

POLIFONI (A) TONAL

UMBRALES DEL
DISCURSO LITERARIO

GONZALO LIZARDO



Polifoni (A) tonal
Umbrales del discurso literario

GONZALO LIZARDO

POLIFONI(A)TONAL

UMBRALES DEL DISCURSO
LITERARIO

Ilustración, diseño de portada y
diagramación: Gonzalo Lizarlo

© Centro de Docencia Superior,
Universidad Autónoma de Zacatecas

Este libro no podrá ser reproducido total o parcialmente sin
la autorización previa del autor.

ISBN: 968-6019-61-8

Derechos reservados conforme a la ley
Impreso en México / Printed in Mexico

La publicación de este volumen pudo realizarse merced al
apoyo del P/FOMES-96-33-02.

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA E HISTORIA DE LAS IDEAS
CENTRO DE DOCENCIA SUPERIOR
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

UMBRALES Y CONVERGENCIAS

Después de tanta semántica y análisis metalingüístico, tanto *nouveau roman* y boom, si algo se ha demostrado es la irreductibilidad del hecho literario. Del cuento, la novela o el poema, al igual que del tarot, sólo se obtiene sentido cuando, aceptando la mimesis que nos propone, cerramos el hecho literario con la lectura.

Como mimesis del tiempo, la novela encierra una crítica del devenir y del quehacer humano: de su historia. No la historia que hace del tiempo humano una cifra, una ley, una tendencia. No recupera el pasado momificándolo: en las palabras de Maurice Blanchot, la novela hace del tiempo humano un tiempo lúdico: *"Hacer del tiempo humano un juego, y del juego una ocupación libre, desprovista de todo interés y de toda utilidad y capaz, sin embargo, por este movimiento de superficