que estaban sentados, descuidados [...] que iba el arroyo de la san-gre como si hubieran matado muchas vacas» (II, p. 536).

6 Cf. otro pasaje de Las Casas (II, p. 389) donde una india da a un perro una carta para que la entregue a su amo, dirigiéndose a él respetuosamente como «Señor Perro». Estos pasajes han sido muy utilizados, en especial para confirmar la llamada *Leyenda Negra*.

7 Carl Sauer, *Descubrimiento y dominación española del Caribe*, México, FCE, 1984. Abunda la bibliografía sobre este tema. Elijo este libro porque sin-tetiza algunos de los procesos más importantes de la historia de esa zona. Cf. asimismo Pagden, *op. cit.* 1988.

Su pobreza de espíritu, su mansedumbre «es de la gente más aparejada para ser cristianos», pero casi nunca los adoctrinan, y contravienen así, con dolo, el mandamiento de catequizarlos y de convertirlos que tan a pecho se tomaba la Reina Católica. Muy devotos, como lo prueba la pasión con que Alonso de Hojeda venera una imagen de la Virgen María, los españoles son incapaces de advertir, piensa Las Casas, que los indios participan de las virtudes específicamente consideradas como cristianas. Es paradójico leer las interminables descripciones de torturas sufridas por los indios y relatadas por el dominico: se tiene la impresión de oír vidas de santos o de asistir a un auto sacramental sobre los mártires del cristianismo. Aunque esta visión parece limitarse a la de unos cuantos misioneros y no hace mella en la conciencia general de los conquistadores, en un breve lapso sus conductas se aceptan como si fueran «naturales» y cualquier guerra es considerada, en las Indias, una guerra justa.

LOS NAUFRAGIOS

Astutamente, mediante la simple narración de los hechos, Las Casas descubre el reverso de la medalla. Según la práctica diaria, la «experiencia» de los conquistadores comprueba que los indios, «naturalmente inferiores», deben ser esclavos. Su inferioridad está determinada sobre todo porque permanecen en estado de naturaleza. ¿Qué sucedería si pasase lo contrario y los españoles enfrentasen las adversidades naturales? ¿Se convertirían, asimismo, en ejemplos del hombre natural?

Quizá una de las formas de la racionalidad sea la capacidad de cambiar de comportamientos a partir de la experiencia. Las Casas alega que los indios son hombres y por tanto seres provistos de razón, capaces de aprendizaje y de modificar su conducta, según lo exijan las circunstancias. Acostumbrados a la mansedumbre de los indios de las Antillas, los españoles se enfrentan a los naturales de las costas de Colombia con la

misma despreocupada violencia que en la Española. Pero si los españoles se defienden, ¿por qué no los indios? Envalentonado por la fácil derrota infligida a los indios de Calamar, Hojeda, imprudente «y demasiado animoso», se dirige al pueblo de Turbaco. Desoye los consejos de Juan de la Cosa y se lanza al ataque; los indios, advertidos, han huido. Felices de su triunfo, los expedicionarios se descuidan y caen en una emboscada donde, junto con setenta soldados, muere Juan de la Cosa, quien, prudente y recordando una expedición anterior en esa misma costa, ha prevenido a Hojeda de los peligros de la zona. «Señor, *paréceme* que sería mejor que fuésemos a poblar dentro del Golfo de Urabá, donde la gente no es tan feroz ni tienen tan brava hierba, y aquélla ganada, después podríamos tornar a ganar ésta con propósito» (II, p. 393). Las ovejas se han convertido en lobos. Las comparaciones con animales que los españoles utilizan para referirse a los indios vuelven a emplearse aquí, sólo que referidas a los propios españoles, los hombres de Hojeda y de Nicuesa: ahora les toca a ellos salir corriendo «como si fueran venados cercados». Las correspondencias son exactas, el perfecto tramado de la misma medalla vista al revés. El arte de la cacería supone un ritual donde los hombres persiguen a los animales pero, en este caso, son ellos los cazadores cazados.

Hojeda se mimetiza con las flechas y «sale por medio de los indios corriendo y aun huyendo, que parecía ir volando» (II, p. 394). La llegada providencial de Nicuesa los salva por un breve tiempo de la «ferocidad» de los indígenas; los aliados recuperan el valor, regresan al pueblo de Turbaco y lo arrasan a sangre y fuego. Aquí entran a jugar su parte los caballos: «[Las mujeres,] que nunca los habían visto, se tornaban a las casas que ardían, huyendo más de aquellos animales, que no los tragasen, que de las vivas llamas» (II, p. 396). Confederados, Hojeda y Nicuesa se retiran con un botín de siete mil castellanos de oro. Las Casas interrumpe aquí la narración y cree necesaria reiterarla mediante la parábola contenida en el ejemplo ya narrado —como si pronunciase un sermón desde

el púlpito— y, al subrayar la incapacidad de sus compatriotas para aprender por la experiencia, formula una de sus más importantes ideas:

Será bien aquí considerar, porque *por las cosas no pasemos como pasan los animales*, ¿qué injuria hicieron los vecinos del pueblo de Calamar a Hojeda y a Juan de la Cosa y a los que consigo llevaron? ¿Qué haciendas les usurparon? ¿Qué padres o qué parientes les mataron? ¿Qué testimonios les levantaron o qué culpas otras contra ellos cometieron, estando en sus tierras o casas pacíficos? *Item*, ¿fue alguna culpa suya, los del pueblo de Turbaco matar a Juan de la Cosa y a los demás, yendo a hacer en ellos lo que habían hecho los españoles a los del pueblo de Calamar? ¿Y fuera culpa vengable que lo hicieron, solamente por castigar y vengar la matanza que los nuestros hicieron en los vecinos inocentes de Calamar? ¿Hubiera gente o nación alguna en el mundo, razonable, que por autoridad de la ley y razón natural, que no hiciera otro tanto? Todas las naciones del mundo son hombres, y de cada uno dellos es una no más la definición, todos tienen entendimiento y voluntad, todos tienen cinco sentidos exteriores y sus cuatro interiores, y se mueven por los objetos dellos (II, p. 396).⁸

Desconocerlo es un pecado; el anatema surte efecto; el castigo divino no se hace esperar y Hojeda, en San Sebastián, la población fundada por él en esas costas, recibe en carne propia el peso, la marca de esa enseñanza; ligero y ágil como un ciervo o una saeta, en correspondencia con las flechas rabiosas que caen sobre sus compañeros y desperdigan san sebastianes a granel, él que «nunca hasta entonces hombre le había sacado sangre», es flechado «por una bestia feroz» en

8 Cf. también Marcel Bataillon y André Saint-Lu, *El padre Las Casas y la defensa de los indios*, Madrid, Ariel, 1976; Clarence H. Haring, *El imperio español en América*, México, Alianza Editorial Mexicana/Conaculta, 1990; y Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias nuevas*, traducción de Antonio Alatorre, México, FCE, 1978.

el muslo izquierdo. Exige que lo curen con una barra al rojo vivo (¿ejemplarización del refrán que dice que el que a hierro mata a hierro muere?). Las Casas no deja de admirarlo «Esto sufrió Hojeda voluntariamente, sin que lo atasen ni tuviesen; argumento grande de su grande ánimo y señalado esfuerzo» (II, p. 400). La conducta viril siempre lo entusiasma y cabe una leve sospecha de que a menudo los indios mansos le hubieran gustado un poco más si hubiesen prestado menos sus carnes al hendimiento.⁹

LA VORÁGINE

Las dos cadenas y sus eslabones —la animalidad y su consecuencia, la irracionalidad; la mansedumbre y su opuesto, la ferocidad— delimitan la fuga, y delinean un resultado, una estrategia narrativa en donde las anécdotas ejemplifican (¿parabolizan?) un acontecer histórico, mientras modelan un espacio común donde se representa la caída y se refuerza la tesis principal, resumida así por Pagden: «[Las Casas] deseaba probar que bajo diferencias culturales evidentes entre las razas de hombres existían los mismos imperativos sociales y morales».¹⁰ El espacio elegido para documentar la caída en lo irracional es el de la selva que todo lo devora, espacio frecuentado más tarde por la novela telúrica de los años veinte del siglo xx, profundamente preocupada por el viejo problema de la civilización y la barbarie, como en *La vorágine* de José Eustasio Rivera, localizada justo en ese mismo lugar, en el territorio de Colombia y a cuyos protagonistas también «se los traga la tierra».

El fuego da cuenta de las mujeres de Turbaco; ese mismo fuego abrasa doblemente a Hojeda, quien, con setenta compañeros decide embarcarse para pedir refuerzos. En la fortaleza

9 Cf. también Christen Florencia (1988) y Bataillon y Saint-Lu, *op. cit.*

10 Pagden, *op. cit.*, p. 172.

quedan otros tantos hombres, capitaneados por Francisco Pizarro, el futuro conquistador del Perú. Hojeda llega a Cuba, aún no colonizada; allí la ciénaga se traga a varios de sus hombres y, simultáneamente, en Tierra Firme, ya en el desastre, en la indigencia, y dispuestos a abandonar su fortaleza, un cocodrilo que no teme a los caballos se traga una yegua del campamento de Pizarro. Algunos de los hombres de Hojeda y éste mismo quedan ilesos, por obra, dice Las Casas, de su devoción por una imagen flamenca de la Virgen María, regalo del obispo de Burgos, Juan de Fonseca, de quien Hojeda fue protegido. Los indios de Cuba, ignorantes aún de la fama de los colonizadores, los acogen como «los indios universalmente lo saben hacer donde no han sido primero agraviados», es decir, como si los conquistadores fueran sus hijos. Hojeda les deja la imagen y funda una ermita; de esa forma se libra de ser tragado por el pantano y tiene por ello «un fin menos desastrado que los otros», como Nicuesa, por ejemplo, a quien más tarde se lo traga el mar. En su muy particular estilo concluye nuestro fraile: «pero yo lo atribuyo que por honra de la Madre de Dios, quiso dispensar con él la divina justicia en que muriese en su paz y en su cama, quito de baraúndas, para que tuviese tiempo de llorar sus pecados, en esta ciudad de Santo Domingo» (II, pp. 405-406). El padre Las Casas avisa que existen varias versiones de su muerte, pero él prefiere matarlo en su cama, enterrarlo a la entrada del atrio de San Francisco, para que los creyentes pisen su tumba cuando llegan a la iglesia. Es más, le concede quizá el arrepentimiento y el perdón de Dios: Hojeda es para Las Casas un héroe de tragedia griega que sufre por su *hybris*, y también un ladrón ennoblecido y perdonado por la misericordia infinita del Señor, como el personaje de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina.

La racionalidad se menoscaba al contacto con lo natural. El resto de los hombres de Hojeda reciben algunos refuerzos providenciales: primero el de Enciso, luego el de Diego de Olano, lugarteniente de Nicuesa y, por fin, después de largo

tiempo, el que les ofrece el propio Nicuesa: sufren diversas calamidades que se acrecientan en orden ascendente: un naufragio despoja a algunos de sus cuerpos, a otros de sus bastimentos y vestidos y los deja tan desnudos como a los irracionales de las islas. Exhaustos, enflaquecidos, sujetos a comer hierbas han llegado casi al punto de partida, pero exactamente al revés, es decir, alcanzan el mismo estado que los indios en los repartimientos.

EL PROCESO DE DEVORACIÓN

Pero no han perdido su voracidad, esa voracidad que los devora, valga la frase tan manida. La pasión por el oro, presente aun en los momentos de mayor desastre, los enajena al grado que la mayor parte de ellos están, literalmente, comidos por las deudas: un ejemplo es Bernardino de Talavera, con quien Hojeda se embarca rumbo a Cuba; prófugo de la justicia, ladrón de embarcaciones y vituallas, la ciénaga cubana lo respeta, pero al llegar a Jamaica, junto con Hojeda, es ahorcado por el gobernador Juan de Esquivel. Diego de Olano, sospechoso además de querer alzarse contra Nicuesa, y antes de que el azar los vuelva a reunir, pretende hacer una carabela con varias tablas de las que se han destruido por las tormentas y la bruma, «para que se pasasen a esta isla (la Española), pero también se dijo que era para se aprovechar della por ahí, e no para salir de aquella tierra, donde pensaba ser rico» (II, pp. 419).

La corrosión a la que la naturaleza los sujeta no tiene límite, rebasa cualquier voracidad de signo humano: amagados por la humedad, comidos por los mosquitos, llagados, succionados, su salud decrece al mismo tiempo que las mareas: «Notaron en esas angustias estando, que nunca moría alguno sino cuando la mar menguaba; y como los enterraban en la arena, experimentaron que en ocho días eran comidos los cuerpos como si hubiera cincuenta años que los hubiesen enterrado, entendiendo que *aún el arena se daba prisa a acabarlos*.

Añadióseles otro no chico trabajo, que una noche hizo tanta tormenta en la mar, que les *comió* el arenal donde tenían hechas sus chozas, por donde tuvieron necesidad de hacerlas más dentro, que les fue desconsuelo doblado» (II, p. 419). Estas imágenes en las que se pinta tan vívidamente la acción devoradora de la naturaleza anticipan la feroz visión de lo salvaje y lo civilizado, representada —con mayor eficacia narrativa que en *La vorágine*— por el modernismo brasileño de la segunda década del siglo xx, especialmente en *Macunaima*, la novela de Mario de Andrade.

Su hambre es tanta que acaban devorando la placenta de una yegua recién parida y luego, cuando deciden irse, matan a cuatro yeguas que con su imagen espantable los han defendido de la ira de los indígenas, y con ellas hacen tasajo como si las yeguas fueran puerkas. Nicuesa, incompetente, copado por la desbordada intemperie, ha perdido todas sus gracias, es un simple tirano, cuya característica es la *ferocidad*, defecto clásico del *tirano*: «todo hombre cruel, inhumano, fiero y violento alejado de la humana razón», "definido también por Calderón como un «hidrópico de sangre»".¹² ¡Qué lejos está de aquel mancebo que a punto de embarcarse describiera Las Casas como «persona muy cuerda y palanciana y graciosa en dir, gran tañedor de vihuela y sobre todo gran jinete, que sobre una yegua que tenía, que pocos caballos en aquel tiempo habían nacido, hacía maravillas» (II, p. 374)! Descripción que, en verdad, se acomoda más a un juglar o a un cortesano que a un gobernador de Tierra Firme.

Y los cronistas que les hacen tanto asco a los indios que comen lagartijas, insectos, víboras, una de las pruebas definitivas de su irracionalidad, compadecen a los hombres de Nicuesa, reducidos a su suerte en un paraje abandonado, donde «vinieron a tanta hambre y penuria, que ni sapos, ni ranas, ni

11 Pagden, *op. cit.*, p. 177.

12 Verso que utiliza en varias obras; por ejemplo, en *La hija del aire* o *En este mundo todo es verdad y todo es mentira*.

lagaros ni otras cosas vivas, por sucias que fuesen, no dejaban de comellas» (II, p. 425). La suciedad se vuelve carne de su carne, cuerpo de su cuerpo: «hallando un indio que ellos o otros debían haber muerto estando ya hediendo, se lo comieron todo, y de aquella corrupción quedaron tan inficionados que ninguno escapó» (II, p. 427). Es, cierto, un paisaje apocalíptico, el castigo de Dios, su justicia divina.

Lo natural provoca la irracionalidad, en el sentido más literal de esa palabra, la pérdida de la razón, el sano juicio: «Díjose que andaban, *como personas sin juicio*, a un cabo y a otro, dando alaridos, pidiendo a Dios misericordia, que se doliese de sus desventuradas vidas y también de sus ánimas» (t. II, p. 421). El tradicional adversario de Las Casas en esta polémica de la humanidad o irracionalidad del indio, Ginés de Sepúlveda, piensa que la máxima virtud de los seres racionales es la paciencia;¹³ gracias a ella se construye un buen gobierno, el destinado a regular a esos hombres que poseían una dosis menor de humanidad. Pero en condiciones «naturales» el hombre superior pierde la paciencia y hasta la postura erguida, propia, como bien sabemos, de los orgullosos humanos: «Estuvieron en aquella isla muchos días, y, según entendí, más de tres meses, muriéndose dellos cada día de pura hambre y sed y de las hierbas que comían y del agua salobre y los que quedaban vivos andaban *ya a gatas, pasciendo* las hierbas y comiendo crudo el marisco, porque no tenían vigor para poder *andar enhiestos*» (t. II, p. 421).

La ira desencadenada del profeta ha encontrado su destino. La humanidad es una sola, como quería Las Casas, y en esta exacta correspondencia de racionalidad-irracionalidad, el padre dominico ha rascado hasta el fondo de la médula. Los que hacían morir, los denigradores del cuerpo de los otros, van por

13 Cf. Juan Ginés de Sepúlveda, *Tratado sobre las causas justas de la guerra contra los indios*, México, FCE, 1979; Silvio Zavala, *La filosofía política de la conquista de América*, 2ª ed., México, FCE, 1972; y Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, 2 vols., edición preparada por Edmundo O'Gorman, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1967.

su propio pie al moridero: «Es bien no menos mirar», concluye apaciguado Las Casas, «y notar si estas muertes y perdiciones de estos capitanes y gobernadores primeros y de sus gentes, si fueron milagros con los que Dios y su recto juicio y justicia quiso aprobar y justificar las demandas que traían y los fines que pretendían; *item*, si por ellos se aprobaron y justificaron las obras semejantes, y los fines e intentos mismos que los gobernadores y capitanes, que después éstos en aquella tierra firme sucedieron, perpetraron, trojeron, cometieron y pretendieron» (II, p. 432).

Nicuesa y Hojeda, Juan de la Cosa y Diego de Olano son, como algunos otros personajes lascasianos, figuras en el sentido borgiano; o mejor, están contruidos a manera de emblemas alegóricos y cumplen para el cronista la función que tienen las parábolas en el (su) Evangelio. Concebida como un gigantesco sermón, la *Historia de las Indias* consigue de manera totalmente distinta —a veces casi irracional porque apela a lo instintivo—, lo que el fraile dominico se había propuesto en su *Apologética historia*, a través de una apretada conceptualización filosófica. Sancionada esta escritura por la experiencia implícita en su testimonio (ser «testigo de vista» o «de oído»), el padre Las Casas ataca desde dos frentes: para defender su tesis recurre en su *Historia* a la forma narrativa, y en su *Apologética* se dedica sobre todo a probar, mediante la filosofía, la racionalidad de todos los humanos, insertando en esa categoría a los indios. Pero no sólo eso, ya lo hemos reiterado, Las Casas consigue demostrar que en estado de naturaleza todos los hombres pueden ser tiranos, en suma, «bárbaros». De esta manera cumple con el precepto evangélico de no mirar la paja en el ojo ajeno sino en el propio o, dicho con otras palabras, no sólo observa al otro como quería Todorov —«Quiero hablar del descubrimiento que el *yo* hace del *otro*»—,¹⁴ sino que, y esto es fundamental, es capaz de descubrir, en múltiples ocasiones, que también los españoles pueden ser *el otro*.

14 Todorov, *op. cit.*, 1987, p. 13.

LA DESTRUCCIÓN DEL CUERPO Y LA EDIFICACIÓN DEL SERMÓN. LA RAZÓN DE LA FÁBRICA

La hagiografía es un discurso edificante: es modélico, cíclico, tautológico. Hay otro discurso semejante, el de los aspirantes a la canonización, santos en ciernes, mujeres y varones que buscaron el camino de la santidad y no lograron ser reconocidos por la burocracia eclesiástica, cuyas vidas son dignas de imitación, ejemplares. Al término *edificar*, es decir, *construir*, se le agrega un sentido figurado: «dar buen ejemplo uno con su vida y costumbres llevando a los demás tras sí con imitarle». La piedra de toque de este edificio singular es un monumento escrito: surge de las virtudes, las diarias actividades piadosas, y su piedra de toque son los milagros, acontecimientos extraordinarios. Por ello es corriente encontrar muchos obituarios y sermones de la época barroca que utilizan términos arquitectónicos para definir una vida ascética; las metáforas y las alegorías armadas con base en ese vocabulario erigen monumentos verbales, a manera de espejos de escritura.

Su máximo anhelo, el diseño específico a recrear, es la Pasión de Cristo, el verdadero modelo para armar. La meta se alcanza si se recurre a un método «democrático», inventado por Ignacio de Loyola: los ejercicios espirituales:

El hombre no tiene más que dirigirse hacia Dios por los debidos caminos para alcanzarlo; a él puede llegar solamente con su fervor y el conveniente uso de las facultades naturales. Así como andando y corriendo el cuerpo se adiestra, también es posible, por medio de ejercicios, dar a la voluntad la disposición necesaria para encontrar la voluntad de Dios.¹

1 Citado por Francisco de la Maza, *Catarina de San Juan, princesa de la India y visionaria de Puebla*, México, Conaculta, 1990, p. 49.

¿En la expresión genérica usada por Ignacio de Loyola, «el hombre», se incluye a la mujer? ¿La práctica, preconizada y definida por un sistema de ejercicios, intenta reproducir en el cuerpo femenino la Pasión de Cristo como uno de los senderos que conducen al camino de perfección? ¿Cómo se produce el salto cualitativo que hace del ejercicio también una escritura?

Otra pregunta más, fundamental en este texto: ¿por qué al discurso hagiográfico, situado al final de la historia, según Michel de Certeau,² se le llama también discurso edificante?, ¿qué se construye?, ¿qué edificios se fabrican?, ¿cuál es la razón de su fábrica? Intentaré responderlo analizando un sermón que leyó, en ocasión de la muerte de una monja, el padre jesuita Antonio de Oviedo, discípulo, heredero y autor de una vida edificante del padre Núñez de Miranda, muy conocido de manera vicaria porque fue el confesor de sor Juana Inés de la Cruz.³ El sermón lleva el significativo nombre de *Los milagros de la cruz y maravillas del padecer. Sermón que en las solemnes honras que el día 26 de abril de 1728 le hicieron a la V. M. Sor María Inés de los Dolores*.⁴

Las vidas edificantes tratan de las mujeres y de los varones que buscaron el camino de la santidad y se proponen como candidatos a la canonización; esta finalidad se alcanza raras veces pero constituye un modelo de imitación de la Pasión de Cristo. El camino de la vida de perfección es concreto; podría llamársele, literalmente, un tratado arquitectónico de la mortificación del cuerpo: en el propio cuerpo se reconstruye el cuerpo del otro, el de aquel que es imitado, el Redentor. La construcción entonces presupone una destrucción...

2 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1985, p. 187.

3 María Dolores Bravo, «Erotismo y represión en un texto del padre Antonio Núñez de Miranda», en *Literatura Mexicana*, vol. 1, núm. 1, México, 1990, pp. 127-134.

4 Juan Antonio de Oviedo, *Los milagros de la cruz y maravillas del padecer. Sermón que en las solemnes honras del día 26 de abril de 1728 le hicieron a la V. M. Sor María Inés de los Dolores*, México, José Bernardo de Hoyal, 1728.

Ignacio de Loyola inició entonces una nueva forma de religión, basada en los llamados ejercicios espirituales. En realidad, se trata de una conjunción de ejercicios corporales junto con otros de meditación y oración, ejercicios corporales destinados a provocar un estado anímico especial encaminado al éxtasis y una «interlocución con Dios».⁵ Consisten, según las propias palabras del santo, en lo siguiente:

Castigar la carne [...] es, a saber, dándole dolor sensible, el cual se da trayendo cilicios y sogas o barras de hierro sobre las carnes, flagelándose o llagándose, y otras maneras de asperezas, lo que parece más cómodo y más seguro en la penitencia, es que el dolor sea sensible en las carnes y que no entre dentro de los huesos, de manera que dé dolor y no enfermedad, por lo cual parece que es lo más conveniente lastimarse con cuerdas delgadas, que dan dolor de fuera, que no de otra manera que cause dentro enfermedad que sea notable.⁶

Hay que hacer hincapié en la distinción, cuidadosamente subrayada por Ignacio, entre dolor y enfermedad. Se traza una diferencia casi esquizofrénica entre uno y otra. Lo explicaré: no se permitía profesar a quienes estaban enfermos o a quienes tenían alguna deformidad física. María Inés de los Dolores, la monja ciega a quien Oviedo dedica el sermón que me ocupa, recibió el permiso excepcional de profesar cuando estaba ya a las puertas de la muerte («Lo mismo fue recibir los sacramentos y hacer la profesión».⁷ Hacer disciplina era, por otra parte, obligatorio, y formaba parte de los ejercicios

5 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977, pp. 45-78.

6 Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales, Obras completas*, prologado y comentado por Ignacio Iparraguirre, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 217.

7 Oviedo, *op. cit.*, p. 17.

espirituales cotidianos, cuya ejecución consistía en aplicar sistemáticamente, sobre las carnes, los instrumentos de tortura, llamados eufemísticamente disciplinas. La vida disciplinaria era una norma en todos los conventos, aun en los de regla más suave. El sistema de penitencias organizado para las monjas de la regla de carmelitas descalzas era tan rígido que sor Juana tuvo que abandonar, por enfermedad, el convento de Santa Teresa la Antigua, tres meses después de ingresar allí. Penitenciarse, disciplinarse, era un deber cotidiano, idéntico en su inflexibilidad al rezo de las oraciones y a la meditación. No es extraño que siguiendo este régimen las monjas cayeran víctimas de muchas enfermedades y, sin embargo, la enfermedad en sí, como ya lo advierte san Ignacio, era un objetivo poco deseable. Lo que se buscaba era provocar el dolor y no la enfermedad. Círculo vicioso sin salida: las penitencias, el ayuno, unidos a las condiciones deplorables de higiene, hacían de los conventos lugares muy insalubres.⁸

A estas mujeres, sitiadas entre los ambiguos polos de la enfermedad o del dolor, se las considera místicas. Me parece que se crea cierta confusión cuando se utiliza el término apli-

- 8 «La enfermedad era un impedimento para permanecer en la clausura conventual. La decisión de permanecer o salir la tomaba la priora con la maestra de novicias antes de la profesión. Algunas de las religiosas preferían callar antes que ser expulsadas. Otra vez tenemos aquí el temor del rechazo y la vuelta a la sociedad, que de una manera u otra las señalaría como no aptas para Dios, y por lo mismo inútiles», Manuel Ramos Medina, *Imagen de santidad en un mundo profano*, México, Universidad Iberoamericana, 1990, pp. 146-148. Cf. Caroline Walker Bynum («The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages», en *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Nueva York, Zone Books, 1991, pp. 165-167), quien advierte que la enfermedad atacaba a ambos sexos, pero «[...] these facts clearly indicate that the society found it more valuable to cure one sex than the other». Cf. también José Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988. Quizá una de las crisis de la enfermería actual sea el hecho de que estos modelos de edificación contruidos sobre la enfermedad —la del propio cuerpo disciplinado y el abnegado servicio hospitalario tradicionalmente operado por religiosas— son ya obsoletos.

cándolo a las monjas que tenían arrebatos y visiones causados por esta práctica disciplinaria. Quizá se trate más bien de un fenómeno de ascetismo.⁹ El ejercicio ascético al que se libraban las monjas de la Colonia procede sobre todo de los jesuitas y específicamente de san Ignacio de Loyola, que se basó, exacerbándolas, en las teorías de los místicos flamencos de la *Devotio Moderna* y, sobre todo, en la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis, quien instaura una metodología de la vida cotidiana en el campo espiritual; Ignacio la convierte en una práctica corporal, en una jerarquización rigurosa y metódica de las horas del día, dividida y subdividida en múltiples cuadrículas, hasta el grado de que no quede ningún intersticio de libertad para ejercer uno de los máximos atributos de que el hombre disponía, el libre albedrío, defendido teóricamente por los jesuitas y erradicado de la vida de los creyentes por la rigidez con que debía conducirse, según los preceptos de la Compañía de Jesús, que, como la mirada de Argos, pretendía controlar hasta lo infinitesimal. La bibliografía colonial mexicana está llena de textos reguladores —manuales, catecismos, sermones, cartillas— donde hasta las actividades más nimias de la vida diaria y todos los comportamientos se establecen y se definen con base en exclusiones, duraciones temporales, órdenes imperativas. Armados de una ambivalente autoridad, los confesores y los altos prelados exigían a las monjas ejercicios ascéticos «moderados», aunque alababan a aquellas que se desmesuraban en esas prácticas, como puede probarse en numerosos textos de la época:

[Sor Inés de los Dolores] guardaba aquel total retiro que la ceguera, enfermedades e inclinación de su genio demandaban. Maceraba su carne con ásperos cilicios y sangrientas disciplinas, hasta que la prudente cordura de sus confesores se lo impidió, conociendo que, en los dolores continuos de sus

9 Hay que subrayar un dato obvio: varias mujeres medievales utilizaban métodos parecidos: véase de nuevo el sugerente estudio de Walker Bynum.

enfermedades, excedía con ventajas cuanto pudiera tolerar con la penitencia más rigurosa.¹⁰

La enfermedad, considerada en la Edad Media como una virtud, sobre todo si la padecían las mujeres, propiciaba el camino de la santidad. Hay mayor número de santas enfermas que santos; es más, su santidad solía derivarse de la abnegación y paciencia con que soportaban la enfermedad y atendían a los enfermos. Un porcentaje bastante elevado de santas fue favorecido y recibió los estigmas de Cristo en la Edad Media, mientras que sólo dos santos, Francisco de Asís y el padre Pío, más tardíamente, fueron objeto de ese señalamiento. A algunas de las santas así escogidas les sangraban periódicamente los estigmas, al tiempo que una anorexia «sagrada» permitía que cesaran por completo sus secreciones internas, las cuales, al no manifestarse, cancelaban las funciones fisiológicas distintas de la mujer. Este tema no se trata de manera directa en los textos edificantes del siglo XVII; su manejo es elíptico: trataré de seguir sus recovecos.

QUITAR DE NOSOTRAS EL AMOR DE ESTE CUERPO...

Lo primero que hemos luego de procurar, quitar de nosotras el amor de este cuerpo [...] y determinaros mis hijas que venís a morir por Cristo y no regalarnos por Cristo."

Para morir en vida por Cristo era necesario mortificarse. Privarse de cualquier tipo de placer, hasta el grado de que las carmelitas descalzas aceptaron añadir a los cuatro votos reglamentarios —pobreza, castidad, clausura y obediencia—, un quinto voto, enternecedor: la promesa de no tomar chocolate.

10 Oviedo, *op. cit.*, f. 10 v.

11 Santa Teresa de Jesús, *Camino de perfección*, cap. 15.3.

La mortificación es un ejercicio continuado, inquebrantable, y forma parte de la distribución de las horas del día; esa distribución minuciosa y exhaustiva que pretendía cerrar la puerta a cualquier resquicio del mundo exterior y propiciar la práctica implacable de la contemplación. Las monjas más mortificadas eran las más santas, las más admiradas. Sor Juana lleva a cabo las disciplinas normales de su profesión, incluyendo los flagelos, pero en su *Respuesta a sor Filotea* transfiere la idea de martirio al dominio de lo simbólico, acercándose en espíritu y no en cuerpo al Salvador.¹² Por eso la critica el padre Oviedo, autor de una biografía de su maestro, el padre Núñez, como ya lo había dicho antes, confesor de sor Juana. En el sermón que he venido analizando no la nombra directamente; pero su alusión a la monja jerónima es meridiana, tanto como es clara su advertencia a las demás monjas de que el único camino para la perfección y la salvación es la destrucción sistemática del cuerpo, siguiendo los métodos que prescribe el confesor:

Tan lejos estuvo esta señora de amar o desear estos favores de Dios extraordinarios, que temblaba y se horrorizaba sólo con su memoria; allí por juzgarse indigna e incapaz de todos ellos; como por temer el riesgo y peligro que ocasionan, y de que han sido ejemplo espantoso tantos Ícaros, que valiéndose de estos favores como de alas, pero de cera, que, desvanecidas a la luz y calor de los aplausos, los hicieron despeñar en precipicios. Y por ello suplicaba constantemente a Dios, que la librase de ese camino y la llevase sólo por la segura senda del padecer, asistida de vivísima fe, de firmísima esperanza y de ardentísima caridad.¹³

12 Cf. *Respuesta a sor Filotea*: para corroborar que participaba de la vida «mortificada», leer sus *Ejercicios para la encarnación* y el texto que sobre este tema escribió Georgina Sabat de Rivers, «Ejercicios sobre la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de sor Juana», en *Literatura Mexicana*, vol. 1, núm. 2, México, UNAM, 1990, pp. 349-371.

13 Oviedo, *op. cit.*, f. 2 Las alusiones a sor Juana son definitivas: utiliza las metáforas que ella muy a menudo utilizó; por ejemplo, las de Ícaro y Fae-

La segura senda del padecer, tan perfectamente definida por Oviedo, incluía un catálogo *ready made* de mortificaciones; se escogían las más adecuadas a cada temperamento y se perfeccionaban de manera individual, único campo de libertad que podía ejercitarse: traer continuamente una corona de espinas en la cabeza; atarse cadenas gruesas en el cuello o en la cintura o aherrojar con ellas piernas y brazos, cargar cruces pesadas, y disciplinarse con vigor para lograr que la sangre salpicase las paredes y se distribuyese por el cuerpo como se distribuía por el cuerpo del Redentor en la iconografía de la época, muy abundante en los espacios comunitarios del convento, en la iglesia, y en las celdas de las monjas. Solían practicar sus ejercicios vestidas de manera especial, a veces con enaguas de cerdas, cubiertas por un saco y usando una soga por cinturón y totalmente descalzas; se ejercitaban también en la humildad cuando besaban los pies y recibían bofetadas de las otras monjas; cuando renunciaban a parte de su comida o comían en el suelo con una venda en los ojos o una mordaza en la boca. Exagerando los preceptos fijados por Loyola, las disciplinas se aplicaban con cuerdas muy gruesas y esmero singular —sobre las espaldas desnudas de las víctimas, que alternativamente ejercían también el cargo de verdugos—. ¹⁴

El padecer, continúa Oviedo, es connatural en el hombre como el vuelo es natural en las aves. El mundo es un valle de lágrimas, y a él se llega a padecer. El sufrimiento es una carga que llevamos, ordenada por Dios para lavar la mancha del pecado original, de la misma manera que Cristo cargó la cruz para

tonte, que por querer alcanzar al sol cayó en el abismo cuando sus alas de cera se fundieron; alude por otra parte a los aplausos del vulgo y a su soberbia al no querer aceptar al pie de la letra los preceptos de su confesor, cosa a que se negó sor Juana y a las que María Inés de los Dolores se conforma con placer, por lo que su ejemplo es perfecto, refleja su docilidad, su abnegación, su paciencia, y no la espantosa soberbia de sor Juana.

¹⁴ Cf. Sigüenza y Góngora, *Parayso occidental*, presentación de Manuel Ramos e introducción de Margo Glantz, México, UNAM/Condumex, 1995 (Edición facsimilar de la primera edición en México, Juan de Ribera Impresor, 1684); Ramos Medina, *op. cit.*; véase también Sánchez Lora, *op. cit.*

salvarnos de ese pecado. Pero el gesto de Cristo sólo es válido si se reproduce universal y sistemáticamente; no basta con padecer una simple acción vulgar y cotidiana, casi genética, y tan natural como el caminar o el hablar. Por ello, los métodos que san Ignacio concebía como ejercicios solitarios fueron modificándose hasta alcanzar refinamientos muy variados y representaciones colectivas, como las que aún se ofician regularmente en el convento de Atotonilco en Guanajuato, para citar sólo uno de los ejemplos más relevantes en México.¹⁵ En la invención de nuevas torturas y la intensificación del dolor para convertirlo en un padecer extraordinario consistía la originalidad de cada monja «edificada», y sólo de esa manera su vida era ejemplar. La madre María del Sacramento, además de llevar perpetuamente una pesada cruz sobre los hombros, se colocaba «una medalla del Santísimo Sacramento que hacía lumbre, tenía sellado el pecho, corazón y brazos, porque era amantísima de este divino Señor Sacramento y decía era su esclava».¹⁶ El único padecer admirable, ejemplar, es el ejercitado en plena conciencia y con absoluta regularidad. Gracias a ese método, aplicado estrictamente, se puede alcanzar la perfección en esta vida, como ahora se puede estar en perfecta condición física si se siguen al pie de la letra las instrucciones o siguiendo las dietas reguladas. El padecer natural, genético, no es meritorio, sólo es «prodigioso, admirable [el padecer] que se propasa excediendo los límites de la medida, peso y número ordinario».¹⁷ Tal fue, agrega Oviedo, el padecer de Job, el de Cristo y el de sor María de los Dolores. Así colocada, la monja forma parte de una serie muy singular, la de una trinidad. ¿Cómo podría justificarse dentro de la ardiente misoginia jesuita esa inserción?

15 Cf. Jorge F. Hernández, *La soledad del silencio. Microhistoria del Santuario de Atotonilco*, México, FCE, 1991.

16 Ramos Medina, *op. cit.*, pp. 141-146. Cf. también Sánchez Lora, *op. cit.*

17 Oviedo, *op. cit.*, f. 3.

El espíritu barroco se amolda a una imaginación que funciona de manera extraña, por lo menos para nosotros ahora. La imaginación tiene acceso a un número limitado de imágenes, cuidadosamente seleccionadas. La fijación de imágenes lícitas y la existencia de imágenes ilícitas queda definida de acuerdo a una encarnizada clasificación y a una constante prédica sacerdotal, seguida de una posterior teatralización. Una técnica sanguinaria se encarga de disciplinar al cuerpo y a la mente. Es conveniente reiterar que los ejercicios son más bien corporales que espirituales; y el cuerpo se encarga de transmitir también al espíritu varios modelos de pensamiento y de imágenes. El ejercicio corporal exacerbado provoca visiones, éxtasis. Las visiones entran en el cauce reducido de una codificación estrechamente vigilada por el confesor. Si estamos ante una monja, este aspecto es esencial: «[...] aunque las visiones, revelaciones, etc., sean del demonio, se enderezan y logran con ejercicio y mejora de heroicas virtudes si se gobiernan por obediencia ciega y sincera de sus Superiores y Padres espirituales»,¹⁸ —amonesta el Padre Núñez de Miranda en un sermón pronunciado durante la profesión de una monja del Convento de San Lorenzo.

La figura central en los ejercicios es la figura de Cristo crucificado, y el deseo más vehemente de los creyentes es imitarlo. Es extraño que las monjas no quisiesen parecerse a la Virgen María, y lo anoto sin detenerme demasiado en ello,

18 Antonio Núñez de Miranda, *Plática doctrinal que hizo el Padre [...], de la Compañía de Jesús; Rector del Colegio Máximo de S. Pedro y San Pablo, Calificador del S. Oficio de la Inquisición, de esta Nueva España; Prefecto de la Purísima, en la Profesión de una Señora Religiosa del Convento de San Lorenzo. Conságrala y dedícala al Illmo. y Rmo. Señor Doctor D. Francisco Seizas de Aguiar y Ulloa, del Consejo de su Majestad, Obispo de la Santa Iglesia Catedral de Michoacán, etc. El B. Diego del Castillo Marqués, Capellán de Coro de esta Metrópoli, y Prefecto actual de la Congregación de la Purísima: que la saca a la luz en obsequio de las Señoras Religiosas*, México, Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón, 1679.

aunque creo que es necesario analizarlo. Quizá se deba al hecho de que las monjas se convertían, al profesar, en esposas de Cristo, y los esponsales celebrados reiteraban la unión de una mujer viva con un esposo muerto. Si adquiría la máxima categoría al profesar, la monja llevaba un velo negro, símbolo de su calidad de viuda:

Profesar una señora religiosa —subraya Núñez— es desposarse reina con Cristo; y desposarse reina es entregarse toda, por entero, con todo su ser, cuerpo y alma, a la voluntad de su esposo. Es quedar toda de Cristo, con todas sus dependencias, querer y haberes, y en nada suya, ni aun en el albedrío. [...]

La primera ceremonia es llevar toda la comunidad, con luces en las manos, a la profesa, como si la acompañaran de entierro, muerta de amor, que se va por su pie a la sepultura, hasta el coro bajo, donde antes de llegar al comulgatorio, que es el tálamo de sus bodas, postrada a lo (de) difunta, le dicen las letanías de agonizantes.¹⁹

Casada con Cristo, la monja tiene que recrearlo en su propio cuerpo: la imitación es por ello concreta, se busca reproducir con escasas variantes sus sufrimientos, recorridos con delectación una y otra vez; tanto monjas como monjes se penitencian por igual, pero las mujeres tratan de trascender su inferior condición de seres húmedos y viscosos mediante los refinamientos más sofisticados para acrisolar sus tormentos. En cierta forma la imitación de Cristo toma prestada la imagen de Narciso. Cristo es el modelo; el creyente lo copia de la manera más exacta que puede. Esa copia se logra mediante un esfuerzo físico desigual: aspira a transformar el propio cuerpo y a hacer de la carne (no de los huesos, recuérdese) un material semejante al usado por los artistas cuando ejercen su oficio, utilizando para hacerlo distintas materias primas. En los aspirantes a santos, la materia prima es el cuerpo. El cuerpo se

19 *Ibid.*, pp. 2r, 6v y 7r.

conforma a modelos preestablecidos, aquellos que ha definido el arte postridentino, llamado también barroco.

Las monjas tienen un impedimento de entrada, su cuerpo es diferente al de Cristo; imitar su sufrimiento implica forzosamente un esfuerzo mayor que el de los hombres; exige una revisión total de la corporeidad. En el discurso edificante femenino puede discernirse un método riguroso destinado a cancelar la diferencia sexual, a hacer del cuerpo algo indiferente. La mujer que aspira a la edificación debe apoyarse en espejos de santidad. Cristo, por ser mortal, estaba, como los hombres, dividido, en una parte superior, «espiritual», unida a la Divinidad, pero igualmente tenía una parte inferior, sujeta a las asechanzas del demonio y, por tanto, a los pecados de la carne. María Inés de los Dolores, atada «al potro de tormento de su enfermedad» y reducida al espacio de su cama, de la que no podía moverse, es decir, al estar clavada como Cristo a una cruz, era capaz de resentir, como el Redentor, «dureza, sequedad, tinieblas y amarguras, sin que ella misma pudiese declarar cómo se componían efectos tan encontrados, luz y tinieblas, suavidades y amarguras, gozos y desamparos».²⁰

La única explicación posible puede encontrarse en un ejercicio diariamente practicado. Práctica constante, reiterada, y semejante a la de un artesano. La aplicación de María Inés es singular y recibe por ello un premio. Durante toda la vida ha deseado ser como Jesús, su vida se ha dedicado íntegra a ese objetivo. Su largo padecer sólo termina cuando logra esculpir en su corporeidad la imagen acabada, prístina de la crucifixión.

Y según el juicio que hicieron las personas que la asistían, quiso el Señor en este día hacerla participante de los tormentos de su Pasión. Las cuerdas de todo punto se le estiraron y comenzó a padecer atrocísimos dolores en los pies, manos y costados; y los de éste eran tan vehementes y tan vivos que

20 Oviedo, *op. cit.*, f. 8v.

la hacían toda estremecer. Y dispuso Dios que no entendiéndosele lo demás que decía por el impedimento de las llagas de la lengua y la garganta, le percibieron fácilmente lo que de estos dolores explicaba. Cuando se quejó de los pies, registrándoselos para darle con un poco de aceite de almendras algún alivio, se los hallaron con admiración uno sobre otro, en la misma forma en que los tienen de ordinario las efigies de Jesús crucificado.²¹

LA EDIFICACIÓN DEL DISCURSO Y EL CANON DE CONSTRUCCIÓN

He explicado someramente cómo se produce la destrucción del cuerpo femenino para acoplarlo al de Cristo, en un intento por imitar con perfección corpórea su Pasión. Existe, sin embargo, una forma de reconstruir el cuerpo, o de transformarlo en materia prima para construir un edificio verbal: una vez muerta la aspirante a la perfección, se convierte en modelo; lo aprovecha el sacerdote para erigirla como ejemplo en un sermón que si, a su vez, es ejemplar, se imprime después de haber circulado en cuadernos de mano. Ése es el caso específico, pero no excepcional, del sermón que me ocupa y que he tomado como modelo, y cuyo machote fue utilizado por varios sacerdotes de la época, entre ellos el padre Núñez de Miranda, confesor de sor Juana Inés de la Cruz y del padre Oviedo, autor del sermón que analizo y de un escrito hagiográfico sobre su maestro, el mismo Núñez.

Los discursos se yuxtaponen y se contaminan: la práctica, los métodos para alcanzar la perfección constituyen el tratado de la vida edificante narrada mediante innúmeras metáforas, profusión de alegorías e hipérboles; en fin, el clásico paradigma del lenguaje postridentino y la estricta organización de un canon de construcción.

²¹ *Ibid.*, ff. 17d y 18v.

El sermón mismo se edifica. A la teatralidad que la emisión del sermón barroco exige, es decir, a la gestualización dramatizada que el sacerdote impone a su discurso, se añade la superposición literal de niveles que construyen una oficialidad y trazan un canon desde el momento mismo en que el texto se imprime. Una advertencia y varios permisos de impresión constituyen la obra negra. La advertencia es un curarse en salud del predicador, una piedra de toque garantiza la solidez del futuro edificio asentada en un precepto que refuerza el discurso oficial de la Iglesia y el reiterado voto de obediencia al Papa, característico de los jesuitas. Siguen dos páginas narrativas, los títulos del sermón, una exhibe el retrato de la monja cuya vida edificante ha disparado el discurso y la otra pormenoriza entre florituras los méritos del predicador y las cualidades de la muerta; especifica los nombres y títulos de los mecenas que patronizaron la impresión y dedica el texto a la comunidad de religiosas del convento de San Lorenzo, al tiempo que se avisa a los lectores que se tienen ya las licencias pertinentes para imprimirlo. Siguen luego y, por fin, esos permisos, los del Santo Oficio, los del clero secular, los del superior gobierno, es decir, la licencia del virrey, y los cimientos se consolidan conveniente y finalmente con los permisos de la Compañía.

EL EJERCICIO DE LAS VIRTUDES Y LA ESENCIA DEL PADECER

Al definirse los cimientos, puede edificarse en la escritura la vida ejemplar de sor María Inés de los Dolores. Los textos reproducen como en espejo su propia literalidad y se duplican los niveles de metaforización. La vida de la monja se repite al imprimirse y su «continuo padecer» se reproduce literalmente: se logra este efecto gracias a la descripción que el autor de la dedicatoria, Andrés de San Miguel, hace del proceso mismo de impresión de un libro, y mediante un esquema de metaforización lo compara con la vida ejemplar de la monja,

semejante al papel que pasa «por las apreturas de la prensa y los tormentos del tórculo».²²

Este método, rigurosamente elaborado y codificado, se usa universalmente. Sor Juana Inés de la Cruz no es una excepción, pero en ella la metaforización barroca llega a su máximo: utiliza el sentido concreto, arquitectónico, de edificación, entre otros textos en su famoso *Neptuno alegórico*, donde reitera mediante una doble descripción, en prosa y en verso, la arquitectura efímera del arco que se erigió en la plaza de la Catedral para recibir a los marqueses de la Laguna, virreyes de México. Aunque este texto de sor Juana repite en la escritura una edificación literal, es importante tomarlo en cuenta dentro del contexto que analizo, ya que, bien lo sabemos, se produce un deslizamiento singular del lenguaje profano al lenguaje sagrado y viceversa. La literatura repite la realidad, y al hacerlo la eterniza, como el sermón impreso retiene para la posteridad los momentos culminantes de la vida edificante. Se ha logrado un «doble exacto», el retrato escrito de las cosas construidas, un silogismo sin colores, si utilizamos en negativo la metáfora clásica de sor Juana. La metaforización se antoja más evidente —en lo teológico— en la *Carta atenagórica*: los errores del Padre Vieyra se ponen en evidencia utilizando un símil arquitectónico.²³ Ambos textos remiten en abismo a un más allá, a una alegoría que intenta descifrar otras verdades, las divinas.

Volviendo a la construcción del texto podría decirse enseguida que las intervenciones de los censores constituirían la fachada del sermón, los garigoleos del lenguaje imitarían las columnas salomónicas, y los circunloquios y los revoloteos por la historia sagrada reproducirían los nichos con sus estatuas y las profusas decoraciones de las maravillosas portadas barrocas.

22 Las primeras páginas del sermón carecen de paginación.

23 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. IV, edición de Alberto G. Salceda, México, FCE (Biblioteca Americana), 1957.

La fortaleza con que la débil carne soporta la tortura se equipara a la de la piedra: «Mármol que le quisieron los males para olvidado sepulcro, y le arrebató la paciencia para triunfante arco. Piedra que grabando en ella el cielo muchas enseñanzas, nos muestra como las piedras de Mercurio el verdadero camino».²⁴ Exclama, maravillado y en el colmo de la hipérbole, el padre Tomás Montaña, autor de una aprobación, en su calidad de canónigo más antiguo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México; con este símil, la escritura nos remite obviamente a los distintos monumentos que con piedras se construyen: arcos, mausoleos, sepulcros, estelas; refuerza la capacidad admirable, duradera y diamantina de la mártir para soportar su cruz, su profundo estoicismo, además de subrayar la pertinencia de su nombre:

Dice santo Tomás y lo confirman los textos civiles, que los nombres han de convenir a las propiedades. Que admirablemente le conviene a la V. M. el renombre de Dolores. Cualquiera parte de su vida es un volumen de Dolores [...] No es la desgracia, dice san Agustín, padecer las desgracias, sino no estudiar en su dura escuela a merecer las dichas, y para conseguir esta utilísima sabiduría todos podemos tomar de este cuaderno la lección.²⁵

La última proyección metafórica de la piedra es la de ser la esencia misma del estoicismo, el terreno propicio donde puede construirse el cuerpo, para lo cual se nos han proporcionado los materiales. Me explico: la admirable paciencia con que la monja soporta sus dolores da cuenta de su martirio y nos representa su entereza mediante el símil de la piedra. Gracias a él hemos entrado en otro dominio plástico, el del cuerpo su-

²⁴ Tomás Montaña, «Aprobación», en Oviedo, *op. cit.*, s. n. f.

²⁵ *Idem.*

jeto al padecer, reproducible, materia tratable que se puede alterar, dañar, pintar o esculpir. Se ha iniciado el cambio de escenario, hemos entrado en el verdadero discurso edificante, el que inscribe y graba en el cuerpo del edificado, el otro cuerpo, el de Cristo.

LA VIVA SEMEJANZA

Oviedo es ahora el dueño del discurso: inicia el sermón con una metáfora plástica y tradicional, la que pretende que hemos sido creados a imagen y semejanza de Dios: «Aquel gran Dios, que al formar el primer gran hombre intentó copiar en él una perfecta imagen de sí mismo, al reformar con el pincel de su omnipotente mano al pacientísimo Job, tiró a sacar una semejanza muy viva de Jesús crucificado. Por eso llaman los intérpretes a Job figura de Cristo».²⁶ La tradicional idea de la creación como una imagen repetida: la de la semejanza con el creador, se concreta aquí mediante una imagen plástica, la de la reproducción pictórica, «la copia que hace Dios de sí mismo», y la consiguiente producción de dobles, modelos para armar y representar. El retrato es un espejo donde se refleja un Dios humanizado y sensible, cuyo cuerpo es doloroso:

Cristo, original admirable de esta copia [...] padeció no como quiera, sino como hombre Dios, y por ello padeció a maravilla, padeció milagrosamente, pues siendo Dios hombre, y por ello Bienaventurado, cada tormento que padecía era un portentoso, era un milagro. Y sólo pudiera padecer de milagro, y a maravilla, quien era copia de original tan valiente. Cristo no consumó en un instante su pasión prodigiosa, sino que con tormentos añadidos a tormentos le hizo ejemplar de un maravilloso padecer. Y queriendo sacar en Job la copia de sí mismo, una y otra vez como artífice diligente y cuidadoso, con tantas

²⁶ *Ibid.*, f. 1. La paginación del sermón comienza aquí.

nuevas pinceladas, ¡cuántos dolores de nuevo le añadía! ¡sacó perfecto a maravilla la imagen del sufrimiento!²⁷

Job es un modelo anterior a Cristo, lo prefigura; sus máximas cualidades son dos: soportar con gran paciencia su padecer y concentrar en su cuerpo todo el dolor. Su dolor es representable y la forma como se manifiesta constituye la historia de la edificación. La monja María de los Dolores será por consecuencia la tercera copia de la serie.

La vida edificante carece de densidad, está armada a base de momentos clave, figuras del relato, mediante los cuales se va haciendo el retrato; fuertes pinceladas captan la intensidad del parecido con su modelo. Cada momento crucial de la vida del mártir «excede la medida, el peso, la densidad» de la vida cotidiana y alcanza por ello lo admirable, se vuelve maravilla.²⁸ La hagiografía se inicia en el momento de la predeterminación: Dios manda una señal cuando el biografiado es aún un niño, alrededor de los siete años, cuando «ya le raya la luz de la razón». En María Inés la señal es la ceguera, producto de una enfermedad y equivocación de los médicos pero interpretada por Oviedo como «una disposición admirable de Dios», un signo de la predestinación. Se procede a levantar un catálogo de enfermedades, distribuidas a lo largo de su vida mortal. Una epilepsia a los dieciséis años, agravada por males nefríticos y enfermedades digestivas, padecimientos propios de la mujer, amén de llagas, apostemas y alteraciones nerviosas. Cada una de las enfermedades va acendrando la copia de la divinidad y modela su retrato de acuerdo con otras copias di-

²⁷ *Idem.*

²⁸ Sánchez Lora, *op. cit.*, pp. 359-453. Véase también Michel de Certeau: «La combinación de los hechos, de los lugares y de los temas revela una estructura propia que no se refiere esencialmente a "lo que pasó", como ocurre con la historia, sino a "lo que es ejemplar". Las *res gestae* no son sino un léxico. Debemos considerar cada "vida de santo" más bien como un sistema que organiza una manifestación [sic], gracias a una combinación topológica de "virtudes" y de "milagros"» *L'écriture de l'histoire*, París, Gallimard, 1985, p. 288.

vinas: su cuerpo es el teatro de los tormentos y reproduce varios esquemas de santificación, por ejemplo el de la parrilla de san Lorenzo, advocación del convento donde vive la enferma. Las marcas que se inscriben en el cuerpo son las señales indelebles de la Pasión. Cada enfermedad es el síntoma de un milagro: la epilepsia impulsa su cuerpo hacia adelante gracias a un agente sobrenatural, el cuerpo se tuerce y se arquea, imita los retorcimientos de Cristo en la Cruz, pero basta un trago de agua bendita para restablecer su equilibrio natural. Por disposición divina su cuerpo debilitado por el ayuno y los continuos dolores se fortalece: las «saetas que el Señor le clavaba, cuya violencia le chupaba, le bebía todo el espíritu y la sangre» dan cuenta de la presencia de Job como modelo paternalista que le enseña a soportar el sufrimiento, y su presencia, un poco obscena, hay que confesarlo, es vista como nutrición: leche y sangre espiritual que la alimentan:

Esto es la grosura y substancia de la leche, y que con esa leche se alimentaba y nutría la sangre y espíritu de Job: como que las saetas con que el Señor le afligía fuesen maternos pechos, abundantes de leche que lo sustentaban [...] Pues si los tormentos con que Dios aflige a Job son veneno que mata, ¿cómo son pechos que vivifican? Si chupan y agotan la sangre y consiguientemente acaban con la vida, ¿cómo son leche substancial que la fomentan? Porque eso tienen por ser tormentos no naturales y ordinarios, sino admirables y maravillosos [...] Los tormentos naturales y ordinarios desflaquecen; los admirables y maravillosos dan más fuerzas.²⁹

Su paciencia infinita es ejercitada con la oración y la meditación: «su materia ordinaria era la Vida, Pasión y Muerte de nuestro Redentor, a la que se aplicaba con tal estudio que parece la traía *estampada* en su corazón». ³⁰ El exceso de males

29 Oviedo, *op. cit.*, f. 6.

30 *Ibid.*, f. 7.

no la hace entonces menos fuerte, sino que le da una admirable resistencia, la de la piedra, para soportar el sufrimiento. En su cuerpo se libran batallas campales, los demonios la asaltan desde dentro con visiones, pero su pureza se mantiene incólume; es una estatua de sí misma, a pesar de los movimientos espasmódicos a los que la somete la epilepsia: es más, podría decirse —si continúo en la línea que he venido proponiendo— que la vida edificante se ordena a manera de una galería de estampas o se graba en relieves enmarcados, y actúa como uno de esos predicadores mudos que rodean e iluminan al creyente, colocados en las puertas de la iglesia, o en sitios estratégicos del recinto sagrado. Sor Maria de los Dolores se petrifica en una estampa, la que representa cada vez mejor su afán por «conformarse más y mejor con su Esposo Jesús Crucificado».³¹

El cuerpo de la asceta, así marcado, se transforma en imagen viviente, paradójicamente casi estática, del Redentor: «La mano derecha no sólo se le cerró apretadísimamente, firmando con los dedos la señal de la Cruz, sino que se le quebró por la muñeca, llegándole a juntar y pegar el puño cerrado de la mano con la canilla del brazo [...] y lo más prodigioso era que con dolores tan acerbos y terribles en todos los dos años y cuatro meses permaneció tan entera y cabal en el juicio, tan libre en la parte racional como si estuviera del todo sana y buena».³² Su pasión corporal y anímica es de tiempo completo: ha vivido para modelar su cuerpo en imagen y semejanza del Salvador pero se ha quedado en una sola figura, la que lo inmortaliza clavado en la cruz. La gran distancia que existe entre ella y Cristo —parece insinuar el padre Oviedo— se acorta con su padecer y, sobre todo, con su vida, esfuerzo de perfección para imprimir una estampa, o para dar a su imagen la consistencia alucinante y sanguinolenta de un Cristo de caña. Cuando muere, Dios le concede un último milagro: una niña de cuatro años decide morir para acompañarla en su tránsito

31 *Ibid.*, f. 12.

32 *Ibid.*, f. 16.

hacia lo celestial. A los cuatro días «naturales», especifica Oviedo, la pequeña vuela hacia el Cielo para sentarse junto con su madrina y el Salvador en los jardines del Paraíso, convertidos los tres en una santísima y casi sacrílega Trinidad. Oviedo advierte, sentencioso: «La esfera de un sermón» no permite abundar sobre datos específicos de la vida y sólo ha escogido algunos para la común edificación. De esta manera todos estamos incluidos en el edificio, formamos parte de la sacralidad instaurada en la predicación y ocupamos un lugar dentro del recinto dedicado al Señor. La letra impresa sella la obra. El edificio entero, perfectamente concluido, está ante nosotros: el cuerpo mortificado de la monja ha sido la materia prima necesaria para construirlo. ¿Existe mayor prodigio?

EN DONDE SE ADVIERTE QUE NO TODAS LAS DAMAS SON MONJAS NI TAMPOCO MÁRTIRES

El siglo XIX es lúbrico pero púdico. Las mujeres del pueblo son como Naná, dejan adivinar redondeces, y los autores mexicanos enseñan con cuidado una puntita de cuerpo, un girón de corporeidad. Avisan del grosor de una pantorrilla o abultan un escote, no a la manera de Carlos Fuentes, poniéndole brillantina para que se muestre, pleonástica, la separación de los pechos (y aquí cabe la digresión: Fuentes coloca en el pecho de las mujeres lo que los argentinos colocaban en su pelo: la gomina). En Payno, por ejemplo, el escote se realza con corales, en Gamboa con satines que se deslizan acariciadoramente sobre la tela, pero ni Payno, ni Gamboa, ni el propio Inclán (que escribe novelas pornográficas, hasta ahora casi inéditas) descubren el cuerpo entero, siempre nos lo escamotean en púdico suspenso, y el cuerpo deja adivinar espacios de concupiscencia, y luego lo oscurecen con maestría. Ni *Santa*, la prostituta, deja ver todo su cuerpo en la alcoba, apenas unos cuantos puntos suspensivos la trazan brevemente, esperando que el lector corra el lápiz y los rellene, como en los juegos de salón que se ponen a mano del viajero aéreo.

Una excepción, sin embargo: *Monja y casada, virgen y mártir* de don Vicente Riva Palacio. Título sugestivo que la ha hecho novela clásica, casi tanto como *Santa*. De ambas (aunque más de *Santa*) se han hecho versiones teatrales y cinematográficas, de ambas se han hecho reediciones, muchas más que de otras novelas mexicanas, sin contar a *Pedro Páramo* que sólo desnuda a Susana. Es cierto que esta novela no ha sido tan popular como la de Gamboa, pero me detengo en ella y la explico. Riva Palacio empieza por enseñarnos unas cuantas intrigas palaciegas, durante la Colonia, intrigas movidas primero por sor

Juana Inés de la Cruz, concebida como una mujer histérica y caprichosa, cuyas veleidades recaen en una favorita, hermosa mujer de ojos negros, «que vestía un traje negro de terciopelo con el corpiño ajustado y con unas anchas mangas que, desprendiéndose desde el hombro, dejaban ver sus hermosísimos brazos torneados y mórbidos... Podía adorarse a esa mujer como el ideal de la belleza de aquellos tiempos...». Así, la belleza se sustenta en unos ojos y en unos brazos y allí podría quedarse detenida, si no estuviera la inquisición de por medio. Gracias a ella, los muñones de la femineidad se incorporan a un conjunto y la mutilación se ejerce luego, después del tormento, pero antes, es posible ya no adivinar sino mirar el cuerpo. Doña Blanca, pues Doña Beatriz ha muerto, ocupa su lugar, y cuando aparece tiene boca, ojos y hasta pelo, y eso a pesar de que es ya monja y las monjas cortan sus cabellos, signo de mundanidad. Doña Blanca los contempla ante un espejo, y se cubre de ropas y joyas que le dan un contorno perfecto, contorno vestido de dama encaustrada que se exclaustura. La exclausturación conduce al amor y al Santo Oficio, y el Santo Oficio castiga, sobre todo, los cuerpos. Una de las pocas mujeres desnudas de la novela mexicana del siglo xix no se desnuda en la cama, sino sobre el potro del tormento: el cuerpo existe sólo si es cuerpo de delito, y el delito exige y atrae los castigos. Leamos a don Vicente: «Con una velocidad increíble, y como acostumbrados a esa clase de operaciones, comenzaron, entre todos, a desnudar a Blanca. El pudor de la mujer, la indignación de la virgen, el orgullo de la señora de alto rango, todo se sublevó en el corazón de Doña Blanca cuando comprendió que se trataba de dejarla enteramente desnuda en presencia de tantas personas, y de profanarla de aquella manera...». La profanación se ejerce, y la novela mexicana comprueba que el cuerpo es sólo un instrumento del pecado y, entonces, sólo entonces, se descubre como carne de martirio.

SANTA Y LA CARNE

Santa es una novela popular mexicana. Desde su publicación en 1903 hasta 1939, año de la muerte de Gamboa, la obra había alcanzado el estratosférico tiraje —para México— de 65 mil ejemplares. La exitosa venta, en supermercados, de la última edición de *Santa*, publicada por Aguilar, en lujosa encuadernación de piel roja para tiempos devaluados, ratifica la popularidad mencionada y nos hace pensar que Santa no sólo vivió de su profesión y murió por ella, sino que hizo la fortuna de Gamboa y hasta la de Agustín Lara (recuérdese «Santa», «aventurera», «mujer»). Es más, después del derrocamiento del porfiriato, su creador hubiera vivido en la miseria si su personaje no le hubiese seguido reportando ganancias como se las había producido a la casa de Elvira, por lo que puede decirse que Gamboa fue su *gigoló*, como Zolá lo fue de *Naná*, Alejandro Dumas de Marguerite Gautier y Prévost de *Manon Lescaut*. Gamboa lo confesaba abiertamente a pesar de su puritanismo moralista. Esta popularidad es tan ambigua como la caracterización de Santa, de quien dice su autor: «Santa no era mujer, no; era una....». Y con estos puntos suspensivos calla la palabra «nefanda», haciendo de la prostituta un ser equívoco; ni mujer ni palabra pronunciada, la puta como animal marginado, aunque público; femenino, aunque negado a la feminidad, terrestre apenas: un cuerpo solamente. Es más, Santa es una prostituta y la novela que protagoniza es una novela sobre la prostitución. La prostituta es un cuerpo y un cuerpo está hecho de carne. En el prostíbulo se vende carne «palpitante de pecado» o simplemente «carne de placer» y la novela hace de esa carne el objeto principal de su discurso. Gamboa lo organiza de tal modo que «sus palabras no ofendan los oídos de

nadie», como Dickens que se preciaba de no escribir ninguna palabra malsonante en sus novelas. El discurso de Gamboa es casto, insisten sus contemporáneos, pero los temas de ese discurso son «nefandos». Santa intenta huir del prostíbulo, cuando en él penetra por primera vez para ir adonde «no se dijese esas cosas» y «esas cosas» son «una que otra insolencia brutal, desganada, ronca que salía de una garganta femenina y hendía los aires impúdicamente». El dilema de Gamboa es el del narrador que debe organizar un discurso cuyo tema pertenece a la «literatura prohibida» y hacerlo público, legible y hasta audible para jóvenes castas; su pudor es el que oculta la obscenidad inherente al tema del discurso, porque pertenece a esa «historia de una indignación» con que Marcuse designa a lo obsceno, disyuntiva implícita en el mismo título de la novela que nos entrega el cuerpo de una «daifa» santa, y que obliga a su autor a fragmentar el discurso al tiempo que fragmenta el cuerpo. Animal de pecado, nuestra protagonista comercia con sus partes «pudendas», como se dice castamente en lenguaje religioso, pero esas partes pudendas permanecen intocadas por el lenguaje narrativo. Santa se desnuda, copula, en «bestiales acoplamientos con toda la metrópoli» pero su acción cotidiana es cubierta con escrúpulos, con silencios, con puntos suspensivos, alusiones y discursos edificantes. Resumo: un libro púdico que el público lee con afán impúdico; un libro que oculta en el cuerpo de su relato el cuerpo de Santa, o mejor dicho, lo escamotea y lo fragmenta; un libro hecho de vociferaciones y silencios; un libro que encubre la crítica contra el régimen que lo produce mediante reflexiones edificantes; un libro que en realidad y a su pesar nos ofrece la metáfora agigantada del porfirismo. Este libro múltiple es el que nos vende en ediciones sucesivas la carne de Santa.

En el prólogo, Gamboa hace hablar a Santa, que se define como un «cuerpo magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa»... y ese cuerpo es carne de una novela que se pretende «austera y casta», modelo de educandos. Y así es literalmente: en la plaza donde se encuen-

tra la lujosa casa de Elvira descuellan varios establecimientos, en primer lugar la escuela y sus pupilos salen de ella justamente cuando Santa pisa el umbral del prostíbulo y, luego, La Giralda:

carnicería a la moda, de tres puertas, piso de piedra artificial, mostrador de hierro y mármol, con pilares muy delgados para que el aire lo ventile todo libremente; con grandes balanzas que deslumbran de puro limpias; con su percha metálica, en semicírculo, de cuyos garfios penden las reses descabezadas, inmensas, abiertas por en medio, luciendo el blanco sucio de sus costillas y el asqueroso rojo sanguinolento de carne fresca y recién muerta; con nubes de moscas inquietas, voraces, y uno o dos mastines callejeros, corpulentos, de pelo erizo y fuerte, echados sobre la acera, sin reñir, dormitando...».

Santa se exhibe en el prostíbulo, es carne expuesta a la mirada y también «está abierta por en medio». El prostíbulo será moderno y limpio y las «pupilas» estarán habituadas a un aseo riguroso. La limpieza y el baño serán antidotos contra la enfermedad y así como la carne que se expende, colgada de sus garfios y ostentando un sello de sanidad del ministerio de salubridad pública, Santa será llevada al registro «antes de ser bañada y alistada» para su primera exhibición, prólogo de la venta.

La carne de las reses, su sangre fresca de animal «recién muerto» se iguala a la virginidad perdida cuando el «cuerpo es bárbaramente destrozado». La pureza de la santa «violada», la carne mancillada se recrea con la imagen del degüello de la res que es llevada al matadero. Muerta la virginidad, fuera de sus límites sagrados, del matrimonio —del que años antes Cuéllar ha dicho que «es un ataúd abierto» al que las mujeres entran para salir sólo «el día en que se entrega el alma»—, el cuerpo es un objeto consumible que se vende en el burdel, como en la carnicería y como Santa en el libro de Gamboa.

Las palabras de Gamboa eluden, callan, aluden, suspenden; pero también troquelan y marcan con «todas sus letras». Los cuatro puntos suspensivos que ocultan a la puta se cancelan cuando se determina la economía del poder que rige el porfirismo y se detienen en el prostíbulo al que viene a pecar toda la metrópoli. Al llegar Santa a la casa de Elvira «la portera (del establecimiento) cautivada por aquella belleza, con su exterior candoroso y simple, fue aproximándose... condolidada casi de verla allí, dentro del antro que a ella le daba de comer; antro que en cortísimo tiempo *devoraría* aquella hermosura y aquella *carne joven* que ignoraba seguramente todos los horrores que le esperaban...». Luego Santa es preparada para su primera noche por las «pupilas de la casa». Una maniobra *decente*, dictamina Gamboa, vigilada y aplaudida por Elvira que no apartaba la vista *de su adquisición* y que con mudos cabeceos afirmativos parecía aprobar las *rápidas y fragmentarias* desnudeces de Santa: un hombro, una ondulación del seno, un pedazo de muslo; todo mórbido, color de rosa, apenas sombreado por finísima pelusa oscura. «Cuando la bata se le deslizó y para recobrarla movióse violentamente, una de sus axilas puso al descubierto, por un segundo, una mancha de vello negro, negro...». Y en ese deslizarse fraudulento de la palabra que corre como la seda resbalosa sobre las carnes rosadas de la muchacha y detiene la «desnudez pecaminosa» en los puntos suspensivos con que un falso pudor le cierra la boca, toda la economía de poder se manifiesta metonímicamente. Santa es un objeto de consumo como lo es generalmente un tipo de mujer que antes Cuéllar ha designado también por su nombre directamente, como objeto de consumo y como valor de cambio, pero en Gamboa, el término se afina y el análisis se determina: la mujer objeto de consumo, valor de cambio, objeto decorativo de una economía urbana que se vuelve suntuaria dentro del porfirismo, es un objeto de consumo que se «devora», que alimenta a la metrópoli, dividida sabiamente en objetos *devorables* y en objetos que *devoran*. Veamos.

El pudor con que Gamboa destaza el cuerpo de Santa para venderlo en el prostíbulo por donde desfila toda la ciudad concupiscente, acaba por convertirse en la esencia del libro y definir una mecánica del poder. Sólo cortándola en pedazos la carne de las reses puede ser vendida, aunque antes se la exhiba en grandes garfios que se ostentan por su belleza y sanidad. Cuando la carne se corta, el cuerpo se fragmenta y el de Santa deja de ser un cuerpo humano desde el momento mismo en que Santa lo ha reducido a una negación, a un epíteto sugerido por puntos suspendidos a una frase que elude la «palabra nefanda» o a una fragmentación de descripción que destaza el discurso. Santa no es mujer, es un cuerpo destazado.

Si entrar al burdel significa convertirse en carne que se expende para la venta, y si la contigüidad de la carnicería con el burdel no deja dudas respecto a la funcionalidad de ambos establecimientos, es harto visible que el cuerpo de Santa se identifica con el de las reses. Tanto Santa como sus compañeras de ergástulo son vistas como animales y su cuerpo se degrada perdiendo la humanidad. Antes de ser destazada la res es un cuerpo vivo y entero; perder la virginidad mutila un cuerpo, inicia la fragmentación y permite la venta. Santa es vista y apreciada por Elvira justamente cuando la joven acaba de ser abandonada por su seductor. Pero ¿durante «su inocencia», mientras es aún virgen, cómo ve Gamboa a Santa? La vida en Chimalistac, el paraíso donde deambulan los pobres de espíritu, es simple, pura, cándida. Es sobre todo bucólica, *pastoril*, y en esas pasturas pastan los bueyes.

Como le sobra contento y tranquilidad y salud, se levanta cantando, muy de mañana y limpia la jaula de sus pájaros; en persona saca del pozo un cántaro de agua fresquísima, y con ella y un jabón se lava la cara, el cuello, los brazos y las manos; agua y jabón la acarician, resbálante lentamente, acaban de alegrarla. Y su sangre joven corretea por sus venas, le tiñe las mejillas,

se le acumula en los labios color granada... Ya está enjugada y bien dispuesta; ya dio de almorzar a palomas y a gallinas, que la rodean y la siguen con *mansedumbre de vasallos voluntarios*... ya el chico de don Samuel el de la tienda, llegó en pos del penco de Esteban y Fabián, para que paste con las terneras y vacas de su amo, mohinas ellas, recién ordeñadas, los recentales hambreados, inquietos, mugiendo, iracundos; vacas y recentales en despaciosa procesión, asomando los testuces por encima de las bardas de flores, trepando a las magueyeras, hasta colándose de rondón en el siempre abierto y apacible cementerio, cuyas tumbas cuajadas de yerbas ofrécenles sabroso desayuno.

En el campo, en las aldeas que producen árboles «anteriores al Arca», en ese paraíso de limpieza donde la pastora es bañada por Gamboa, que se convierte en agua para recorrer su cuerpo aún intacto, alegre, sonrosado, aparecen los animales «rodeándola con mansedumbre de vasallos voluntarios». Esos animales domésticos participan por igual de una servidumbre que comparten con el zagal («las terneras y vacas de su amo») y una libertad que les permite pastar en lugares abiertos, aún en el cementerio, que también se convierte en símbolo de vida. Hacia Tizapán hay una hacienda «perdida en la soledad, y por los alrededores de la finca, *partidas de vacas, hatos de carneros* y de ovejas sin persona que se cuide de ellos, paciende tranquilos dentro de esa paz primitiva».

«Esa paz primitiva», esa libertad feliz no dura mucho y *perros de pastor bravíos* se abalanzan enfurecidos al que se aproxima a las bestias. La libertad pacífica es vigilada y el paraíso peligra porque junto acecha el infierno, representado por una naturaleza salvaje, indómita, la del Pedregal de San Ángel: «Inexplorado todavía en más de lo que se supone su mitad, volcánico todo, inmenso, salpicado de grupos de arbustos, de monolitos colosales, de piedras en declive, tan lisas que ni las cabras se detienen en ellas... posee arroyos clarísimos... [que]... se despeñan en oquedades y abras que la yerba disi-

mula *criminalmente*; cavernas y grutas profundas, *negras*, llenas de zarzas, de misterio, de *plantas de hojas disformes*».

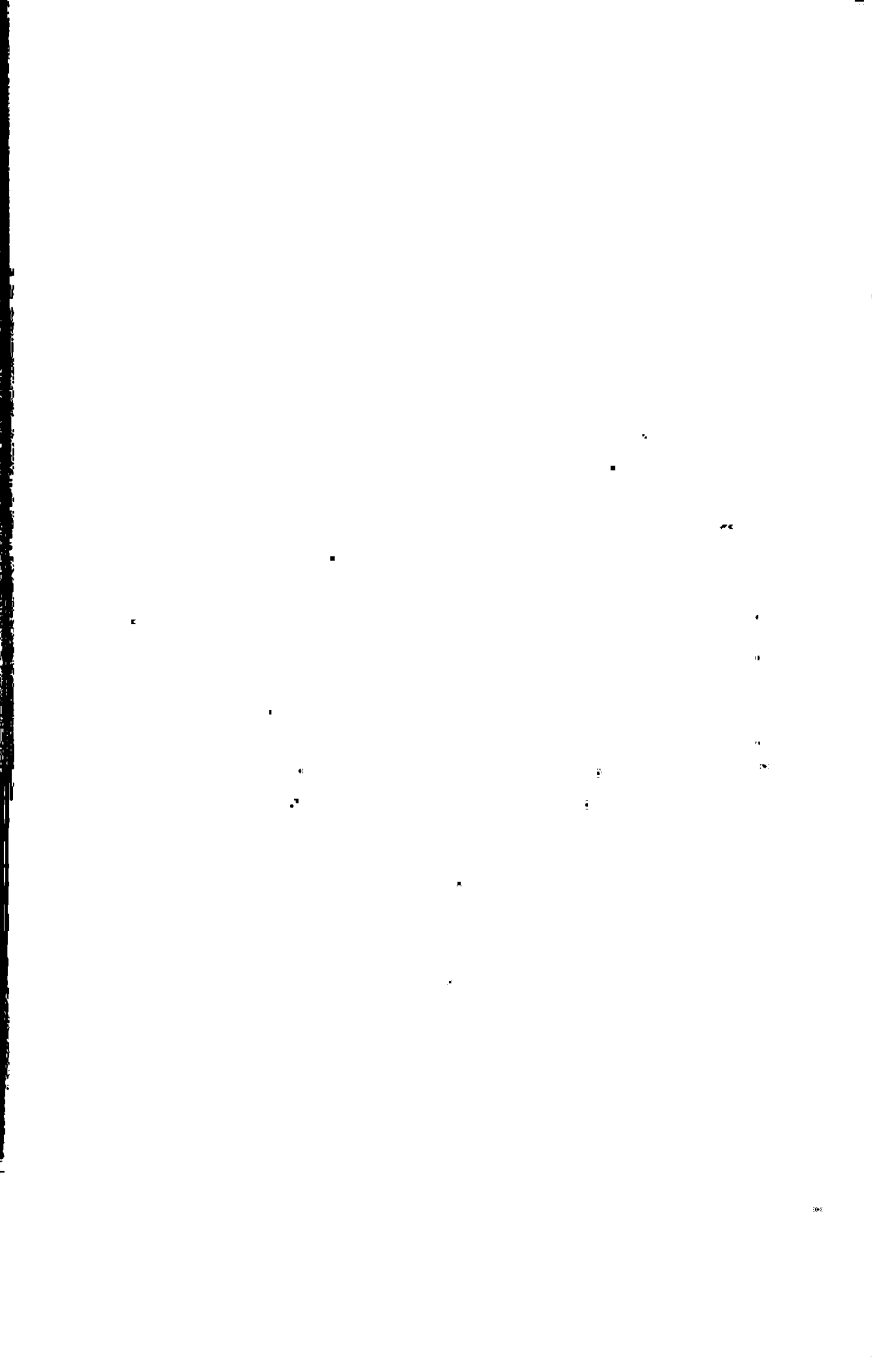
Y en esta vecindad conviven, pero maniqueamente separados por el narrador, Paraíso e Infierno. Santa suele aventurarse en el Pedregal, lugar donde será «bárbaramente violada» por seducciones «arteras» y lugar en el que su sensualidad empieza a desplegarse ocultamente. Ese ocultamiento que se identifica con un paisaje que oculta «misterios» y «alberga» traiciones traza un límite que coincide en el cuerpo de Santa con la menstruación, vivida como «algo malo» como «algo que no se cuenta y que se oculta», pero también coincide con un nuevo ceremonial que pone a Santa en exhibición. El escamoteo clásico que determina este discurso novelesco es también el de su época: se esconde, se emboza lo que se quiere destacar y cuando se fragmenta se sugiere y se hace más apetecible comprar un placer que está tan deliciosamente preservado, tan púdicamente velado, y que Gamboa acentúa con maestría al darle a su protagonista el nombre de Santa, nombre que le fue muy reprochado por alguno de sus críticos, pero ¿cuál placer mayor existe que pecar con una carne especiada con el epíteto de santa?: «Principió entonces para su madre y sus hermanos un periodo de cuidado excesivo para la reina de la casa, principiaron los viajes a México, la capital, para que ella la conociese y ellos la obsequiaran con el producto de risibles y muy calladas economías». Esta «reina de la casa» que será expulsada de ella «para convertirse en reina del burdel» sólo porque se deja exhibir desnuda y bañarse con champagne mostrando así con claridad la contigüidad absoluta de paraísos e infiernos, puede lucirse y vivir en «paz primitiva» gracias «a la esclavitud mansa de bestias humanas que practican la honradez, a fin de huir de las malas tentaciones» de sus hermanos Fabián y Esteban, quienes «sueñan en alta voz un mismo sueño: conquistar la fábrica que, adormeciéndolos a modo de gigantesco vampiro, les chupa la libertad y la salud».

Las formas de esclavitud se superponen: don Samuel posee a la vez el zagal y los terrenos; el paisaje pastoril de Chima-

listac se enfrenta al paisaje salvaje del Pedregal y queda a un paso de tranvía de la metrópoli concupiscente que amenaza el universo pastoril, y la fábrica, producto de una sociedad que se industrializa bajo el orden y el progreso de una época positivista respaldada por la paz del porfiriato, priva de su libertad a esas «bestias mansas» como los vampiros que chupan la sangre de las vacas.

La esclavitud deshumaniza, bestializando, pero la bestialización se corporifica en la mansedumbre de los bueyes, en su necesidad de huir de «las malas tentaciones», en su sujeción a una estructura patriarcal que bendice, «defiende y da fuerzas» para continuar «su lucha diaria de desheredados». La libertad de vagar por el campo, sueltos, se deriva de esa condición de «vasallos voluntarios». Si las bestias salen del redil, los perros bravos las contienen, si el paraíso se conserva idílicamente representado en el campo siempre verde, el paisaje del Pedregal anuncia la caída: dentro de «la casita pobre» pero «aseadísima» de Santa hay signos peligrosos que indican el destino de quienes rompen su voluntaria sujeción: «empotrados en el muro, unas astas de toro sirviendo de perchas, a las cabezadas, freno y montura del único caballo que la finca posee». Del libre vasallaje se pasa a la dehesa; la inocencia de Santa le exige desconocer el lenguaje de su cuerpo; conocerlo es ceder a «esas tentaciones nocivas» que demuestran a los lectores porfirianos «los gérmenes de una muy vieja lascivia» que pervierten a Santa y le permiten pecar «sin disgusto». Cuando Santa, asustada del lenguaje obsceno y de la catadura de Elvira, «la española cubierta de alhajas y sin ápice de educación», pretende irse del prostíbulo se la convence haciéndole saber que una ya no se pertenece, que es de la policía, que está registrada, es decir que lleva un troquel como las reses que pastaban libremente con su marca de hierro en la piel, y se le reitera: «No es el pelo de la dehesa lo que luces, hija mía, es una cabellera y hay que trasquilarte». ¿Qué es la dehesa? La dehesa es una tierra destinada para pasto de los ganados pertenecientes al abasto de un pueblo. Las reses vivas,

domeñadas, pastan libremente, como pastan las ovejas de la novela pastoril; sus límites los marca la bravura de los mastines que más tarde aparecen echados a la puerta de La Giralda, la carnicería contigua al burdel donde se expenden las reses abiertas en canal. Cuando Santa viola el esquema patriarcal perdiendo su «inocencia» y deja hablar al cuerpo se vuelve una res que hay que desbravar en el prostíbulo, donde dará rienda suelta y vociferante a ese cuerpo, convertido en «carne de placer». De una libertad aparente, pasa a ser propiedad de la ciudad, sus límites son el ergástulo, término con que Gamboa denuncia el burdel, y ergástulo es la cárcel de esclavos. Los insultos de Elvira se le «enroscan en el cuerpo a manera de látigo» y las amenazas demuestran que su cuerpo «registrado y numerado» no se diferencia de los coches de alquiler. Al pertenecer a la policía, Santa es un instrumento público del poder y esa inmensa nación que vive pastorilmente en un campo de vasallos mansos como bueyes, adquiere su mejor definición en la metáfora bíblica de Oseas que preside el discurso que Santa protagoniza. Al ser la prostituta casada con el profeta, Santa simboliza a la metrópoli prostituida de la sociedad positivista, pero ese símbolo detenido en el del sexo que se descubre soezmente mientras intenta embozarse en los ojos vacíos de Hipólito, el ciego que redime a Santa, acusa, acen- tuado, el carácter agresivo y peligroso que toda sociedad que se pretende moralista le confiere al sexo como instrumento de poder.



UNA SOMBRA DONDE SUEÑA CAMILA O'GORMAN

De Enrique Molina, el poeta surrealista argentino, ha dicho Octavio Paz: «Su poesía como cuchillo, no describe, se hunde en la realidad». Autor de numerosos libros de poemas extraordinarios y casi desconocidos en México, Molina obtiene en 1941 el premio Martín Fierro, instituido por la Sociedad Argentina de Escritores para poetas menores de treinta años, con *Las cosas y el delirio*. En 1946 publica *Pasiones terrestres*, laureado con el Premio Municipal de Poesía. De *Costumbres errantes o la redondez de la tierra*, se dice: «El lenguaje se insinúa a través del mismo permanente sentimiento de inquietud que se fuga en todas direcciones». Molina fue fundador de una de las más originales revistas surrealistas del continente americano: *A partir de cero*. Sus poemas han sido traducidos al francés en *Cahiers du Sud* y en *Les Nouvelles Littéraires*. De él vuelve a decir Octavio Paz: «... la poesía luminosa y fácil de Enrique Molina (fácil en el sentido de que son fáciles el crecer del árbol, la vegetación del mar y la sucesión de imágenes del sueño...)».

Amantes Antípodas fue publicada por la editorial Losada en 1961. Uno de sus poemas, «Respiración nocturna», empieza:

Sin embargo basta un gemido para corromper tu inmensa
maquinaria noche que presides las metamorfosis de
esta habitación podrida por la luna
igual a viajes hechizadas ciudades falsas y la atronadora an-
torcha del mar ardiendo locamente en la sombra
y esos escaparates de tren en sueños con cosas ya acostum-
bradas a mi vida

situaciones de tránsfuga
amistades dementes en restaurantes desvanecidos
... tantos pesados resúmenes del viento...

En 1973 publicó una biografía poética de Camila O'Gorman, personaje trágico de la época del tirano Rosas, en Argentina.¹ Camila huye con un sacerdote en 1848, durante el apogeo del poder de ese militar argentino. Para Molina, «Camila O'Gorman es un hermoso mito, la más resplandeciente y exaltante heroína de este país. Ultrajada y asesinada en nombre de una moral opresora, jamás su trágica imagen dejará de estar presente en todo corazón capaz de restituir al ser todo cuanto de dignidad y de belleza encierra el mundo». Esta novela es una violenta crítica al fascismo, *avant la lettre*.

Camila fue perseguida por su libertad y sobre todo por su poder de erotismo absoluto. «Para evocar la orgullosa pasión de Camila (explica el poeta en el prólogo de su libro) he tratado de instalarme en esa zona donde se funden en una verdad única el mundo exterior y el interior». Camila nace en 1828. «Hay instantes —continúa Molina— en que el ser está como un puente, como el cuerpo de un pájaro entre dos alas, como una ecuación total del mundo de las apariencias y lo absoluto». Camila vive en una época trágica, una época en que la única realización para una mujer es la domesticidad. Entonces Camila se rebela y se lanza a la triple violencia de la huida, el sacrilegio y la opulencia amorosa.

La feroz alquimia de la violencia —insiste Molina— transformaba entonces en odio y resentimiento las fuerzas profundas del país, extraídas de golpe de lo más hondo del desorden y la pereza. Violencia desatada y violencia latente. En las oraciones, en las divisas, en la pura eléctrica sustancia de las médulas, en la estructura misma de los organismos, como si la

1 Enrique Molina, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, Buenos Aires, Losada, 1973.

aspirasen y se nutrieran de ella y a la vez la exhalaran contaminando el aire.

Camila será ejecutada junto con su amante después de haber sido perseguida por sus padres y por el tirano, indignado de tanto amor y tanta desnudez espléndida. Su lengua es sellada con plomo hirviente y su cuerpo fusilado: primero una bala sobre el vientre y otra que le quiebra un brazo. Su amante fue baleado en el corazón y murió instantáneamente. Camila fue torturada. Era imposible que una mujer se atreviese a tanto, había que castigarla: las ropas de la muchacha empiezan a arder por los impactos de las balas, las llamas empiezan a alzarse y a quemar su cuerpo y los soldados las apagan con un balde de agua. Luego, otra bala cae en medio de la frente. La cabellera de Camila se llena de sangre. La desatan y la sangre se coagula al pie del patíbulo. Los oficiales le dan el tiro de gracia en la sien, y la sangre, delgada, sigue corriendo por el cuerpo de Camila, pero hacia afuera, y agrega Molina: «se escurre por la zanja de sus pechos».

Antes, en el momento de encontrarse, Camila mira deslumbrada al cura Ladislao Gutiérrez, allí tiene la premonición de la muerte, la visión futura: «[Ladislao] acababa de ver por primera vez a Camila de rodillas en el reclinatorio. Tenía los ojos fijos en él, muy abiertos, con una expresión de éxtasis y de terror, pues en ese instante él desaparecía convertido en una visión». La imagen de la muerte sella el amor. La muerte se pasea en una pica como en tiempos de la guillotina o cuando la cabeza de la princesa de Lamballe la precediera. La tiranía se adorna con las cabezas que deambulan, lúgubres, sobre los grandes zancos.

Minuciosas disposiciones se redactan para que en la plaza pública de la ciudad, saqueada por los vencedores de turno, las cabezas exhibidas en la punta de un palo adquieran el más intenso poder admonitorio. La eficacia soñada para expresión del odio no se alcanza sólo con las divisas y las palabras. La

versión burocrática del odio es rutinaria, sin matices... Termina por reducirse a una letanía, repetición mecánica de una letanía. Una cabeza cortada es otra cosa...

La marcha fúnebre y épica de las cabezas cortadas continúa en su horroroso esplendor. Ya lo sabemos. Molina la resume:

Se establecen las formas de sujetarlas a una pica. A causa de la infinita mirada de los muertos, a la que nada escapa, los pasantes, que sienten descender por su médula una procesión de hormigas heladas al contemplar las pupilas desmesuradamente dilatadas de la cabeza, experimentan al mismo tiempo una íntima inquietud ante ese alto y mudo testigo. Recelaban de él en la oscuridad de sus alcobas, sobre todo cuando con el corazón frío se pegan a la grupa de sus esposas inanes, de las cuales ya se han desprendido las imágenes eróticas...

Son esos hombres y esas mujeres temblorosos, anodinos, turbios, los que mejor persiguen luego y Camila es vilipendiada por esas bocas que miran aterrorizadas las cabezas a las «que una corbata de coágulos rodea el cuello cercenado». Molina sigue poetizando en esta vena semejante a la de otros poetas supremos del erotismo, por ejemplo Bataille: «La plaza pública, al día siguiente de la aparición de la cabeza, queda en absoluto huérfana de pájaros, sustituidos por una zumbante nube de moscas que salen a torrentes de la iglesia próxima y se precipitan al cuello decapitado. Es entonces cuando la Cabeza, ya sin ningún escrúpulo», mira fijamente el porvenir. Dada la altura a que se halla instalada, el vecindario, para su edificación, y desde el nivel del suelo, puede ver lo siguiente:

La contracción extrema de la boca, como si en ella resonara todavía un espanto, un aullido de espanto, al sentir la primera incisión del cuchillo de la carne en la garganta y la nuca. Muchas mujeres hallan un desconcertante parecido

entre la mueca de esa boca horrible y la de la otra boca —amante y viva—, crispada en el paroxismo del placer y vista desde arriba...

La posición de la mujer a horcajadas sobre el amante reproduce para Molina, y para muchos otros poetas (recuérdese a Lowry) la posición del degollador sobre su víctima. Tal asociación añadía un elemento erótico al espectáculo de la Cabeza, a la vez obsesivo e intolerable...

Molina sigue enumerando las minucias del horror. La verdadera pasión exige la desnudez del sacrilegio y su castigo es la persecución, el anatema y la sangre coagulada encima y al lado de los amantes quebrados en sus cuerpos, antes de que éstos pudieran enlazarse por última vez.

ANTONIN ARTAUD: LA CRUELDAD Y EL ABSURDO

Sobre los arroyos sangrientos, espesos, nauseabundos, color de angustia y de opio... por donde cruzan figuras tumefactas y distorsionadas que entonan «letanías absurdas», contemplamos el universo de Artaud en su doble dimensión trágica. Crueldad y absurdo se entrelazan palpables en todos sus matices: en el desgarramiento interno de un alienado que advierte paso a paso y con lucidez su inmersión en la locura, en la constatación abultada de lo amorfo, en la percepción agigantada de un sistema nervioso despojado de su marco, en la presencia obsesionante de lo mágico.

Miembro activo de esa secta de poetas «ejecutados por el lenguaje», Artaud se hace sacerdote supremo de la crueldad para denunciar a «ese monstruo que se ha desarrollado hasta el absurdo» y nos impide identificar nuestros actos con nuestro pensamiento. Siempre consciente de su cuerpo, habituado a sentir los movimientos convulsos de sus células y sus neuronas, ocupado en mirar el lento correr de la sangre que a veces se coagula, proyecta su conciencia adolorida para elaborar una metafísica que surge de lo concreto.

Disecando su organismo, examinando con pericia sus repentinas «faltas de ser», este poeta las descuadra para enfrentarnos a un juego dramático que se entabla en torno a la crueldad. Su yo es su límite y desde él nos observa con la lucidez del demente:

Hay algo que destruye mi pensamiento, un algo que no me impide ser lo que podría ser, pero que me deja... como en suspenso. Una especie de furtividad me arrebató las palabras que he encontrado, destruye poco a poco, en su sustancia, todo el

volumen de mi pensamiento, y me arrebató hasta la memoria de los mecanismos con que uno se expresa...

La falta de ser, el alejamiento del mundo, la presencia corpórea, se traducen en sensibilidad aguda del propio deterioro y descubren el territorio intermitente donde razón y sinrazón colindan.

Pero como si no bastase ese menoscabo mental que desde muy joven lo recluye en casas de salud, Artaud se interna en el «paraíso» sospechoso de las drogas y perfecciona sus alucinaciones con el peyote para aprehender en su meollo todas las alteraciones y modalidades de su ser que en la realidad cotidiana se escabullen.

La droga y la enfermedad lo centran; la conciencia activa de su delirio lo hace precipitarse en una filosofía de la crueldad que lo equilibra. Pero es justamente aquí donde nace el absurdo: lucidez que conduce a la demencia, sinrazón que identifica y razona, intermitencia del ser que se controla con la paranoia, despojo que se repara con la droga. Absurdo y crueldad de nuevo entrelazados.

La síntesis se establece desde el teatro, único lugar donde Artaud puede contemplarse y ser contemplado, dejar de ser para convertirse en otro; reflejarse, encontrarse, escaparse utilizando el mismo movimiento de partida y acabando siempre en la magia de volver a ser.

Teatro de la crueldad, por tanto. Sí, pero teatro en el que la crueldad surge de un absurdo; del absurdo de apresar al máximo un cuerpo enfermo, siempre presente, para despedazarlo, desangrarlo y purificarlo hasta recrearlo y transformarlo en lo mágico y lo metafísico, en la incorporación espiritual de lo sagrado y lo divino, humanizados en un receptáculo de carne y huesos, pasando por lo escatológico en todos sus aspectos. De allí, teatro a lo Séneca, teatro isabelino, teatro a la Jarry, el teatro y su doble.

El espectador que asista a nuestro espectáculo debe saber que va a sufrir una verdadera operación en la que no sólo

su espíritu, sino sus sentidos y su carne entran en juego. Si no estuviésemos convencidos de herirlo profundamente, nos sentiríamos defraudados porque no habríamos cumplido con nuestro máximo deber. El espectador debe comprender que somos capaces de hacerlo aullar.

Desde 1920 en que llega a París de su Marsella natal, Artaud se vuelve hombre de teatro y participa en los experimentos de Lugné-Poe y Dullin; a la vez entra al movimiento surrealista. Intenta, sin lograrlo, transformar el teatro para que el espectador tenga conciencia no de su perfil científico y moderno, sino de su corriente sanguínea y de su osamenta: «El teatro de la crueldad quiere hacer danzar, en parejas, los párpados con los codos, las rótulas, los fémures y los dedos...» para ofrecérselos en espectáculo. Teatro en su dimensión violenta para desatar lo metafísico, para restaurar lo primitivo y devolverle al poeta-actor-dramaturgo su condición de mago, de intermediario entre lo sobrenatural y lo humano, de profeta y vidente que revela los poderes ocultos que conocemos con la sangre y no con la razón. El hombre Artaud quiere que los demás hombres sufran una pasión semejante a la de Cristo para volverse hombres y alojarse dentro de su ser, no para divinizarse, sino para humanizarse de nuevo. El teatro es comunión sagrada y catarsis, delirio y paranoia, exaltación de crueldad, pero crueldad principalmente corpórea en la que las extremidades y las vísceras se destacan, ofreciéndonos de bulto su imagen repulsiva.

Teatro surrealista, antibrechtiano, teatro que elige como sustancia viva la historia de los Cenci, el incesto, la flagelación y la tortura moral que convergen con el asesinato —la inserción de enormes clavos en los ojos de la víctima-verdugo—, las torturas inquisitoriales y la muerte que despedaza y divide los miembros.

El teatro de la crueldad, llamado al principio teatro Alfred Jarry, lleva al terreno dramático lo que los surrealistas han realizado en la poesía y en la pintura, pero sin alcanzar nunca su

realización práctica; es un teatro «abortivo», según la definición del propio Artaud. Más tarde, los dramaturgos del antiteatro, los «absurdos» pondrán en práctica muchas de sus ideas al imprimir un nuevo lenguaje teatral.

Esta experiencia invertebrada, abortiva, es válida sin embargo. Como Brecht, aunque siguiendo un camino distinto, pretende sacudir al espectador, sacarlo de esa inercia en la que lo hunde el teatro, utilizando la provocación para sumergirlo en «la maraña magnética de los sueños», «en las capas sombrías de la conciencia», en el universo irreal de la magia:

Concebimos el teatro como una verdadera operación mágica. Nos dirigimos no a los ojos ni a la emoción directa del alma: tratamos de crear una cierta emoción *psicológica* que descubra sus resortes más secretos.

Esbozo auténtico, esbozo que se dibuja con la locura y con la pasión; esbozo que pretende delimitarse en la ferocidad, en la ruptura total, en la comunicación del espectáculo, pero en una comunicación-símbolo, comunicación que no signifique intercambio, sino realización de la no-soledad. Comunicación que desligue a los hombres y rompa la prisión social.

El teatro de la crueldad es una tentativa mística para liberar a los hombres del maquinismo, es un intento «revolucionario» para aceptar nuestra verdadera naturaleza, falseada por el progreso y el afán de lógica de la era científica. Artaud quiere volver a las raíces entregando a los hombres a una catarsis semejante a la que se efectuaba entre los griegos, añadiéndole ferocidad para poder redimirlos.

Ruptura en todas las formas constituidas y del teatro, en tanto que forma vacía de una sociedad inerte y mecanizada que se contempla fascinada en un espejo ciego. Ruptura, pues, pero integral; ruptura de todas las funciones, ruptura de malesficios y cárceles, ruptura ejercida a través de la escena. Ruptura en *acto*.

No en vano aparecen en su obra ciertos calificativos recurrentes: *retranché*, *envoûté*, es decir, la calidad del acorralado, del atrincherado, del acosado, del cercenado, del mutilado, del embrujado. Artaud condensa en sí todos los matices que ofrecen esos términos y pretende infundírnoslos, alejar del teatro esa psicología mezquina que no revela lo elemental y nos aleja en cambio de lo esencial; Artaud pretende asesinar-nos con su espectáculo, sin concedernos gracia ni merced, al imponernos la crueldad inusitada que nos desangra para que se establezca un nuevo ser, un ser que ha roto su acoso y abierto su trinchera, un ser completo que salga de la guillotina para cincelar su forma.

No es el loco el que aquí nos interesa, es el alienado capaz de enfrentarse a su enajenación y descifrarla, inmerso en su prisión. Es el que abre brechas sirviéndose de su cuerpo y de su tortura, es el que moldea su angustia y la diseca para liberarnos.

Como Dostoievski en un trance epiléptico o Lowry en plena dipsomanía, Artaud lucha con la enfermedad, combate a la droga y nos entrega en ofrenda «aquellos jirones que ha podido rescatar de la nada».

LA MALADIE DE LA MORT

En alguno de sus textos autobiográficos Marguerite Duras confesó:

Me gustaría no ver en mi infancia otra cosa que infancia. Y sin embargo no puedo. Ni siquiera veo en ella ninguna señal de infancia. Ese pasado tiene algo de consumado y perfectamente definido. Y respecto del cual no es posible ningún engaño.

Yo no me encuentro en ella de ninguna manera. Es la época de mi vida que me parece más árida, al margen de algunos años que son, en ella, como un lugar de descanso, del que saqué fuerzas para toda mi vida. Nada más nítido, más vívido, menos soñado que mi infancia. Ninguna imaginación, nada de la leyenda, ni del cuento de hadas que aureolan la infancia con el nimbo de los sueños.

No quiero explicar nada. Así fue para mí y para mis dos hermanos, que vivieron los mismos años. Esta infancia me incordia, sin embargo, y persigue mi vida como una sombra. No me atrae por su encanto, pues apenas lo tiene a mis ojos, sino, muy al contrario, por su rareza. Jamás ha condicionado mi vida. Fue solitaria y secreta, ariscamente guardada y sepultada en sí misma durante mucho tiempo.



Hace tiempo volví a ver *Hiroshima, mi amor*, la película de Alain Resnais basada en un guión de Marguerite Duras. Un texto escrito a finales de la década de los cincuenta que continuaba el proyecto iniciado por Resnais en su documental *Noche y niebla*; un intento por romper, reiterándolo, el silencio, la afasia

que durante décadas impidió pensar y verbalizar Auschwitz y otra de sus más terribles consecuencias: Hiroshima y Nagasaki. Más aún, fue escrito en un momento en que empezaba a levantarse la censura sobre el lanzamiento de la bomba atómica, a partir de ese falso comunicado difundido en el otoño de 1945 que decía que todos los que habían sido atacados por la radioactividad ya habían muerto y que ninguna secuela fisiológica se había detectado en los sobrevivientes.

Hiroshima, mi amor constituía una de las rupturas del silencio, o mejor, de la censura; una película en donde el erotismo es inseparable de la política, una erótica del duelo, un texto que pone en escena los amores de paso de una pareja doblemente adúltera, un amor rápido e intenso, un amor declamado, un amor anónimo, un amor que se juega nada menos que en una ciudad devastada por una bomba atómica, un amor que cuesta trabajo imaginar, porque en Hiroshima, dice Duras: «una aureola envuelve cada gesto, cada palabra, y le agrega otro significado a su significado literal». En efecto, uno de los designios más importantes de la película —reitera Duras— es

terminar con la descripción del horror por el horror, empresa ya realizada por los japoneses mismos. Se trata de hacer renacer el horror de sus cenizas inscribiéndolo dentro de un amor, forzosamente individual y maravilloso, amor mucho más verosímil en Hiroshima que si hubiera sido filmado en otro lugar del mundo, un lugar que la muerte no hubiese conservado.

Luego vi otra película, *La historia H*, un film franco-japonés de Nobuhiro Suwa que pretendía utilizar de nuevo, cuatro décadas más tarde, el guión de Marguerite Duras. Pero Hiroshima, como lo verifica su director en esta película experimental, ya no es una ciudad devastada, es una ciudad nueva, totalmente reconstruida, donde las huellas del horror se han borrado. ¿Se han borrado, me pregunto, nos preguntamos?

La historia de amor se banaliza, es más, se convierte en una historia imposible, imposible de filmar. Montándola

en la vieja convención del teatro dentro del teatro, o del cine dentro del cine, el director le ha pedido a Beatrice Dalle que represente al mismo personaje representado en el pasado por Emanuelle Riva; el rostro de Dalle es bello, aunque angustiado, también devastado, extremo, y su manera de hablar es rápida, murmurada. Contrasta de manera extraña con la manera rítmica y rigurosa con la que en el viejo film Riva cuenta —declama— su historia, ritualizándola. Beatrice Dalle, en cambio, altera el ritmo del texto, cancela el lenguaje; aunque repita las mismas palabras, lo vuelve pastoso entre sus dientes delanteros muy separados —casi angustiosamente separados— por su dicción desarticulada, ininteligible, vacua. La ciudad también parece haber anulado los vestigios del desastre y la voz de la actriz ayuda a embrollar los registros, a subrayar la imposibilidad de filmar una película que formó parte de la historia o que quiso entender una historia amorosa particular y enmarcarla dentro de la Historia, así, con H mayúscula. Consigue apenas filmar (y en esto reside su mayor mérito) una película sólo realizable en el contexto definitivo de su fracaso: el fracaso de sentirse incapaz de reproducir una forma de erotismo cuya fuerza reside en el encuentro fortuito de dos cuerpos, enmarcados en un espacio devastado por la guerra, una guerra cuyo escenario de devastación ha sido producido por una bomba atómica y cuyas ruinas, sus cenizas, han dejado una inscripción —que creíamos indeleble— en los cuerpos y en la Historia.

*

En *El mal* —o la enfermedad: *la maladie*— *de la muerte*, Duras efectúa un doble reencuentro, esta vez con la voz. Me explico: se trata de un texto no escrito sino dictado por ella a Yann Andréa, el último compañero de su vida; libro concebido en pleno estado de depresión y en medio de una crisis alcohólica extrema: Duras confiesa que durante el período de gestación del relato —agosto y septiembre de 1982— bebía diariamente seis litros de vino. Poco antes de finalizarlo, ya en peligro de

muerte, acepta ser hospitalizada. Durante su convalecencia, después de una cura de tres semanas, corrige, escribe o reescribe —ahora sí— sobre lo dictado.

Pensada como una pieza teatral o casi como un guion cinematográfico: «Esta obra podría representarse en el teatro», acota Duras, pues continúa en cierta forma la búsqueda iniciada desde 1955 con *Le Square*, y en 1958 con el guion de *Hiroshima, mon amour*, dentro de la serie de obras destinadas al teatro o al cine —como *Jornadas enteras bajo los árboles*, *Moderato cantabile*, *India Song*, *El camión*, etcétera—, creadas antes de que, reestablecida de su enfermedad, se decidiera a volver a escribir una novela en 1984: *El amante*, obra que la convirtió, como ella misma decía, en escritora de fama planetaria.

Una fractura en su propia escritura.

*

Duras estaba obsesionada con la voz. También con el cuerpo. Pero a menudo el cuerpo se desprendía de la voz. Muchos de los personajes se desdoblan, su voz no se oye directamente, o puede ser una voz que se oye en *off*, una voz fantasmal. Me recuerda a la Malinche, esa indígena que Cortés recibió como esclava y a la que hizo su concubina, pero a quien utilizó fundamentalmente por su voz, es decir, era un cuerpo del que se privilegiaba la emisión, el cuerpo de quien entonces era llamada «la lengua», la intérprete por excelencia, corporificaba de manera literal la figura retórica conocida como la sinécdoque, la parte privilegiada sobre el todo.

Me recuerda de igual modo a un personaje femenino del teatro de Beckett, obra escrita en 1972, intitulada *Not I* (¿Yo no? o ¿Yo no soy yo? ¿Seré yo? ¿Alguna vez he sido yo? ¿Yo soy un otro? No soy, seré...), materialización exacta otra vez de la sinécdoque. Beckett deseaba que la obra provocara una reacción instintiva en el espectador y no en su intelecto. Consideraba a la boca como un órgano puramente de emisión y deseaba que sus actores no se sobreactuaran.

«*El mal de la muerte* podría representarse en el teatro», explica Duras, «Los dos actores deberían por tanto hablar como si estuvieran escribiendo el texto en habitaciones separadas, aislados el uno del otro».

Esta acotación remite al acto mismo de escritura, se trata de un texto dictado por una voz y escrito (¿copiado?) por —y para— el otro. Un texto que podría representarse en el teatro pero que «se invalidaría si el texto fuese dicho teatralmente», precisa su autora.

La persona que se revela en el abismo —dice Duras— no se vale de identidad alguna. No se vale sino de eso, de ser semejante. Semejante a aquel que le responderá. A todos. Es una limpieza fabulosa que se opera desde que nos atrevemos a hablar, más bien desde que llegamos a hacerlo. Porque desde que llamamos nos volvemos, somos ya, semejantes. [...] Escribir es no ser nadie [...] Cuando escribimos, cuando llamamos, ya somos semejantes.

La falta de identidad de los personajes se fusiona con la aparente falta de identidad del que escribe (y en este momento reescribo algo que ya había escrito), aunque en realidad quien escribe revela a gritos su propia identidad a través de su estilo —su estilo inconfundible—. Escribir, dice ella, Marguerite Duras, escribir remite a un cuerpo de mujer, es ella quien se convierte en la amante, en los amantes. Es todo, es nada. Escribir viene justamente de eso, de un texto amnésico engendrado por la voz de la repetición, de esa palabra que no cesa, de una voz repetida interminablemente que engendra una imagen cuyo mismo recuerdo ha sido pulverizado por la memoria; las voces no acompañan nunca —no pueden acompañarla— a la imagen visual, aunque a veces la provoquen para enseguida abandonarla o para enardecerla y provocar el orgasmo: «Sólo queda un recuerdo global del acontecimiento. Tan completo que cada noche manifiesta la totalidad del deseo», asegura en *Navire Night*.



Escribir es para Marguerite Duras carecer de voz, estar sola, irremisiblemente sola, en silencio, a punto de volverse loca o acompañada solamente por la locura:

La soledad siempre está acompañada por la locura. Lo sé. La locura no se ve. A veces sólo se la presiente. No creo que pueda ser de otro modo. Cuando se extrae todo de una misma, todo un libro, forzosamente se está en el particular estado de cierta soledad que no se puede compartir con nadie. No se puede hacer compartir nada. Una debe leer sólo el libro que una ha escrito, enclaustrada en el libro. Evidentemente eso tiene un aspecto religioso pero no lo experimenta una en el acto, puede pensarlo después (como lo pienso en este momento) con motivo de algo que podría ser la vida, por ejemplo, o la solución a la vida del libro, de la palabra, de gritos, de aullidos sordos, silenciosamente terribles de todos los pueblos del mundo.

Y en otro lugar escribí lo siguiente (lo reproduzco interviniendo el texto, viene al caso, me refiero a *Navire Night*, esa revisión del mito de Orfeo): «Tragedia sin acción podría decirse, más bien la celebración de un misterio. Toda la acción sucede fuera de campo, se inscribe en la voz que se nos ofrece como escritura, como diálogo, una voz que nos ancla y a la vez nos excluye del tiempo y de la realidad».



Yann Lemmé descubre en 1970 *Los caballitos de Tarquinia* de Marguerite Duras. Su lectura lo obsesiona: «lo dejé todo [...] y comencé a leer sus libros». En 1975 la conoce en su ciudad natal, Caen, donde se exhibe *India Song* e inicia con ella una relación epistolar, a la que Duras al principio no responde. En el verano de 1980 Lemmé viaja a Trouville para verla: ella escribe allí crónicas para el periódico *Libération*. En Les Roches

Noires, donde Marguerite residía, se inicia una relación que terminará con la muerte de la escritora en 1996.

Nacido en 1952, estudiante de filosofía y homosexual, Lemmé confiesa haber sido rebautizado por Duras: «suprime el apellido de mi padre, mantiene mi nombre de pila y añade el apellido de mi madre y me dice: con este nombre estarás tranquilo, todo el mundo lo retendrá, es imposible olvidarlo». Uno de los libros de Marguerite Duras se llamará Yann Andréa Steiner, como una alusión a su novela Aurélia Steiner y a su obsesión por el holocausto y la judeidad (*Le ravisement de Lol V. Stein*, Abahn Sabana David...).

Yann se ha vuelto el hijo de dos madres. ¿Un doble incesto?



«El 16 de agosto nos quedamos encerrados en Les Roches Noires», cuenta Yann en *M.D.*, un libro escrito por él sobre la enfermedad de Duras y publicado en Les Éditions de Minuit, una de las editoriales preferidas por Marguerite.

Los postillos blancos dejaban filtrar la luz. Usted me dictaba una página. Hoy usted lo abandonaba todo, hoy escribía usted. Es así siempre, brutal. Y cuando llega, lo sé, la escritura se produce delante de mí. Usted dice en voz alta las palabras. Inmediatamente las escribo a máquina. Unos segundos separan las palabras entre ellas. Queda escrito.

Oigo la palabra, oigo su voz y después la inscribo sobre la hoja, prosigue. No comprendo, oigo solamente el sonido de la voz. Me da miedo detenerla, el miedo de hacerla repetir, el miedo de perder la palabra. El miedo de confundir una palabra por otra sobreviene y también el miedo de no poder seguirla a usted; usted olvida de inmediato lo que me acaba de dictar, usted siempre estará con las palabras que seguirán.

Usted está ausente. La conozco desde siempre, reconozco esa mirada que no mira nada en apariencia; esa fijeza y el

movimiento que hace surgir la palabra. Nada existe más que la frase que se hace y la que vendrá. Estamos delante la mesa oval, separados...

La página se termina, y entonces el silencio empieza de nuevo en la habitación iluminada.

Una recreación de la producción de un texto —*El mal* (o la enfermedad) *de la muerte*— y la mimetización extrema en la que cae el relator, el que relata con la voz del otro, Yann Andréa, que pretende apoderarse de esa voz negando el cuerpo, aunque éste aparezca en el texto —sobre todo el imaginado y rejuvenecido de la mujer— desnudo, bello, pasivo, anhelante, y sin embargo viejo, del que se desprende un olor estancado, un olor a heliotropo y a cidro, un cuerpo femenino siempre en espera: «Ella espera una dicha soñada de estar llena de un hombre, de ti, o de otro, o de otro más».

*

Otro recuerdo literario: *Yo el supremo* de Roa Bastos, el Dictador dicta sus memorias al escritor; las palabras dictadas en voz alta se convierten en un libro memorable, en la verdadera historia escrita como ficción a través del dictado de quien dicta, en este caso preciso el del Dictador, el Dr. Francia, el personaje principal de *Yo el supremo*. Sólo que, en esta novela, el dictador, disfrazado de Dictador, y el que escribe, son la misma persona.

*

Como dice Didier Eribon, el biógrafo de Michel Foucault, «Marguerite Duras nunca cesó de enfrentar en la literatura, a partir de su encuentro con Yann Andréa [...] el misterio y el escándalo que representaba para ella la homosexualidad masculina», y ella escribió: «Esta historia con Yann Andréa, homosexual, me sucedió cuando yo tenía sesenta y cinco años.

Es quizá lo más inesperado de esta última parte de mi vida [...], lo más terrorífico, lo más importante».

En 1986, Duras publica *Les yeux bleus, cheveux noirs*, dedicada a Yann Andréa. En realidad, una reescritura de *El mal de la muerte*: operación habitual en ella, escribir una ficción y continuarla, retomarla, reescribirla, completarla, alargarla, darle la vuelta, reformarla, alterarla, reiterando el tema, la sintaxis, la prosodia, en este caso una prosodia encantatoria.

Ella y Él, una mujer y un hombre —ella convertida inútilmente en una bella joven por el deseo de quien escribe—, dos cuerpos encerrados en una habitación deshabitada donde Él habla y Ella duerme y donde además se oye, detrás, fuera, el ruido del mar. Una pareja altamente marcada por una imposible sexualidad, una relación neutra en donde el cuerpo no interviene, una relación blanca, la única posible quizá entre un homosexual y una alcohólica de sesenta y seis años, la imposibilidad de amar, ¿de él? ¿de ambos?, concebida como una enfermedad mortal.

En ese juego entre autobiografía, ficción y alegoría donde se mueve Duras pueden detectarse varias coincidencias. En *El mal...* sólo se insinúa la homosexualidad del personaje, es más, por primera vez en su vida el hombre se acerca y entra en el sexo de una mujer ¿en la realidad, en la ficción? ¿Importa?

En cambio, *Los cabellos negros, ojos azules* pone en escena a los mismos personajes con una anécdota más elaborada y se declara, sin ambages, la homosexualidad del personaje: «La homosexualidad masculina es la enfermedad de la muerte, declara en 1982» y en *El mal de la muerte* la mujer le reprocha al hombre que le ha pagado por pasar unos días con Él: «Usted no ama», «no ama nada, a nadie, incluso esa diferencia que usted cree vivir usted no la ama. Usted no conoce más que la gracia del cuerpo de los muertos, la de sus semejantes [...] Usted anuncia el reino de la muerte».

«Esa obra falsa, aunque profundamente autobiográfica», declara Jean Vallier, autor de una extensa biografía de la escritora. En efecto, a lo largo de su vida, Duras rememoraré su

infancia en Indochina: la desaparición del padre, la locura de la madre y su pasión por Pierre, el hijo mayor, los hijos malqueridos, Paul y Marguerite (*Jornadas enteras bajo los árboles*), las andanzas amorosas de la joven y la perversidad de una madre que la prostituye (*El amante*), la lucha perpetua contra el Océano que destruye los cultivos (*Un dique contra el Pacífico*), el mar negro y tempestuoso cuyo sonido ambiguamente amado se reitera en varios de sus libros y reaparece en *El mal de la muerte*, golpeando contra la pared de la habitación donde se encierra la pareja.

En un texto autobiográfico, Duras resalta de su madre los ojos terriblemente azules y el pelo excesivamente negro, las características faciales asimismo del joven extranjero de ojos azules y cabellos negros de la novela de ese nombre: «La luz que reverbera de la terraza hace que sus ojos sean espantosamente azules». El rostro de sus personajes es sintomáticamente «la parte secreta», «lo que hay que disimular», lo no reconocible en varias de sus obras. Es significativo por ello, además de la alusión evidente que podríamos hacer a Freud, que haya un personaje específico que resalte entre los demás por la negrura de su pelo y el intenso color azul de sus ojos. Es más, se trata de un libro donde de manera angustiosa se busca lo que sería el misterio de la homosexualidad y donde se ficcionaliza la propia pareja amorosa de Duras. El hecho de que el personaje comparta con la madre dos elementos de su rostro y su coloratura vuelve inquietante lo autobiográfico.

*

En *La puta de la costa normanda*, Duras cuenta cómo mientras trataba de terminar *Ojos azules* y de adaptar para el teatro *El mal de la muerte* a petición de Luc Bondy, Yann Andréa salía todas las noches a buscar jóvenes hermosos en los bares de los hoteles de lujo de las ciudades balnearias y cómo, al regresar, le hacía escenas violentas a mitad de la noche o en la madrugada.

Didier Eribon vuelve a escribir:

Y al término del combate entablado con ella misma para resolver a través de la literatura lo que le parecía insoportable en su vida, a saber la presencia de la homosexualidad masculina, Duras llegará a exaltar la heterosexualidad en *La vida material*, escrita un año después de *Ojos azules*, la heterosexualidad concebida como un milagro, renovado cada vez que se produce el amor entre un hombre y una mujer [...] esa unión de los irreconciliables.

Yann Andréa, de quien Duras hará un personaje novelístico al añadirle el apellido de una de sus protagonistas favoritas, Aurelia Steiner, acaba confundiendo con ella, ¿reemplazándola? Y ella con él, Yann Andréa. ¿Reemplazándolo?

Aurelia Steiner, una protagonista novelesca con quien Duras se funde y de la cual dijo alguna vez: «Aurelia me había reemplazado. Reemplazado».

Yann Andréa Steiner relata dos historias paralelas: su amor con Yann y un amor imaginado o quizá real que se desarrolla en un sitio marítimo entre personajes relacionados con los campos de concentración. Acentuaba así la relación genealógica fabricada por ella entre su amante y su nostalgia de la judeidad.

Nota al calce: al morir Duras, nombra a Yann su albacea literario y a su hijo, Jean Mascolo, le hereda sus bienes patrimoniales. En 1996, Jean intenta publicar un libro con las recetas de cocina de Duras. Yann logra impedir la publicación. En 2005, Mascolo demanda ante la justicia a Yann alegando que ha alterado el testamento de su madre. Del juicio sale ileso.

*

Y redibujó otra analogía. Pienso ahora y hace mucho ya había pensado y escrito sobre *Las bellas durmientes* de Kawabata.

La mujer de *El mal de la muerte* reposa desnuda frente al hombre que la mira y no la posee. Me cito:

La casa donde duermen *Las bellas durmientes* de Kawabata es un lugar silencioso y secreto, conviene perfectamente a quienes lo frecuentan, hombres viejos cuya virilidad ha declinado, es decir, hombres que han dejado de serlo, pues su identidad viril depende de una sexualidad activa. La vejez presupone, si aceptamos la visión de Kawabata, una existencia entre paréntesis: quienes llegan a viejos han alcanzado un estado de reposo corporal, pero no han perdido el deseo.

El deseo los mantiene vivos, pero al mismo tiempo les produce un gran dolor y una enorme vergüenza. Eguchi, el protagonista de la novela, ha llegado a una casa singular, diferente de los prostíbulos tradicionales: las jóvenes que prestan sus servicios son vírgenes y, por tanto y como sus partenaires, están en completo reposo: se trata de una casa donde el placer físico literal se ha abolido: los viejos ya no pueden hacer el amor y aunque pudieran hacerlo lo tienen prohibido dentro del establecimiento. Su placer es bíblico, reposan al lado de una jovencita desnuda a quien se le ha administrado un poderoso narcótico para sumirla en un sueño cercano al de la muerte.

La relación entre un viejo que ya no es un hombre y una joven drogada previamente impide establecer cualquier «contacto humano».

Y estas son las frases finales de *El mal de la muerte*: «De toda la historia no conservas más que ciertas palabras que ella pronunció en el sueño, esas palabras que nombran aquello que padeces. Mal de la muerte. Con todo, así pudiste vivir este amor de la única manera posible para ti. Perdiéndolo antes de que se diera».

(¿La homosexualidad como enfermedad? Curioso en una escritora, una de las *salopes* —las desvergonzadas o sucias, junto con Simone de Beauvoir, Jeanne Moreau, *et al.* — que protestaron en los años setenta contra el aborto e influyeron para que lograra despenalizarlo en 1975 Simone Veil, ministra de Salud durante la presidencia de Jacques Chirac, católico y con-

servador como la mayoría de los miembros de su gabinete. Sobre Veil leo lo siguiente:

Puede parecer improbable que una misma persona acumule tanta importancia, simbólica y real, en la historia internacional del holocausto nazi, en los esfuerzos por reivindicar y defender jurídicamente después a sus víctimas, en el impulso al feminismo en la política parlamentaria, en la lucha por erradicar el tabaquismo y despenalizar el aborto como medidas de salud pública, o en la construcción de una Europa unificada bajo un parlamento común. Pero todo eso coincide en Veil, fallecida en 2017.

PAUL CELAN, EN EL FONDO...

LA PRODUCCIÓN DE CENIZAS

Empiezo este texto con unas palabras, por lo menos curiosas, de Primo Levi, quien se suicidó en 1987, algunos años después de publicar el libro *El oficio de los demás*, del cual cito en extenso:

Lo decible es preferible a lo indecible, la palabra humana al gruñido animal. No es casual que los dos poetas menos inteligibles de la lengua alemana, Trakl y Celan, se hayan suicidado, a dos generaciones de distancia. Su destino común hace pensar en la oscuridad de su poética como un prepararse-a-morir, un deseo-de-no-ser, un escaparse-del-mundo donde la muerte buscada es una coronación [...]. Se siente que su canto es trágico y noble, pero confusamente: ir más lejos es una empresa desesperada, no sólo para el lector común, sino para el crítico. La oscuridad de Celan no es desprecio para el lector, ni impotencia expresiva, ni perezoso abandono al flujo del inconsciente: es de verdad un reflejo de la oscuridad de su propio destino y de su generación que se va espesando alrededor del lector, apresándolo como una tenaza de acero y de frío, a partir de la cruel clarividencia de *Fuga de muerte* hasta el caos atroz y obstinado de sus últimas composiciones. Esas tinieblas, cada vez más densas a medida que avanzan las páginas, se convierten en un último balbuceo desarticulado. Consteranan como el estertor de un moribundo y lo son en realidad. Nos atraen como atraen los abismos, pero al mismo tiempo nos destituyen de algo que debería decirse y no se ha dicho, que nos frustra y nos repele. Yo pienso, por lo que a mí respecta,

que se debe meditar sobre el poeta Celan y tenerle compasión, más que imitarlo. Si su mensaje es un mensaje, éste se pierde en el «ruido», no es una comunicación, no constituye un lenguaje, o a lo sumo es un lenguaje embarazoso y mutilado. Como el del que va a morir, como el que todos tendremos cuando agonicemos. Pero justamente porque los vivos no estamos solos, debemos obligarnos a no escribir como si lo estuviésemos. Somos responsables, mientras vivimos: debemos responder de lo que escribimos. palabra por palabra, lograr que cada palabra tenga un peso.¹

Y desciendo de inmediato a lo literal, lo agarro desde abajo para poder situar a Celan, quien escribe desde los residuos, los restos, pues, ¿qué otra cosa es la ceniza? Sé que estas palabras —residuos, restos— han sido demasiado utilizadas y hasta banalizadas por el manoseo al que se las ha sometido. Quisiera recurrir a ellas sin embargo, en tanto que cenizas reales, concretas, producidas en serie por los nazis, de esas cenizas de las que nos habla de nuevo Levi en su último libro, *Los hundidos y los salvados*, cenizas de las que podemos responder porque están repletas de significado aunque su ligereza parezca desmentirlo:

Las cenizas humanas provenientes de los crematorios, toneladas diarias, eran fácilmente reconocibles como tales pues con gran frecuencia contenían dientes o vértebras. A pesar de eso, se usaron con distintas finalidades: para rellenar terrenos palúdicos, como aislante térmico en los intersticios de las construcciones de madera, como fertilizante fosfórico; especialmente se emplearon como arenas para cubrir los caminos de la aldea de las SS, situada junto al campo [se refiere a Auschwitz, naturalmente]. No sé si por su dureza, o por su origen, aquel era un material para ser pisado.²

1 Primo Levi, *Le métier des autres*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 73-75.

2 Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Madrid, Muchnik Editores, 1989, pp. 107-108.

He tomado a Primo Levi como paradigma, representa uno de los extremos de lo decible en relación con el exterminio de los judíos de Europa, tarea a la que tanto Celan como Levi se abocaron en sus escritos. Levi y Celan, sobre todo Celan, violaron la prohibición expresa de referirse a Auschwitz formulada por Theodor Adorno, que más o menos puede leerse así: Escribir un poema después de Auschwitz es imposible.

Se trata de la polarización más absoluta. Levi, acostumbrado a mirar la realidad con los ojos analíticos de un científico, un tipo de científico especial puesto que trabaja la química inorgánica, contempla las cenizas y el lenguaje desde la misma perspectiva, ambos son objetos literalmente, tienen sentido en su concreción absoluta, las palabras sirven para comunicarse con los demás, son un instrumento ni más ni menos que los matraces, las redomas y demás herramientas que propician las metamorfosis, esa posibilidad alquímica a través de la cual «de una materia imperfecta se obtiene la esencia»,³ como de los cuerpos de los judíos incinerados se obtenían materiales útiles para los arios, materiales aptos para la profanación.

El yo de Levi es un yo sin equívocos, es el yo de Primo Levi, un yo que se dirige a sus semejantes para hablarles con responsabilidad de un acontecimiento que no debió de haberse producido, un acontecimiento llamado Auschwitz, una experiencia imposible de erradicar, que ya nunca dejará de suceder, repitiéndose incesantemente, como en el sueño recurrente que Levi describe en un poema en donde la cotidianidad del campo es eterna en su retorno, el retorno a una orden que interrumpe el sueño —en el campo y en la pesadilla recurrente—: *Wstawac*, una palabra cuyo peso es excesivo, la verificación de que no se ha salido del campo ni nunca se saldrá y de que se ha iniciado un nuevo día de trabajos forzados, hambre, sed,

3 Primo Levi, *El sistema periódico*, Carmen Martín Gaité (trad.), México, Ed. Patria, 1990, p. 67.

frío, vejaciones. Palabra asociada a las cenizas, hechas de residuos de cuerpos consumidos. La palabra *Wstawac*, palabra polaca casi impronunciable, se agrega a una palabra pronunciada por Hölderlin como un enigma, un balbuceo inarticulado, un estertor de moribundo, un-escaparse-del-mundo, un encuentro con la locura o un intento por descifrarla, una palabra-llave, palabra contraseña, como la palabra hebrea *Shibboleth*, tomada de la Biblia, de los Jueces, y que intitula un poema de Celan, cuya referencia concreta sería un doble exterminio, el de los republicanos españoles a manos de los franquistas en 1934 y el de los judíos de la tribu de Efraín exterminados por los de la tribu de Galaad, reconocidos cuando pronunciaron la contraseña que los identificaba. Estas palabras son palabras de naufragio, palabras supérstites, emitidas por un testigo-sobreviviente y arrojadas como desechos, restos, residuos de la lengua, como esas palabras oscuras a las que Levi teme y aborrece, palabras con las que rechaza la escritura de Celan, y con todo semejantes a las proferidas por Friedrich Hölderlin, el romántico alemán, cuando ya éste vivía en su torre-manicomio, territorio de su locura. Las palabras de este precursor, alter ego de Celan, son: «Pallaksch, Pallaksch», con las que concluye un poema del autor del que me ocupó, escrito en 1861, después de una visita a Tubinga, donde vivió el poeta romántico sus últimos años. Palabras marcadas y cercenadas del resto del poema por un paréntesis y unas comillas; con ellas Celan explora justamente ese territorio que tanto le asusta a Levi, el de lo inarticulado, el estertor de quien ya muy cerca de la muerte y sujeto a la locura produce un balbuceo. Esbozo, a mi vez otro balbuceo, un intento de aproximación en español al poema de Celan:

Llegó, sí llegó.
Un hombre
Llegó un hombre al mundo, hoy
con
la barba luminosa

del patriarca: podría
 si pudiera hablar de ese
 tiempo, él
 si pudiera
 balbucear y sólo balbucear,
 siempre-siempre,
 más-más
 («Pallaksch, Pallaksch»)

Un dato al margen: cuando Celan decidió suicidarse estaba leyendo una biografía de Hölderlin; en su escritorio, una página abierta con unos versos subrayados: «A veces el genio cae en la oscuridad y se hunde en el oscuro pozo de su corazón».⁴

Wstawac significa, quiere decir algo, es una orden pronunciada en un idioma extranjero para el protagonista y para muchos de los habitantes del campo, aunque al ser emitida como un aullido, como cualquiera de las órdenes gritadas por los alemanes o los kapos, perdía su integridad como palabra humana. *Pallaksch* es, de entrada, una voz extranjera, nos llega desde otra orilla, la de la alienación. Hay una tercera voz, es emitida por un niño mudo del que nos habla Levi, es otro producto de desecho del campo, los deportados lo llamaban Hurbinek; un día, después de la liberación de Auschwitz por los aliados, se le oye murmurar un vocablo: *mass-kló* o *mastikló*. ¿Qué quiere decir esa palabra?, se pregunta Levi en *La tregua*: «Hurbinek, el no nombrado, cuyo minúsculo antebrazo portaba el tatuaje de Auschwitz; Hurbinek murió los primeros días de marzo de 1945, libre pero irredento. No queda nada de él: testimonia a través de mis palabras».⁵

¿No parece haber una perfecta simetría entre esos vocablos, aunque el usado por Levi parezca remitir a algo articula-

4 John Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, Nueva York, Yale University Press, 1995, p. 287.

5. Primo Levi, *La trêve*, París, Grasset, 1966, pp. 26-27. Ver también Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, París, Payot-Rivages, 1999, pp. 46-47.

do, y los otros dos sean respectivamente *Pallaksch*, la voz de la locura, y *Mass-kló*, simple pero también totalmente, la voz del hambre o la de una identidad precaria?, ¿no son también cenizas esas voces emitidas desde los resquicios más pulverizados del habla?

PERO, ¿QUIÉN ES CELAN?

Celan tuvo cuatro nacionalidades, la rumana de su Czernowitz natal, la antigua Bukovina del Imperio austro-húngaro, donde nació en noviembre de 1920. Recibió el nombre de Paul Antschel como descendiente de una familia judía tradicional y religiosa. Después del pacto germano-soviético en 1940 se vuelve ciudadano ucraniano, entra a la universidad y aprende ruso; cuando ese pacto se rompe y los nazis invaden la Unión Soviética, vuelve a ser rumano en la Rumania nazificada, aunque en realidad es sobre todo judío de *ghetto* y, luego, un deportado en un campo de trabajos forzados; ese mismo año de 1942 mueren sus padres en Ucrania, el padre de tifo, la madre quizá de un tiro en la nuca por ser incapaz de cumplir con los trabajos forzados. Al terminar la guerra, el joven Antschel regresa a Czernowitz, y de allí emigra a Bucarest en 1945, donde trabaja como traductor del ruso al rumano, idioma al cual traduce a Chéjov, Simonov, Lérmontov; por esa época cambia su nombre: un anagrama de su apellido, tal y como se escribe en rumano, Ancel, para convertirlo en Paul Celan, nombre con el que será conocido desde entonces; bajo ese apellido publica en traducción rumana —hecha por su mejor amigo de Bucarest, Petre Salomon— su famoso poema *Fuga de muerte* (*Todesfuge*), el primer gran poema que se haya escrito sobre Auschwitz, el único poema de Celan que acepta Primo Levi, algunas de cuyas imágenes adopta —«cavamos una tumba en el aire»—, y del cual dice en un escrito autobiográfico: «Sólo logré penetrar el significado de algunas de sus poesías; una excepción es "Fuga de muerte"; he leído que Celan la había repudiado, porque no

la consideraba como característica de su obra; en mí, sin embargo, ese poema se ha enraizado como un injerto».⁶

Huyendo de la Rumania soviética, Celan emigra a Viena en 1947, ciudad que le atrae por su gran tradición literaria, ciudad de poetas, por ejemplo Georg Trakl, y de gran tradición literaria judía aniquilada; allí conoce a la que más tarde será conocida poeta y novelista, Ingeborg Bachmann, con la cual inicia una relación atormentada, interrumpida en 1952 por el matrimonio de Celan con la pintora francesa y católica Gisèle Lestrangé; reanuda en 1958 su relación con Bachmann, y la concluye definitivamente en 1961, relación que se documenta en una amplia correspondencia ya publicada y en la novela *Malina* de Bachmann, cuyo protagonista es Celan. Vive en Viena sólo unos meses, incapaz de soportar la atmósfera fascista, la supervivencia del nazismo; emigra a Francia en 1948, se separa de su mujer en 1969, viaja a Israel a finales de ese año, en 1970 se arroja al Sena, desde el Puente Mirabeau. En Francia escribe la mayor parte de su obra y allí nacen sus hijos con Gisèle: François, muerto unos días después de nacer (1953), y Eric (1955). En 1949 conoce al poeta surrealista Yvan Goll, poeta judío alsaciano, a quien traduce al alemán; a partir de la muerte del traducido en 1950, la viuda Claire Goll inicia una campaña de difamación contra Celan, acusándolo de haber plagiado a su marido, larga campaña que sin duda fue causa indirecta de que Celan fuese poco reconocido en Francia, o quizá, mejor, también hubiera podido ser, como antes le sucediera a Walter Benjamin, que sus contemporáneos franceses fueran incapaces de reconocer su genio, salvo en casos excepcionales como los de Henri Michaux, Edmond Jabès, Yves Bonnefoy. En efecto, en un artículo de *Les lettres françaises* anunciando su muerte en mayo de 1970, se lee: «En Francia no se conoce a Paul Celan». ¿Un poeta desconocido que tradujo a Apollinaire, Rimbaud, Valéry, Char y Michaux al alemán y que había ganado los más prestigiosos premios en Alemania,

6 Citado en Felstiner, *op. cit.*, p. 331.

por ejemplo el de literatura de Bremen en 1958? En su discurso explica:

...el paisaje del que vengo —¿por cuántos rodeos, ¿pero hay verdaderamente un rodeo?—, el paisaje del que vengo debería ser desconocido para la mayoría de ustedes. Se trata del paisaje donde tuvo su hogar una parte nada insignificante de esos cuentos jasídicos que Martin Buber volvió a contarnos a todos en alemán. Era, si se me permite contemplar este esbozo topográfico con algo que, desde muy lejos, viene ahora a presentarse ante mis ojos, era un territorio donde vivían hombres y libros.⁷

En 1969, al recibir el Premio Büchner, ya no explica su origen, ni justifica su pertenencia a una cultura asesinada, sólo habla de lo que para él es la poesía, o mejor, simplemente el poema:

El poema es solitario. Es solitario y está de camino. Quien lo escribe queda entregado a él.

¿Pero no está el poema por esto mismo, es decir ya aquí, en el encuentro, *en el secreto del encuentro*?

El poema tiende hacia otro, necesita de ese otro, necesita un enfrente. Lo busca, habla para él.

Cada cosa, cada hombre es, para el poema que se dirige hacia lo otro, la configuración misma de ese otro [...].

Encuentro lo que enlaza y, como el poema, nos lleva al encuentro.

Encuentra algo —como el lenguaje— inmaterial, pero terrenal, terrestre, algo circular, algo que retorna a sí mismo en ambos polos y que con ello —de un modo más sereno—, incluso atraviesa los trópicos: encuentro [...] un meridiano.⁸

7 Reproducido en *Diario de poesía*, núm 39 (Dossier Celan a cargo de Ricardo Ibarlucía), Buenos Aires/Rosario/Montevideo, Primavera, 1996, p. 22.

8 *Idem*.

Celan fue políglota, como muchos de quienes habían nacido en la confluencia de países que alguna vez pertenecieron al Imperio austro-húngaro; por ello conocía ocho lenguas, el alemán, el hebreo, el yiddish, el rumano, el ruso, el ucraniano, el inglés, el francés y eligió el alemán como su lengua poética, para él la lengua materna, literalmente la lengua que le enseñó su madre, aunque podría decirse que por su lugar de nacimiento el rumano hubiese debido ser su primera lengua; el hebreo, en cambio, fue su lengua paterna, la lengua impuesta por el padre, a pesar de todo hablada y conocida con gran profundidad y finura, como lo demostró en su único viaje a Israel en 1969, unos meses antes de su muerte. Felstiner, en su libro *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, transcribe una carta del joven Antschel dirigida a una tía materna emigrada a Palestina donde dice: «...la manera como un judío del Imperio austro-húngaro podía transitar del alemán al hebreo, de la lengua materna a la lengua santa».⁹ Además del hebreo, más o menos despreciada, estaría la lengua yiddish, reivindicada apenas por un hecho literario, «Shakespeare también estaba traducido al yiddish», aunque esta lengua fuese luego recuperada en algunos de sus poemas por su expresividad lírica y su carga histórica. El inglés, otro de sus idiomas de adopción, quizá aún más que el francés, porque como ya lo dije era el idioma de Shakespeare y también de Emily Dickinson, a quienes tradujo de manera insólita y brillante. Podría decirse lo mismo del ruso, sobre todo porque fue la lengua en la que escribieron dos de los poetas que más admiró y además tradujo, el ruso judío Osip Mandelstam, deportado por Stalin a un campo de trabajos forzados donde el escritor murió, y Marina Tsvietáieva, cuyo dramático suicidio parece haber inspirado un pasaje de uno de sus poemas más enigmáticos, *Aschen-glorie*, si atendemos a lo que del poema explica Derrida.

9 Felstiner, *op. cit.*, p. 4.

Inútil subrayarlo: el alemán correcto, el idioma de Schiller, a quien Celan recitaba desde que tenía seis años (su madre había procurado que lo aprendiera bien), era una lengua adquirida, muy distinta del alemán hablado en el Czernovitz de la infancia del poeta: «No teníamos un lenguaje natural. Hablar buen alemán era algo que había que alcanzar. Se podía, pero no era fácil hacerlo»,¹⁰ comenta un compañero de escuela de Celan. El idioma alemán ha muerto, dijo Steiner, en un ensayo publicado en 1959 que causó gran encono; y disculpándose de reeditararlo en la compilación intitulada *Lenguaje y silencio*, agrega en nota a pie de página: «Si vuelvo a publicar "El milagro vacío" es por la sencilla razón de que creo que las relaciones entre el lenguaje y la inhumanidad política son muy importantes: y porque creo que puede verse con apremio concreto y trágico respecto de los usos del alemán durante el período nazi y durante el olvido acrobático que siguió a la caída del nazismo».¹¹

Se dice, y yo lo creo, que Celan logró resucitar ese idioma.

Añado una cita más. Proviene de una carta de Celan, dirigida a sus parientes en Israel, fechada en 1948, cuando ya había decidido quedarse en París, aunque hubiera podido emigrar y reunirse con su familia o acercarse a Martin Buber, el filósofo judío que había emigrado a Palestina en 1938, a quien admiraba enormemente y cuya filosofía está presente en sus poemas y en un escrito alegórico, *Conversación en la montaña*, donde narra un encuentro voluntariamente fallido entre el judío Klein, el propio Celan, y el judío Gröss, Theodor Adorno; en esa misiva apunta sus razones para elegir el alemán como su única lengua: «Quizá sea yo el último que debe cumplir hasta el final el destino del espíritu judío en Europa ... [un poeta no puede dejar de escribir], aunque sea judío y el idioma de sus poemas sea el alemán».¹²

10 *Ibid.*, p. 6.

11 George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 133.

12 Felstiner, *op. cit.*, p. 57.

Celan ha elegido como Levi, aunque totalmente en otro registro, lo sabemos bien, el papel de testigo, del que sobrevive, para decir lo que no se puede decir, apenas con el poema. Levi ha sobrevivido para contar, para que los otros sepan. Celan se encuentra en el umbral de lo indecible y sin embargo dice. Se cuenta o se dice, grados diversos del lenguaje y del testimonio, *Wer Zeugt für die Zeugen?*: ¿quién testimonia por el testigo?

Agamben reitera:

Decir que Auschwitz es «indecible» o «incomprehensible» equivale a eufemizar, del griego *euphemein*, es decir, a observar un silencio religioso, adorar en silencio como se haría con un dios; eso significa, a pesar de las buenas intenciones, contribuir a su gloria —sobre todo si lo llamamos holocausto o aun *Shoa*, como se dice en hebreo [explicación de lo que antes ha dicho Agamben]. Quizá toda palabra, toda escritura, nace como testimonio. Por esta misma razón, eso que testimonia no puede ser ya lengua ni escritura: Es eso lo que nos llega desde la laguna, la no-lengua que se habla sola, de la que responde la lengua, de la que nace la lengua. Y es sobre la naturaleza de lo que no puede testimoniarse, sobre esa no-lengua, que conviene interrogarse.¹³

La perfección con que Celan transita de lengua en lengua y su necesidad de traducir desde todas las lenguas al alemán hasta condensar en sus versiones cada una de las acepciones de cada vocablo, reduciéndolo a su mínima aunque máxima expresión, da cuenta de este trabajo de encuentro con el otro en el que ese otro —así sea el exterminio— tiene de decible.

En un ensayo intitulado «Hablar por el otro», y hablando precisamente de un poema de Celan, *Aschen-glorie*, *Cenizas la gloria* o *Gloria de cenizas*, explica Derrida:

¹³ Agamben, *op. cit.*, pp. 40 y 47.

Pero este poema es también intraducible en tanto puede referirse a acontecimientos de los cuales la lengua alemana habrá sido justamente un testigo privilegiado, a saber la Shoa, lo que algunos llaman Auschwitz, y todo lo que pudo destruir con el fuego y reducir a cenizas (cenizas es la primera palabra del poema) existencias en cantidad incontable, incontablemente, pero también innombrablemente, es decir incinerando, con el nombre y la memoria, hasta la posibilidad confirmada del testimonio —y, puesto que acabo de decir *la posibilidad confirmada del testimonio*, tendremos que preguntarnos si el concepto de testimonio es compatible con algún valor de certeza, de seguridad, inclusive de conocimiento como tal—. ¹⁴

Celan, en un trabajo semejante al de la incineración, funde las tradiciones y los lenguajes: «el destino de los judíos, el genio cargado de noche de la lengua alemana, del dialecto de Auschwitz y de Belsen, una intimidad profunda del hebreo y del yidish... y se convierte así en un poeta quizá más necesario que Rilke», ¹⁵ una manera quizá no demasiado válida para determinar la validez o la importancia de un poeta, pero dejémoslo así, pues se trata de Steiner y él puede responder por sus palabras.

Quizá podamos responder aquí con las de Celan:

Nadie
testimonia por el
testigo...
gloria
de cenizas detrás
de ustedes las manos
del triple camino
Póntico alguna vez: aquí

¹⁴ *Diario de poesía*, op. cit., p. 18.

¹⁵ George Steiner, «The Long Life of Metaphor», *Encounter*, LXVIII, 1987, p. 29.

una gota,
sobre la palma de una rama ahogada,
en el fondo
del juramento petrificado,
murmura.¹⁶

Esta reducción infinita del lenguaje concentra dentro de sí no sólo las estructuras propias de diversos lenguajes y hablas, exprimidas a fuerza de extraer de ellas todas sus posibles significaciones, mediante un trabajo incesante de traducción —versión apretada de la poesía— y de tradición, tradición en la que se superponen y se destilan las religiones —la judía y la católica, Antiguo y Nuevo Testamento—, las filosofías de Occidente, Spinoza, Nietzsche, Heidegger, así como la literatura —la poesía— de los precursores, el judío-profeta Kafka, el alienado Hölderlin, los asesinados Mandelstam y Tsvietáieva, los ¿más clásicos? Shakespeare y Dickinson, este trabajo de alquimia en el cual el lenguaje, la historia, la topografía, la filosofía y la poesía entran en fusión, convergen en el poema —los poemas— que además dice —dicen— ¿la muerte de Dios? ¿Nada-Niemand? A quien sin embargo se le canta en la vieja tradición del salmo. Nos seguimos dirigiendo a una figura superior —Nadie— y se habla de una naturaleza inmutable, ajena, distante, dentro de la cual transcurrimos, pero aparte de ella, semejante a la Nada-Nadie-Niemand-Nichts:

Allí están, entonces los primos [el judío Gross y el judío Klein], a la izquierda florece el martagón, florece silvestre, florece como en ningún otro sitio, y a la derecha se alza el ruiponce, y *Dianthus superbus*, el clavel magnífico, se alza no lejos de allí. Pero ellos, los primos, bendito sea Dios, no tienen ojos. Mejor dicho sí tienen, también ellos tienen ojos, pero delante cuelga un velo, no delante, no detrás [...]

16 A partir de Paul Celan, «Gloria de ceniza», Ricardo Ibarlucía (trad.), en *Diario de poesía, op. cit.*, p. 17.

¡Pobre martagón, pobre ruiponce! Allí están ellos los primos, parados frente a frente en un camino en la montaña, la piedra guarda silencio y el silencio no es silencio, no ha enmudecido allí ni una palabra ni una frase, es tan sólo una pausa, un hueco de palabras, es un lugar vacío, ves erguidas alrededor todas las sílabas, lengua son y boca, ellos dos, como antes, y en sus ojos cuelga el velo, y ustedes, pobres, no se alzan allí ni florecen, ustedes no están presentes, y julio no es julio.¹⁷

Y el otro a quien se habla en el poema es Adorno, con quien nunca pudo hablar Celan y quien nunca escribió —aunque dijo que quería hacerlo— ese texto sobre su poesía, ese texto donde hubiera podido disolver sus palabras—candado contra la expresión poética que intentara decir lo que no debería ser indecible. Y también en este texto se cancela el encuentro con otros hermanos, esos sí hermanos, no primos: Nietzsche, quien había paseado también por esas montañas de Sils-Maria, en los Alpes suizos, o Celan, quien no se encuentra a propósito con Adorno en esas mismas montañas, aunque camine poéticamente con Lenz, el personaje de un texto inconcluso de Büchner, quien también sube la montaña, por lo que se reencuentra con él, con Celan, en el pasado, pero un pasado que ya no es obviamente el mismo, se trata de un pasado romántico donde el hombre y la naturaleza están en perfecta armonía. Ese encuentro entre un Yo y un Tú, distinto al definido por Buber, sin embargo, porque como dice Bollack en un ensayo sobre Celan, éste «...jamás hubiera podido evocar una entidad ontológica. Sólo lo particular es verdadero, es decir, lo que nos sucede. Este materialismo es absoluto. La tradición existe, y Celan se adhiere a ella para decir lo que es». Así lo definía Celan en su discurso de 1960, diez años antes del suicidio, de sus entradas limítrofes y sucesivas a la locura, ¿es un encuentro con «algo inmaterial

17 Paul Celan, «Conversación en la montaña», en *Diario de poesía*, op. cit., p. 15.

pero terrestre... un meridiano»? ¿Un meridiano? Más bien la Nada, el Nadie, Nichts-Niemand, ¿la muerte de Dios?

Tampoco se produce el encuentro con Heidegger, a quien Celan admira y cuyo pensamiento filosófico es en parte el suyo, y con todo, no hay encuentro, lo dice así en otro poema, *Todnaunberg*, que refiere —si es que un poema puede referirse a algo tan concreto— su visita a Martin Heidegger en la Selva Negra; está, para impedir el encuentro, la adhesión del filósofo alemán a la ideología nazi, a pesar de la admiración que Celan sentía por su filosofía.

Los poemas han alcanzado esa Nada, Niemand o Nichts del ya no Dios o de la naturaleza distante, la naturaleza glacial que aparece rodeando al alma en *Primero sueño* de Sor Juana, o la naturaleza de redoma o de telescopio de *Muerte sin fin* de José Gorostiza, poemas en los que Dios ya había muerto y sin embargo seguía-sigue siendo la única referencia necesaria:

Enseñó la ley de gravedad, proporcionó prueba tras prueba,
pero encontró oídos sordos. Entonces se impulsó en el aire
y, flotando, enseñó la ley. Ahora le creyeron, aunque nadie se
asombró de que no volviera del aire.¹⁸

Adorno, el judío Grande, Gross, habla en un texto breve y tardío sobre Celan —el señor Klein, el judío Pequeño—, y dice, en un intento imposible por entenderlo, mucho tiempo después de haber lanzado su anatema contra la poesía, especie de Platón disminuido: «Los poemas de Celan hablan un indecible horror a través del silencio. Transforman su verdadero contenido en una cualidad negativa».

Celan, quisiera entenderlo yo así, logra lo imposible, reducir el lenguaje a cenizas, uno de los elementos más importantes de su poética, cenizas que van haciéndose cada vez más imperceptibles, más disueltas de poema en poema, lo que que-

18 Paul Celan, «Contraluz», Susana Romano Sued (trad.), reproducido en *Diario de poesía*, op. cit., p. 23.

dó de una cultura, de los cuerpos, un signo negativo, el polvo: cenizas grises junto con los cabellos ennegrecidos de las mujeres judías, en *Todesfuge*:

Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos al mediodía la muerte es un maestro de Alemania
te bebemos de tarde y de mañana bebemos y bebemos
la muerte es un maestro de Alemania su ojo es azul
te dispara con bala de plomo te dispara certero
un hombre vive en la casa tu cabello de oro Margarete
azuza sus perros contra nosotros nos regala una tumba en el aire
Juega con las serpientes y sueña la muerte es un Maestro de
Alemania
tu cabello de oro Margarete
tu cabello de ceniza Sulamita

En este poema que ya lleva el nombre elegido por Celan para ser poeta, en ese poema donde a sí mismo el poeta se nombra, Dios ya no existe, es *avant la lettre* un Niemand, un Nichts. ¿Cómo hacer para que el polvo hable?, un polvo que son cenizas-restos-residuos. ¿Será *Todesfuge* demasiado literal?, ¿demasiado evidente su intención?, ¿se juntará la palabra con el hecho?, ¿hay demasiadas imágenes? Quizá es demasiado simple en su literalidad descriptiva, comparada con lo que luego logrará Celan en sus poemas. Este poema que sin embargo aprecia Levi, le sirve para testimoniar el exterminio, para sintetizarlo en una imagen, una tumba en las nubes o en el aire donde los cuerpos ya no están encogidos ni hacinados ni encimados como en los trenes, en las barracas, en la cámara de gas. ¿Le parecería a Levi esta alquimia del poema, esa fuga bailada, un experimento de química inorgánica en la que de una materia imperfecta se obtiene la esencia?

Lívida la voz, desde
las profundidades desollado:
ni palabra ni cosa,

y único nombre de los dos,
dispuesto en ti a caer,
dispuesto en ti a volar,

Herida ganancia
de un mundo...¹⁹

Blanchot, en su ensayo *El último en hablar*, habla él también sobre Celan. Termino con sus palabras este texto:

Lo que nos habla aquí, nos alcanza por la extrema tensión del lenguaje, su concentración, la necesidad de mantener, de llevar lo uno hacia lo otro, en una unión que no forma unidad, palabras desde entonces asociadas, unidas por otra cosa que su sentido, solamente orientadas hacia. Y lo que nos habla, en estos poemas las más de las veces muy cortos donde términos, frases parecen, por el ritmo de su brevedad indefinida, cercados de blanco, es que este blanco, estas interrupciones, estos silencios no son pausas o intervalos para permitir la respiración de la lectura, sino que pertenecen al rigor mismo, aquel que no autoriza más que un mínimo de relajamiento, un rigor no verbal que no estaría destinado a portar sentido, como si el vacío fuese menos una falta que una saturación, un vacío saturado de vacío. Y, sin embargo, no es quizás eso lo que yo retengo en principio, sino que un lenguaje así, a menudo tan duro (como en algunos poemas del último Hölderlin), no duro —algo estridente, un sonido agudo más allá de lo que puede convertirse en canto—, no llegue nunca a producir una palabra de violencia, no golpee al otro, no esté animado por ninguna intención agresiva o destructiva: como si ya hubiese tenido lugar la destrucción de sí para que el otro sea preservado o para que se mantenga un signo fijado por la oscuridad.²⁰

19 Paul Celan, «Lívica la voz», Ricardo Ibarlucía (trad.), en *Diario de poesía*, op. cit., p. 21.

20 Maurice Blanchot, *El último en hablar*, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 51-52.

LOS SONÁMBULOS

Leer a Broch y ver una película de Eric Rohmer puede ser delicioso. Delicioso porque se plantean cosas semejantes, carnales pero etéreas, apenas a floradas con perspicacia y con ironía. En su continuo paseo por situaciones aparentemente banales entre hombres y mujeres, Rohmer se instala con una sonrisa imperceptible que le entreabre los labios y nos permite instalarnos a nuestra vez: mirar a través de cortinajes delicados, de encaje con escenas antiguas, fundamentalmente de amor, y uno así se deja tentar y cae en la nostalgia pegajosa del romanticismo. Pero de repente una actuación un poco más equívoca de lo necesario y estamos en la sátira de las costumbres, como en Marivaux.

Vi la última película de Rohmer, *Pauline à la plage*, que ahora se exhibe en París, y la recuerdo cada día más, como recuerdo con cariño y sonrisas de verano la otra película que comenté aquí, *La marquesa de O*, del viejo suicida Von Kleist. Sí, Pauline es una muchachita en flor, como las de Proust, va de vacaciones tardías a la playa con su prima, una rubia despampanante con un traje de baño medio tanga medio Catalina, con cabellos sedosos y disparados al aire. Paulina es pequeña, delgada, apenas mujer, con formas insinuadas y con el pelito cortado a la paje, prudentemente. La rubia tiene actitudes románticas y una teoría sobre el amor, que enuncia vestida con un traje de verano encantador y de sobremesa. Esas teorías serían propias de Madame de Lafayette, después de que ésta escribiera *La princesa de Clèves* y nos instruyera sobre los problemas que causa dejarse llevar por la pasión.

Después de hacer este breve preámbulo, la rubia continúa en un tono más trágico pero como si fuera la Traviata desvestida de sus trajes de ópera. Y ese tono nos lleva finalmente a la

Fedra, de Racine, cuando confiesa que ama a su hijastro y en lugar de recibir el castigo recibe la ayuda de su nodriza que le aconseja declarásele a Hipólito y, naturalmente, él la rechaza. Pero el tono de la rubia está desplazado a un ambiente frívolo de sobremesa y de sobreplaya. Imaginen ustedes: Racine recitado en la playa con una mujer que se quema, que arde de amor, o que quisiera arder de amor, pero ese amor sólo puede darse en el ardor de una quemada de playa porque está desvestido de su pasión y de su contexto.

Pauline observa y conversa pero el mundo de los adultos, que está a punto de ser el suyo, le molesta por su hipocresía, por su violento contraste entre lo que es la apariencia y lo que es el ser, la vieja dualidad que se plantea en el teatro francés de Racine, pero sobre todo en el de Corneille, pero sobre todo, repitámoslo, en el teatro español del Siglo de Oro, nada más genial que Tirso de Molina en estas ambigüedades del amor y de la apariencia de los seres gentiles, y nada más barroco y perfecto que la ambivalencia existencial de un Calderón. Pero insisto: estas ambigüedades, estas ambivalencias están vestidas suntuosamente en las tragedias de Racine y de Corneille y en los dramas de Calderón o de Tirso. En *Pauline en la playa* las ambigüedades se dan en bikini o en tanga y los hombres las escuchan en mangas de camisa (corta).

Broch trabaja sobre temas muy distintos pero la atmósfera neblinosa que rodea, como debe de ser, sus *Sonámbulos* (por algo los llama así), despoja a los personajes de su romanticismo y cuando las situaciones están a punto de convertirse en tragedia se vuelven simplemente descripciones de un estado de espíritu absolutamente desencantado y crítico, aunque, claro, casi todos los personajes, especialmente el principal, Joachim von Passenow, se mantengan en una somnolencia vital que les impide — como el tiempo neblinoso — definir la realidad y se vuelven el hombre sin cualidades de Musil. Von Passenow deambula entre el campo y la ciudad esbozando teorías sobre la vida y sobre el cuerpo vestido o desvestido. Cada movimiento de su ser va acompañado de un movimiento de alma que se dirige a alguna parte

de su cuerpo o de su vestimenta. Y a veces ésta (la vestimenta) es el ominoso uniforme de soldado del ejército prusiano, soporte fundamental de lo que sería la Alemania nazi, la misma Alemania que obligó a Hermann Broch a emigrar de su país natal (al igual que Mann) y a radicarse en los Estados Unidos donde escribió otra obra fundamental: *La muerte de Virgilio*.

Passenow, el joven del que veníamos hablando y del que habla Broch, se acomoda con indecisión y molestia al traje que lo ciñe dentro del corsé de una estructura definida y podría decirse que al poco tiempo es esta inserción dentro de un traje, este molde que lo conforma, lo que le permite al joven Joachim organizar un poco mejor sus paseos amnésicos por la vida. Una vez acostumbrado al traje y a la vida regular que se quiebra y se reafirma por medio de una pasión irregular —un *affaire* con una chica de paso por Berlín—, su breve armonía se trastrueca por la intrusión de una muerte súbita, ambigua y casi ridícula: la de su hermano Helmuth, el preferido del padre y de la madre, el que hubiera debido ser soldado y queda al cuidado de la propiedad feudal de la familia.

Helmuth muere en un duelo inexplicable, causado por una minucia y con su muerte resquebraja todo el universo —ya resquebrajado por la historia— de su familia. El padre enloquece, el hijo tiene que abandonar el uniforme al que por fin se ha acostumbrado y regresar a la vida civil y casarse con una joven heredera que ha sido compañera de infancia, pero a la que muy difícilmente le encuentra definición ni siquiera como mujer y menos como cuerpo. La desnudez de las situaciones vitales y la desnudez del cuerpo afectan por igual al joven Von Passenow: su uniforme le ubica y le da estructura, porque de otro modo su cuerpo pende de una piel que le cuesta aceptar, excepto en los momentos del amor irregular. El amor regular, el del matrimonio que siempre es mirado como reglamentario, idéntico en su precisión y armatura al uniforme de soldado, es aceptado con dificultad, con angustia, con caídas en una especie de locura, pero al fin, como el uniforme, acaba por adecuarse a su cuerpo y a crecer con él: el uniforme da identidad y el matri-

monio da hijos que se convierten en la sucesión obligada de la especie y en los herederos del dominio familiar prusiano.

Así, la vida militar y matrimonial se ligan mediante el despojo del cuerpo, el rechazo a lo natural, al instinto. Apparentemente, sólo Milan Kundera explicó:

Broch ha revelado esa gran paradoja: a medida que el mundo moderno se carga de Razón, más se deja manipular por lo irracional. El teatro macabro que se actúa ahora ante nuestros ojos ha sido prefigurado por los personajes de Broch. A través de sus aventuras ha logrado revelar los meandros de lo irracional, a partir de los cuales se rigen las guerras, las revoluciones, los Apocalipsis.

Y así es, y Rohmer toma el hilo delgado que ha dejado caer Broch después de sus reflexiones magistrales y de su muerte y borda fino y en una situación triangular, juguetona, modelada como las que trazaba juguetonamente Marivaux, expone también el esquema de lo irracional, la cáscara de una concepción amorosa que se incrustó como corsé a los cuerpos de quienes quisieron ser amantes y pretendieron ser filósofos del amor.

El cuerpo desnudo que las olas y el sol y el viento acarician libremente, el cuerpo sin molestias que exhibe —especialmente en la playa europea de temporadas— el hombre moderno, está regido también por códigos rígidos que aparentemente se han perdido pero que en un trasfondo irracional siguen conformándonos.

La libertad y la lasitud de las costumbres, los encuentros de paso, de verano, de playa, los *ligues*, como les decimos ahora, se almidonan con teorías trilladas y faltas de sostén (y aquí me refiero al doble sentido de la palabra, al sostén como apoyo de la moral y de los senos en la corsetería) y la desnudez es literal: nunca ligan la apariencia y el ser y el mundo adulto es apenas despliegue de la hipocresía que pretende vestir a lo irracional. La rubia coqueta que arde de amor como Fedra, disfraza, *viste* su deseo de otro cuerpo, de un enlace voluptuoso y momentáneo con un traje chapado a la antigua y utilizado en el lenguaje que exige un teatro suntuoso y barroco, grandilocuente y sonoro para manifestarse.

HARAPOS Y TATUAJES

Una de las lecciones de Auschwitz, afirma Giorgio Agamben en su libro *Lo que resta de Auschwitz*, consiste en comprender que es mucho más arduo entender el espíritu de un hombre ordinario que el de Spinoza o el de Dante —y en este sentido debe entenderse también la afirmación de Hannah Arendt, tan a menudo incomprendida, acerca de la «banalidad del mal»—.¹

Tomo al pie de la letra esta afirmación de Agamben, y trato de partir de cero, es decir, reviso, en su más flagrante literalidad, la narración que de Auschwitz han hecho sus testigos. Utilizo un breve corpus, ciertos textos que me parecen muy significativos, y de nuevo uso esta palabra en su sentido más literal: son significativos porque nos proporcionan los signos más concretos de la vida cotidiana de quienes habitaron el campo, unos personajes oscuros —oscuras porque invisibles, reitera Agamben— que día a día iban sumergiéndose en «una zona gris», como la describe Primo Levi, esa zona gris construida tanto por los verdugos como por sus víctimas, zona gris tan difusa y a la vez tan efectiva que puso en marcha dentro del campo de concentración la producción de no-hombres, conocidos en la jerga concentracionaria como «musulmanes». Además, la fabricación en serie de cadáveres, frase acuñada por Heidegger, es decir, la fábrica de la muerte cuyo territorio fue el campo de exterminio, las cámaras de gas y los hornos crematorios.

Y trabajo los signos en su más íntima precariedad, en su carácter de restos, pero también de desperdicios, porque a ella

1 Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, París, Payot et Rivages, 1999, p. 12. Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son mías.

fueron sometidos los prisioneros, con el objetivo preestablecido de privarlos de su humanidad, deshumanización trabajada con método, constancia y planificación. Uno de los más importantes testigos del exterminio, Primo Levi, dice en su último libro *Los hundidos y los salvados*:

Hay que recordar que el sistema concentracionario [...] tenía como finalidad principal destruir la capacidad de resistencia de los adversarios: para la dirección del campo, el recién llegado era un adversario por definición, fuera cual fuese la etiqueta que tuviera adjudicada, y debía ser abatido pronto, antes de que se convirtiese en ejemplo o en germen de resistencia organizada.²

Podría decirse, si no fuera excesivo, que después de leer los testimonios de los supervivientes —y elijo esta palabra que significa a la vez sobreviviente y testigo— puede advertirse una cierta monotonía al leer los relatos de los judíos que fueron conducidos a los campos: el insostenible e impostergable viaje en tren, ocupando vagones atestados y sin ninguna comodidad, destinados a transportar ganado; las condiciones extremas de calor, frío, hambre y sed en que se encontraban los allí reunidos; la unánime aparición de un sentimiento de vergüenza —de pudor—, cuando las necesidades cotidianas tenían que cumplirse en condiciones lamentables: «sólo había un cubo higiénico en un rincón —cuenta Sonia Wassersztrum, sobreviviente nacida en Polonia y llegada al campo en abril de 1944—, y durante dos días y dos noches del viaje no hice ni pipi: me sentía tan avergonzada».³ Es evidente que este sentimiento de pudor se agrava en las mujeres, pues la exhibición de las partes pudendas es vivida como una violación.

- 2 Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Madrid, Muchnik Editores, 1987, p. 34.
- 3 Dominique Rozenberg, *Le passage du Témoin*, Bruselas, La lettre volée, Fondation Auschwitz, 1995, p. 112.

La llegada al campo, las órdenes gritadas en alemán, lengua muchas veces incomprensible para los «viajeros»; los culatazos, la separación en dos filas, la de los hombres y la de las mujeres; la primera selección, la de quienes iban a los hornos —los viejos, las mujeres y los niños y muchos hombres sanos elegidos al azar— y los que iban a los campos, después de que sus equipajes fueran confiscados; las despedidas finales a contracorriente y la cancelación definitiva de la idea de familia; y luego, otro «siniestro ritual» que sólo vivían los «salvados», ritual resumido así por Primo Levi:

distinto de un Lager a otro, pero el mismo en esencia, que acompañaba el ingreso; las patadas y los puñetazos inmediatos, muchas veces en pleno rostro, la orgía de las órdenes gritadas con cólera real o fingida, el desnudamiento total, el afeitado de las cabezas, las vestiduras andrajosas.⁴

La reiteración, producto de un orden preestablecido por las autoridades nazis, uniforma el desastre.

Intentaré devolver a su estatuto de signos los actos repetitivos que se ejecutan durante la representación del «siniestro ritual» descrito por Levi, esos signos que quizá nos permitan reconstruir un proceso, el de la progresiva degradación del hombre en el universo concentracionario imaginado por los nazis, tanto la de los prisioneros que en espera de ser seleccionados viven aferrados a la más estricta satisfacción de las necesidades animales, como aquellos que a punto de morir en la cámara de gas, responden instintivamente a los requerimientos de la vida desnuda, si utilizamos uno de los dos términos con que los griegos designaban a la vida: *zoe*, el hecho simple de vivir, común a todos los seres vivos, ya se trate de animales, de hombres y también de dioses, en contraposición a la palabra *bios*, la forma de vida propia de los individuos

4 Levi. *op. cit.*, p. 34.

o grupos que viven en sociedad.⁵ Quizá valga la pena incluir aquí unas palabras de Walter Benjamin, pueden leerse en el apartado intitulado «Guantes» de su libro *Calle de un solo sentido*:

En la aversión que sentimos respecto a los animales, el sentimiento predominante es el miedo a sentirnos reconocidos por ellos a través del contacto. El horror arraigado en el hombre es la oscura conciencia de que dentro de él hay algo tan cercano al animal repugnante que éste podría muy bien reconocerlo [...]. No puede negar su relación bestial con los animales, cuya sola invocación lo altera: debe por ello dominarlos.⁶

Y NO QUEDARON NI SIQUIERA LOS CABELLOS

Los judíos perdieron sus oficios, sus empresas, sus ahorros y sus fondos, sus salarios, su derecho a la alimentación y al alojamiento, y para finalizar, sus últimas posesiones personales, su ropa íntima, sus dientes de oro, *y las mujeres, su cabellera*. A este proceso lo llamo la expropiación.⁷

Me gustaría analizar esta contundente declaración de Raúl Hillberg. En principio, la comunidad judía destinada a la extinción era considerada como un conjunto compacto sin cabida para las diferencias sexuales. En este resumen de Hillberg un único dato indica lo contrario: se hace referencia indirecta al cuerpo femenino y por ello de alguna forma se alude a la sexualidad. A los judíos se les va despojando poco a poco de los atributos que hacen del hombre un ser social: el hom-

- 5 Cf. Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- 6 Walter Benjamin, *One Way Street and Other Writings*, Londres, Verso, 1979, pp. 50-51.
- 7 Raul Hillberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Gallimard, 1985, p. 74. El subrayado es mío.

bre, reitera Aristóteles, es un *zoon politikon*, y dentro de esta categoría se incluye a la humanidad entera sin hacer ninguna distinción entre los sexos. Se trata de un mecanismo habitual, permite integrar lo sexual dentro de lo social, de manera total e inmediata, en cuanto se percibe en su dimensión fisiológica. Y sin embargo, las diferencias existen y son percibidas desde el cuerpo sexuado: ¿Por qué el hecho de perder la cabellera hace de las mujeres un contingente aparte dentro de ese conjunto humano destinado a la destrucción?, ¿en qué se diferencian las mujeres de los hombres, aún dentro de un campo de concentración, lugar establecido para borrar las diferencias?

Charlotte Delbo, miembro de la Resistencia francesa contra los nazis y una de las cuarenta y nueve sobrevivientes de un convoy de doscientas treinta prisioneras políticas no judías enviadas a Auschwitz, describe así la llegada al campo:

A medida que nos llamaban, nos desvestíamos, metíamos nuestra ropa en una valija que habíamos marcado con nuestro nombre. Una vez desnudas, entrábamos en una pieza donde una prisionera nos cortaba con tijeras los cabellos. El pelo corto, a ras del cráneo. Otra nos rasuraba el pubis. Una tercera nos embarraba la cabeza y el pubis con un trapo empapado en petróleo. La desinfección. Después la ducha: no había agua [...]. Buscaba a mis amigas y no las reconocía. Desnuda y rasurada ninguna era la misma.⁸

Ninguna escena sobra en el documental *Shoa* de Claude Lanzmann. En esa escueta exposición, los testigos —casi siempre sobrevivientes, en ocasiones también los verdugos o los funcionarios de los verdugos— narran episodios inenarrables, si cabe aquí esta absurda paradoja. Y sin embargo, transgrediendo cualquier límite, está la historia de Abraham Bomba,

8 Charlotte Delbo, *Le convoi du 24 janvier*, París, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 13.

un peluquero que vivía en Israel cuando se filmó el documental y que en su pueblo natal en Polonia, Czystochowa, cortaba los cabellos de sus parroquianos, y en Treblinka los de las mujeres que entraban a la cámara de gas. El diálogo es distante, impasible, casi monótono: «Usted sabe, sentir algo allá [...] era difícil resentir cualquier cosa, imagínese, trabajar día y noche entre los muertos, los cadáveres, los sentimientos desaparecen, uno estaba muerto a los sentimientos, muerto totalmente». De repente, a mitad de la narración el recuerdo lo hace revivir, sentir de nuevo:

Voy a contarle algo: mientras ejercía mi oficio de peluquero en la cámara de gas, llegaron unas mujeres en un transporte proveniente de mi ciudad natal, Czystochowa. Conocía a varias.

¿Las conocía usted?

Sí, las conocía, yo vivía en la misma ciudad.

Vivía en la misma calle.

Algunas eran amigas cercanas.

En cuanto me vieron se acercaron a mí:

«Abe, ¿qué haces aquí? ¿Qué van a hacernos?».

¿Qué podía decirles?

¿Qué podía decir?

Uno de mis amigos estaba junto a mí, había sido también un buen peluquero en mi ciudad.

Cuando su hermana y su mujer llegaron a la cámara de gas...

Continúe, por favor, Abe, es necesario.

Es demasiado terrible...

Se lo ruego, tenemos que hacerlo, lo sabe usted bien.

No puedo hacerlo...

Es necesario. Sé que es muy difícil, lo sé, perdóneme.

No prolongue por favor esto...

Se lo ruego, continúe.

Ya se lo dije, es muy duro.

Ponían eso [los cabellos] en sacos y los enviaban a Alemania.

Y esta última frase —acota Lanzmann— fue susurrada en yiddish.⁹

EL TATUAJE

Otra historia es la del tatuaje, invento autóctono de Auschwitz, aunque haya muchos casos anteriores en la historia, en la que los hombres eran vistos como «piezas» o «cabezas», es decir, como cabezas de ganado, por ejemplo en la conquista de América. En *Los hundidos y los salvados*, Levi lo explica así:

A partir de los comienzos de 1942, en Auschwitz y los Lager que dependían de él (en 1944 eran alrededor de cuarenta), el número de matrícula no sólo se cosía en las ropas sino que se tatuaba en el antebrazo izquierdo. De esa norma sólo se exceptuaba a los prisioneros alemanes no judíos. La operación era llevada a cabo con metódica rapidez por «escribanos» especializados en la matriculación de los recién llegados, provenientes bien de la libertad, bien de otros campos y de los *ghettos*. De acuerdo con el típico talento alemán para las clasificaciones, pronto se convirtió en un verdadero código: los hombres debían ser tatuados en la parte externa del brazo y las mujeres en la interna; el número de los gitanos debía ser precedido por una Z; el de los judíos, a partir de mayo de 1944 (es decir, desde la llegada en masa de los judíos húngaros), tenía que ser precedido de una A, que poco después fue sustituida por una B. Hasta septiembre no hubo niños en Auschwitz; se los asfixiaba con gas a su llegada. Después de esa fecha empezaron a llegar familias enteras de polacos. La operación era poco dolorosa y no duraba más de un minuto, pero era traumática. Su significado simbólico estaba claro para todos: era un signo indeleble, no saldréis nunca de aquí. Es la marca que se imprime a los esclavos y a las bestias destinadas al matadero,

9 Claude Lanzmann, *Shoah*, París, Gallimard, 1985, pp. 167-168.

y es en lo que os habéis convertido. Ya no tenéis nombre: éste es vuestro nombre. La violencia del tatuaje era gratuita, era un fin en sí misma, era un mero ultraje.¹⁰

El tatuaje no era de ningún modo una violencia gratuita y Primo Levi lo sabía muy bien, fue una forma de clasificación burocrática para dar cuenta por lo menos de dos datos administrativos que les son útiles tanto a verdugos como a víctimas: una temporalidad y una procedencia; cataloga a los prisioneros según la fecha de su llegada al campo y dentro del número cabe también una territorialidad y un lenguaje. Además, como lo advierte el mismo Levi, se trataba de un mensaje no verbal que al anonimizar al prisionero lo convertía en cifra de una entidad numérica, una masa indiferenciada, y su número de clasificación permitía identificarlo, en último extremo, para la muerte o, si corría con suerte, para cumplir con trabajos calificados, como le sucedió al propio Levi. Además de convertirse en un simple expediente de archivo celosamente ordenado por los nazis, fanáticos del orden, el prisionero recibía un insulto de ninguna manera gratuito, más bien un desafío cuidadosamente preparado, una ofensa, sobre todo para los judíos ortodoxos quienes para diferenciarse de los «bárbaros», tenían prohibido el tatuaje.¹¹ «El signo forma parte definitiva del conjunto que designa».¹² El tatuaje es un signo distintivo y concreto de pertenencia a un pueblo que debe desaparecer dentro de un territorio específicamente designado para ese efecto. «El signo —vuelve a precisar Foucault— no espera silenciosamente la venida de quien puede reconocerlo, nunca se constituye sino por un acto de conocimiento».¹³

Como marca que se inscribe en el cuerpo, el significado del tatuaje no puede limitarse simplemente a una cifra numé-

10 Levi, *op. cit.*, p. 102-103.

11 *Ibid.*, p. 103.

12 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968, p. 65.

13 *Idem.*

rica troquelada de manera indeleble en el cuerpo de los sobrevivientes. El tatuaje concreto, recién descrito, se inscribe en una más amplia operación simbólica, elaborada y perfeccionada desde que los nazis llegaron al poder, es decir, durante los años de 1930 a 1945, operación que aunque con varios precedentes históricos, se convirtió en algo totalmente innovador en la historia europea: la sistemática eliminación de los judíos de Europa, concebida como una operación de limpieza, cuyos procedimientos fueron cada vez más refinados y dentro de los cuales se incluye, en una de sus etapas finales, el marcado indeleble de los cuerpos, ya antes profundamente demolidos por las sucesivas humillaciones:

Todo induce a pensar que, bajo el Tercer Reich, la mejor elección, la elección impuesta desde arriba, era la que llevaba consigo la mayor aflicción, la mayor carga de sufrimiento físico y moral. El «enemigo» no sólo debe morir sino morir en el tormento.¹⁴

En Auschwitz —el paradigma del campo de exterminio— se afinan otros procedimientos y se alcanza el grado más refinado de la deshumanización, la producción en serie de hombres que han descendido al grado más abyecto de la condición humana, los llamados *musulmanes*, especímenes acabados de la vida al desnudo, la *zoe*, seres puramente vegetativos que apenas responden a las necesidades más primitivas.

Todos los musulmanes que terminan en la cámara de gases tienen la misma historia, o mejor dicho no tienen ninguna historia: han seguido la pendiente hasta el final, naturalmente, como el arroyo que se dirige al mar. Desde su llegada al campo, ya sea por incapacidad natural, por desgracia o después de un incidente banal, son destruidos antes de haberse podido adaptar. La velocidad de los acontecimientos los so-

14 Levi, *op. cit.*, p. 104.

brepasa y cuando por fin comienzan a aprender el alemán y a diferenciar alguna cosa entre el infernal entrecruzamiento de leyes y de prohibiciones, su cuerpo ya está minado, y nada podrá ya salvarlos de la *selección* (eufemismo para indicar que han sido seleccionados para la exterminación por el gas) o de la muerte por debilidad. Su vida es corta, pero su número es infinito. Son ellos, los musulmanes, los condenados, la médula del campo; ellos, la masa anónima, siempre renovada y siempre idéntica, no-hombres en quienes la divina chispa ha sido apagada, que caminan y penan en silencio, demasiado vacíos para sufrir verdaderamente. Uno duda en llamarlos seres vivos; uno duda en llamarlos muertos, porque no se le puede llamar muerte a lo que no se le teme: están demasiado agotados para comprenderla.¹⁵

Se ha llegado a la última etapa de la destrucción de un ser humano, sólo falta determinar la forma de exterminarlos en las cámaras de gas y finalmente convertir sus cuerpos en ceniza en los crematorios, momento único en que sus cuerpos antes encogidos pueden ocupar por fin el espacio que necesitan. Una de las descripciones más terribles que existen en la historia del exterminio la proporciona Filip Müller en *Shoah*; Filip Müller, sobreviviente de cinco liquidaciones, formaba parte de los comandos especiales, los hombres que limpiaban de cadáveres las cámaras de gas y los preparaban para el crematorio:

La muerte por el gas duraba de diez a quince minutos. El momento más terrible era cuando se abría la cámara de gas, la visión era insostenible: la gente comprimida como si fuera de basalto, en bloques compactos de piedra. ¡Cómo se desplomaban fuera de las cámaras de gas! Lo vi varias veces, y era lo más duro de soportar, a eso no se acostumbra uno jamás. Era imposible. Sí, hay que imaginárselo: el gas comenzaba a actuar, se propagaba de abajo hacia arriba. Y en el terrible combate que

15 Primo Levi, *Si c'est un homme*, París, Julliard, 1987, pp. 117-118.

se entablaba —pues era eso, un combate— la luz se cortaba en las cámaras de gas, estaba oscuro y no se veía nada, y los más fuertes querían subir, subir cada vez más alto. Quizá sentían que a medida que subían, menos les faltaba el aire, podían respirar mejor. Empezaba una batalla y al mismo tiempo todos se precipitaban hacia la puerta. Era psicológico, la puerta estaba allí y todos [...] se precipitaban hacia ella, para forzarla, era un instinto irreprimible en ese combate con la muerte. Y es por ello que los niños más débiles y los viejos se encontraban abajo y los más fuertes encima. En ese combate con la muerte el padre ya no sabía que su hijo estaba allí, debajo de él.

¿Y cuando abrían las puertas? Caían como bloques de piedra, una avalancha de gruesos bloques precipitándose de un camión. Y el lugar de dónde partía el Ziklon estaba vacío. En el lugar donde estaban los cristales no quedaba nadie. Sí, un espacio vacío. Probablemente las víctimas sentían en qué lugar actuaba más el gas. La gente quedaba herida, pues en la oscuridad se producía una debacle, se debatían, peleaban. Sucios, manchados, ensangrentados, les salía sangre de los oídos y la nariz.¹⁶

La operación de limpieza se realizó siguiendo un plan preconcebido cuyos movimientos fueron calculados de antemano y ejecutados con rigor, elementos constitutivos de una codificación traducida en acciones reiteradas cuya finalidad era producir el tipo de hombre que se había construido idealmente, es decir, lograr que el modelo preconcebido idealmente y el producto terminado fueran idénticos.

Es en la práctica cotidiana de los campos de concentración que el odio y el desprecio instilados por la propaganda nazi encuentran su plena realización. Allí no se trata simplemente de matar, sino de cumplir con una serie de minucias maníacas y simbólicas que pretenden probar que los judíos, los gitanos y

16 Lanzmann, *op. cit.*, p. 180-181.

los esclavos son sólo ganado, lodo, basura. Piénsese en la operación de tatuaje en Auschwitz, mediante la cual se marcaba a los hombres como bueyes, en el viaje dentro de vagones de ganado que no se abrían jamás con el objeto de obligar a los deportados a permanecer varios días en medio de sus propios excrementos [...] en el hecho de que no se distribuyeran cucharas (mientras los depósitos del campo, como se comprobó después de la liberación, contenían toneladas de esos instrumentos), los prisioneros debían tomar su sopa como perros.¹⁷

Ligada siempre a una actividad puramente vegetativa, reptito, a la vida desnuda o estado más natural, como la de los animales, la zoe, cada una de las acciones infligidas a los prisioneros determina un comportamiento destinado a justificar la teoría. La operación podría tener éxito solamente si los judíos deportados habían sido previamente despojados de todos sus rasgos de identidad, sus profesiones, sus riquezas, su nacionalidad originaria. Su condición de apátridas propiciaba la creación de un lugar utópico que les serviría de residencia: en primer lugar, los *ghettos*; más tarde, un lugar de residencia portátil, el tren que los conduce al territorio que se les ha asignado, el campo de concentración y/o, finalmente, el campo de exterminio: el tren es otro lugar de confinamiento como antes habían sido los *ghettos*; allí se provoca el hacinamiento extremo, allí la gente pierde en breve lapso la conducta civilizada. Los transportados experimentan una de las más grandes violencias posibles, la de estar encogidos, encimados, privados de su espacio. En *Fuga de muerte* de Paul Celan, su primer poema escrito bajo ese pseudónimo, el poeta habla en su lengua materna, el lenguaje que le enseñó su madre, a la vez el idioma de sus asesinos:

Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos de mañana y a mediodía

17 Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 209.

te bebemos en la tarde bebemos y bebemos
un hombre vive en la casa y juega con las serpientes y
 escribe
escribe cuando oscurece a Alemania tu pelo de oro
 Margarete
tu pelo de ceniza Sulamita cavamos una tumba en los
 aires donde no estemos encogidos.¹⁸

Como pueblo o como raza, los judíos sufren universalmente el proceso de despojo que los va destruyendo: viven juntos en los *ghettos*, suben a los trenes en grupos familiares, los abuelos, los padres, los hijos, pero cuando llegan a la rampa del campo de exterminio, se ven obligados a separarse en dos grupos perfectamente diferenciados, el de las mujeres y el de los hombres, aunque los niños pequeños permanezcan estrechamente ligados a sus madres. La llegada al campo, el trayecto final, escinde el conjunto al dividir estrictamente a sus integrantes según su diferencia sexual, así estén destinados a trabajar en los campos o a morir en los crematorios. Cuando son elegidos para permanecer en el campo, la manera de imponer el tatuaje es distinta, ¿no lo subraya Levi cuando explica: «los hombres debían ser tatuados en la parte externa del brazo y las mujeres en la interna»?

De inmediato, antes de proceder a destruirlos, los cuerpos son separados en dos grandes bandos, las mujeres a la izquierda, los hombres a la derecha. Efectuada la separación, el proceso de destrucción parece uniformizarse. En efecto, la desnutrición, el trabajo forzado y las enfermedades aniquilan y desfiguran el cuerpo, trabajado de la misma manera en que se trabajan las vestimentas que han de cubrirlo, es decir el cuerpo se convierte literalmente en harapos. Me pregunto, sin embargo, si esta verificación es definitiva y absoluta. Existen evidencias que si se toman a la ligera disimulan cuestiones que

18 Paul Celan, «Todesfuge», en *Sin perdón ni olvido, Antología*, México, UAM, 1998, p. 37.

podrían desecharse por falta de análisis, por eso hay que revisar minuciosamente los testimonios de mujeres sobrevivientes de los campos de concentración, especialmente de Auschwitz.

Es posible afirmar, con todo, que muchas de las marcas sexuales que constituyen la diferencia se mantienen, aunque sea tenuemente y es posible esbozar una diferente experiencia del cuerpo femenino en los campos de concentración y hasta en la antesala de las cámaras de gas, dentro de esa uniformación a la que se le somete.

El gas Zyklon B no hacía ninguna diferencia entre las mujeres y los hombres, la misma muerte les esperaba a todos —asevera Ruth Bondy, quien primero estuvo en el *ghetto* modelo llamado Terezin en Checoslovaquia (y en alemán conocido como Theresienstadt—. Por eso empecé a escribir este texto con grandes reservas: ¿Por qué ocuparme sólo de las mujeres? Cualquier división del Holocausto y sus víctimas de acuerdo con el género se me hacía ofensiva. El problema de género me parecía corresponder a otra época, a otra era. Pero no quise que la historia de las mujeres de Theresienstadt quedara fuera. Empecé la tarea en nombre de ellas y empecé a examinar de qué manera la vida de las mujeres en el *ghetto* difería de la de los hombres, para tratar de explicar la diferencia, si fuese posible.”

LA DESNUDEZ

La muerte adquirió otro sentido después de los campos de concentración: «después de Auschwitz ya no pueden escribirse poemas», dijo más o menos el filósofo judío alemán Theodor Adorno. Auschwitz tecnificó a la muerte, en los campos se hizo posible la fabricación en masa de cadáveres y se acuñó

19 Ruth Bondy, «Women in Theresienstadt and the Family Camp in Birkenau», en Ofer and Weitzman, eds., *Women in the Holocaust*, New Haven: Yale University Press, 1988, p. 310.

un vocabulario burocrático para referirse a la exterminación. ¿No decía Eichmann que no era culpable, que había obedecido solamente para proporcionar el transporte y propiciar la evacuación del *material biológico* que se le había encomendado? La ambigüedad que se tenía en Europa —o la que se pretende tener en los países desarrollados— alcanzó su paroxismo después de Auschwitz, ese parteaguas terrible de la historia. Vuelvo a citar a Giorgio Agamben quien lo dice mucho mejor que yo:

Auschwitz constituye en esta perspectiva, el momento de una debacle histórica de esos procedimientos, la experiencia traumática donde la imposibilidad se introduce a la fuerza en lo real. Es la existencia de lo imposible, la negación más radical de la contingencia y por tanto la necesidad más absoluta [...]. La definición de la política por Goebbels —«el arte de hacer posible lo imposible»— cobra aquí todo su sentido. Define una experimentación biopolítica sobre los mecanismos del ser que transforma y desarticula al sujeto hasta llevarlo a su punto límite, es más, lo despoja de tal forma que lo conduce de la subjetivación a la desubjetivación.²⁰

En la cámara de gases la desnudez es total, los que allí mueren, a veces veinticuatro mil en un solo día, han sido despojados de sus ropas y de su dignidad ante la muerte. Es más, Auschwitz inaugura un nuevo concepto de muerte.

¿Y en el campo de concentración? ¿La aniquilación tendrá allí qué ver con la desnudez? ¿De qué manera? ¿Qué significa la desnudez total? Se trata de una desnudez distinta, no consiste simplemente en quitarse la ropa, desvestirse y quedar en cueros, se trata de la más estricta desnudez a la que un cuerpo humano se puede ver expuesto, la desnudez social y el borramiento de todas las convenciones sobre la intimidad que constituían el meollo de la vida privada. Una desnudez en la que el cuerpo no tiene ya ninguna intimidad, nada qué es-

20 Agamben, *op. cit.*, p. 194.

conder y donde el crecimiento natural del pelo que cubre las partes pudendas es rasurado salvaje y sistemáticamente y el sexo se ofrece a la intemperie colectiva. Lydia Rosenfeld, una superviviente húngara, nos cuenta su experiencia al llegar a Auschwitz:

Entramos en un amplio salón en donde había varias mujeres que ejercían el oficio de barberas (reitero, no de peluqueras). Trabajando como en contra del tiempo nos cortaron con violencia el cabello y nos desnudaron totalmente el cuerpo. Sentí un choque cultural: nuestros cuerpos eran despojados de sus hojas de parra y expuestos a la mirada lasciva de los soldados alemanes. Mas fue sólo una sensación pasajera y angustiosa, a los soldados no les importaba nada nuestra desnudez. Decidí no sentirme avergonzada, ni humillada, ni degradada, desfeminizada o deshumanizada. Simplemente los atravesé con la mirada. Fue un acto de desafío, pero nadie lo advirtió.²¹

Es obvio que para estas mujeres lo humano se concibe como lo vinculado con el cuerpo y su intimidad. Una intimidad que se intenta preservar; perder la hoja de parra simbólica —tener rasurado el pubis— es obviamente perder la identidad y quizá en muchos casos hasta la virginidad. La supuesta mirada lasciva de los enemigos significaría que sus cuerpos eran todavía sexuados; verificar que, por el contrario, ese estado de absoluta desnudez es uno de los pasos esenciales en el trabajo de desintegración programado por los nazis equivale a una inmediata desexuación, que Lydia Rosenfeld traduce como el inicio de la deshumanización, el frágil estatuto al que el cuerpo está sometido.

Pongamos como ejemplo Terezín, aunque sea un ejemplo extremo por el carácter que le habían conferido los nazis y el maquillaje de humanidad que escondía sus intenciones, y, sin

21 Lydia Rosenfeld Vago, «One Year in the Black Hole of Our Planet Earth: A Personal Narrative», en Ofer and Weitzman, *op. cit.*, p. 275.

embargo, es posible advertir que las mujeres trataban de comportarse y tener la apariencia de seres humanos comunes y corrientes, como cuando vivían una vida normal en sus pueblos o en las ciudades. En los testimonios se reiteran sus esfuerzos por mantenerse limpias, por remendar sus vestidos, y hasta por confeccionar, con las más diversas materias, cosméticos para verse mejor. Ruth Bondy advierte que cuando los habitantes del *ghetto* fueron trasladados a Auschwitz:

en Birkenau, sólo un día después de su llegada, las diferencias entre los sexos ya eran sorprendentes. Los hombres con sombreros de alas mutiladas y pantalones o abrigos demasiado cortos, largos, anchos o demasiado pequeños, parecían tristes y negras cigüeñas. En menos de veinticuatro horas, las mujeres habían logrado ajustar a su medida la ropa que les había sido distribuida al azar y remendar los agujeros, utilizando como agujas astillas de madera y el hilo que arrancaban de la única sábana que les había tocado en suerte.²²

TESTIGOS Y TESTIMONIOS

Reitero la pregunta: ¿por qué existe un mayor número de testimonios de hombres que de mujeres sobrevivientes? Las mujeres escribían mucho menos, es evidente, pero quizá el escaso número de supérstites femeninas se deba también a que la mayoría fueron aniquiladas con sus pequeños, si atendemos a las palabras de Sarah Goldberg, nacida en Polonia en 1921, emigrada a Bélgica en 1930 y prisionera en Auschwitz desde 1943: «¿Por qué tan pocas mujeres regresaron? Casi todas las madres estaban con sus hijos». ²³ O la declaración del Doctor Mengele que Sara Nomberg-Przytyk transcribe: «No existe lugar para los judíos en el mundo, no sería humanitario enviar a un niño a los

²² Bondy, *op. cit.*, p. 323.

²³ Rozenberg, *op. cit.*, p. 106.

hornos sin permitirle a su madre que esté allí para ser testigo de la muerte de su hijo». ²⁴

Esta afirmación podría examinarse por lo menos desde dos puntos de vista. El primero remitiría a la etimología de la palabra testigo, que proviene del latín *testis*, y originariamente significa «quien se coloca como tercero entre dos partes (*ters-tis*) en un proceso o en un litigio», y en su modalidad de *superstes* designa a quien ha vivido un acontecimiento en su totalidad y puede testimoniar acerca de él. ²⁵ Además a los testículos se les llama testigos, y este es uno de los argumentos que las academias de la lengua —por lo menos las de los países en donde se habla castellano— utilizan para no autorizar el femenino de esta palabra. Y si los *testículos*, como lo afirma Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), «son los compañeros, y juntamente se llaman testigos», sólo los varones podrían testificar.

El segundo aspecto es puramente biológico. El hecho de que las mujeres sean las portadoras de la vida, de que «se empuñen» (de nuevo Covarrubias), les confiere una peligrosidad especial y muchas fuentes nos lo confirman, desde la antigüedad hasta las violaciones masivas en la ex Yugoslavia a favor de la «limpieza étnica», donde la violación sistemática se constituye como un crimen contra la filiación: «violar y embarazar por la fuerza —dice Véronique Nahoum Grappe— es borrar el nacimiento en la matriz de las mujeres». ²⁶ Los nazis decidieron aniquilar al pueblo judío en su totalidad. No bastaba con exterminar a los hombres, era necesario eliminar también a todas las mujeres encintas y a sus hijos, borrarlos de raíz.

Judith Isaacson pasó solamente tres semanas en Auschwitz y luego fue trasladada a una fábrica de municiones en

24 Myrna Goldenberg, «Memoirs of Auschwitz Survivors», en Ofer and Weitzman, *op. cit.*, p. 328.

25 Cf. Agamben, *op. cit.*, p. 17-18.

26 En Catherine Coquio, *Parler les camps, penser les génocides*, París, Albin Michel, 1999, p. 277; cf. también Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, París: Le Seuil, 1990.

Lichtenau, Alemania. Mientras planea su evasión, su juventud y su belleza propician escarceos sexuales con otros obreros. Una *kapo* alemana le advierte:

Puedo leerlo en tu cara. Pero lo único que te queda es soñar, puta de mierda. Después de la guerra te llevarán a una isla desierta. No habrá hombres, ni siquiera nativos. ¿De qué servirá tu belleza entre las serpientes? ¿A poco crees que los americanos van a ganar la guerra? Esa será tu sentencia de muerte. Antes de que lleguen los americanos las aniquilaremos a todas, putas judías, así lo ha decretado nuestro Führer. Tu suerte está sellada: nada de hombres, nada de sexo. Guerra a muerte a la generación de Sara.²⁷

Las contradicciones de vida de los campos de trabajos forzados y los *ghettos* provocaban alteraciones en los ciclos biológicos de las mujeres: se detenía la menstruación, un alivio por razones higiénicas, pero al mismo tiempo las mujeres no podían saber si estaban encintas o no. Hay que recordar que las adolescentes, las mujeres mayores, las mujeres embarazadas y las que tenían hijos pequeños eran aniquiladas de inmediato y la mayoría de las habitantes de los campos estaban en edad reproductiva. Al principio, las mujeres ya embarazadas, quizá sin saberlo, cuando llegaban a los campos podían dar a luz; desde julio de 1943 se decretó el aborto obligatorio.²⁸ De doscientos treinta bebés nacidos en Terezín, sólo veinticinco sobrevivieron. Ruth Bondy nos da otro ejemplo:

Yo trabajaba en la sección de los niños cuidando a los que tenían entre cinco o seis años. Algunas madres vinieron a verme antes de la selección para pedirme consejo. ¿Qué podía yo hacer? Trataba de no darles una respuesta contundente. «¿Cómo puedo saberlo? No tengo todavía hijos». Pero si insistían,

²⁷ Goldenberg, *op. cit.*, p. 334.

²⁸ Bondy, *op. cit.*, p. 325-316.

contestaba: «Pienso que si yo tuviera un niño pequeño me quedaría con él». Asentían, sólo necesitaban mi aprobación. Durante años esa responsabilidad pesó sobre mí: las madres eran jóvenes, podían haber sobrevivido y empezado nuevas familias. Pero cuando mi hija nació, sentí alivio: nunca la hubiera dejado sola cuando necesitaba de mi cariño.²⁹

LA ESPECIE HUMANA

La posibilidad de supervivencia, es decir, de no deshumanizarse, de no convertirse en un ser puramente vegetativo, en una palabra, la capacidad de no convertirse en un *muesselmann*, musulmán o musulmana, como se les llamaba en los campos (y dejo entre paréntesis y quizá para más tarde el análisis de éste y otros por lo menos curiosos términos), era cubrirse el cuerpo, evitar la extrema desnudez en su sentido más literal. Los habitantes del campo de trabajos forzados se aferraban necesariamente a objetos que en condiciones de vida más o menos normales hubieran podido considerarse como desechos, esos restos, esos desperdicios de la vida civilizada, objetos ahora comunes en los campos de refugiados y en los países del tercer mundo. Incluyo aquí las precarias prendas usualmente entregadas al prisionero, en realidad harapos en el sentido más estricto del término. En este proceso de deshumanización sistemático se puede prescindir de las metáforas, y, en efecto, así lo demuestra el trabajo poético de Paul Celan, quien en su discurso de Bremen habló del lenguaje posterior a Auschwitz, un lenguaje atravesado por lo inefable, «y lenguaje a pesar de todo»;³⁰ cuando Celan elabora el código poético del exterminio, su poesía sufre un proceso de desmetaforización.³¹

29 *Ibid.*, pp. 324-325.

30 Irving Wohlfahrt, «L'espèce humaine à l'épreuve des camps», en Coquio, *op. cit.*, p. 570.

31 François Turner, «Le code poétique de l'extermination», en Coquio, *op. cit.*, pp. 460-472.

A los hombres se les daban ropas dispares, inadecuadas, pero a las mujeres se les daban vestidos de cocktail y muchas veces zapatos disparejos, un pie con tacón alto, el otro bajo, sandalias, zapatillas de baile, dos zapatos del mismo pie. Aquí lo anoto solamente para desarrollarlo más tarde. Los testimonios coinciden en este punto, tanto los masculinos (por ejemplo Primo Levi), como los femeninos, pero en el caso de las mujeres el problema de la vestimenta y en especial de los zapatos llega a extremos trágicos: Charlotte Delbo, prisionera política francesa, en cierta medida y aunque parezca ironía, privilegiada, explica, describiendo su entrada al campo:

Una prisionera nos arrojaba una camisa, un calzón, una bufanda, un babero, medias o zapatos. Las camisas y los calzones estaban manchados de sangre, de pus, de diarrea. También los vestidos. Había liendres en las costuras [...]. «Ahora —dijo una de mis amigas, vamos a recoger los zapatos—. Trata de encontrar algunos que sean impermeables, no importa que sean grandes o pequeños. El calzado es lo más importante en el campo [...] salir sin zapatos cuando pasan lista significa la muerte».³²

Y con asombro aún visible, una sobreviviente judía belga comenta: «Me dieron un vestido largo de noche, ¿a quién pudo habersele ocurrido traerlo aquí?».³³

Las mujeres fueron un objetivo importante dentro de la bien orquestada operación organizada por los nazis para limpiar de judíos a Europa, la llamada Solución Final. ¿No eran las madres de los hijos capaces de transmitir el virus judío en Europa? Al exterminarlas junto con ellos fueron destruidas como propagadoras de la especie, como seres biológicamente capaces de gestar, dar a luz y amamantar. En su libro *La especie humana*, escrito en 1947, Robert Antelme quiso comunicar su experiencia sobre el campo de concentración:

32 Delbo, *op. cit.*, pp. 13-14.

33 Rosenfeld Vago, *op. cit.*, p. 274.

Decir que uno se sentía impugnado como hombre, como miembro de la especie, puede parecer un sentimiento retrospectivo, una explicación a posteriori. Sin embargo, fue eso exactamente lo que de inmediato y constantemente se sintió y se vivió, y eso era, exactamente, lo que ellos querían. Poner en duda la calidad de la vida humana provoca una reivindicación casi biológica de pertenencia a la especie humana. Permite luego meditar sobre los límites de esta especie, sobre su distancia con la «naturaleza» y su relación con ella, es decir, sobre cierta soledad de la especie, y sobre todo, para concluir, permite evocar una clara visión de su unidad indivisible.³⁴

En este sentido, lo repito, durante la exterminación del pueblo judío y de todos aquellos que vivieron la experiencia concentracionaria por razones puramente políticas —como en los casos de Antelme y de Delbo, miembros ambos no judíos de la Resistencia francesa—, la vida humana sólo puede entenderse en su acepción más primitiva, en relación con la *zoe*, con la biopolítica, es decir la vida vivida en su dimensión esencialista más extrema, verificación de nuevo exenta de cualquier metaforización. En el campo de concentración la mujer es antes que nada un cuerpo reducido a su pura esencia, la de lo biológico, la de su posibilidad sexual reproductiva.

34 Robert Antelme, *L'espèce humaine*, París, Gallimard, 1999, p. 11.

ÍNDICE

El cuerpo del texto: los ensayos de Margo Glantz	7
--	---

EL TEXTO ENCUENTRA UN CUERPO

La Malinche: la lengua en la mano	15
El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana	35
Las curiosas manos de una monja jerónima	49
La húmeda identidad: <i>María</i> de Jorge Isaac	63
Los pies, sostén del cuerpo, del alma y de la moda	71
Cuerpo y clase	75
El vuelo de las aves y el cabello	81
Los ojos de Juan Rulfo	85
Las manos hablan: Onetti	93
Barthes: Greta Garbo, el vino y el bistec	97
Hablemos de Segismundo	103
Bellatin, para damas	107
Vigencia de Nellie Campobello	115
¿De dónde viene el discurso? Djuna Barnes y Armonía Somers	139
El mundo como sexo: Henry Miller	147
Grotowski y Stanislavski	151

EL CUERPO COMO CUERPO

La segunda piel	165
Vestirse en el siglo XVIII	169
La feria de las vanidades	175
La modernidad empieza con la aguja	181
Del pie a la rueda	185
Androginia y travestismo en la obra de María de Zayas	189
Flaubert: el vestido de la imagen	211
Klimt: el sueño dorado	219
De pie sobre la literatura mexicana	223
Frida Kahlo. Diseminación y amplificación	251
<i>La sombra del Caudillo</i> : una metáfora de la realidad política mexicana	275
Las hijas de la Malinche	299
Los hijos de Pedro Páramo	325
Octavio Paz y el subcomandante Marcos: «máscaras y silencios»	343

EL CUERPO DEL DESEO

Las ascesis y las rateras noticias de la tierra: Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla	359
Sade, Diderot y Casanova en la cárcel, la ópera y la alcoba	377
Secretos: Kawabata, <i>Las bellas durmientes</i>	411
Mirando por el ojo de Bataille	421
Una utopía pastoril: el erotismo	433
La educación sentimental de la señorita Sonia	439
El color de la muerte	445

La guaracha del Macho Camacho	455
Bajo el signo de piscis	465
<i>Farabeuf</i> , escritura barroca y novela mexicana	477
La pornografía y los Savonarola de la censura	491

HERIDAS Y FRACTURAS

Cuerpo contra cuerpo	507
El cuerpo inscrito y el texto escrito o la desnudez como naufragio: Álar Núñez Cabeza de Vaca	525
Las Casas: la literalidad de lo irracional	567
La destrucción del cuerpo y la edificación del sermón. La razón de la fábrica	581
En donde se advierte que no todas las damas son monjas ni tampoco mártires	603
Santa y la carne	605
Una sombra donde sueña Camila O'Gorman	615
Antonin Artaud: la crueldad y el absurdo	621
La maladie de la mort	627
Paul Celan, en el fondo...	641
Los sonámbulos	659
Harapos y tatuajes	663

Cuerpo contra cuerpo
se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2020
en los talleres de Impresos Vacha, S.A. de C.V.
José María Bustillos 59, Algarín,
C. P. 06990, Ciudad de México.

En literatura el orden de los factores altera irremediablemente el producto, frase recurrente en mis escritos, postulado que de manera flagrante se verifica en esta antología, esta compilación ordenada por la mirada joven y sabia de Ana Negri, que ha reunido varios de mis ensayos de manera novedosa e iluminada.

A lo largo de mi obra, me he preocupado por recuperar cuerpos, el de Malinche, la lengua o intérprete de Cortés durante la conquista de México; el de Santa, la prostituta protagonista de la novela del mismo nombre de Federico Gamboa, vendido a retazos como en las carnicerías se vendía la carne de las vacas; el cuerpo de los mutilados en la India; el de los asesinados y cremados en los campos de exterminio; el de Sor Juana Inés de la Cruz, sus musas y la Virgen María; el cuerpo martirizado de las santas y el flagelado de las monjas; el cuerpo apaaleado, vejado, zarandeado del Quijote y la mano tullida de Cervantes; el cuerpo convertido en piedra de Pedro Páramo; los cuerpos de quienes sufren violencia de género; el de los suicidas y, *last but not least*, el cuerpo erótico, el cuerpo enfermo, envejecido o exangüe.

Privilegio el fragmento en la textualidad: es mi herramienta de trabajo. Pero también fragmento los cuerpos para mirarlos mejor, como le dijo el lobo a Caperucita Roja. En suma, trabajo el fragmento como se ensamblan los mosaicos, obra elaborada con teselas, es decir, con trocitos de piedra, cerámica o vidrio, de diferentes formas y colores, para formar composiciones geométricas o figurativas, cuyos temas pueden ir desde la mitología hasta escenas de la vida cotidiana.

MARGO GLANTZ

Los ensayos de Margo Glantz han abierto cauces por donde autores, obras y tradiciones se intersectan y dialogan; ensayos que, a modo de venas y arterias, trazan el intrincado recorrido de una escritura siempre dispuesta a nuevas reflexiones, borrones y desvíos. Para no herir ese organismo que por sí misma y a través de los años había ido articulando la autora, decidí concentrarme en la tercera sección que tenía prevista: ensayos que giran alrededor del tema del cuerpo.

ANA NEGRI



ensayos sextopiso



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa



EDITORIAL

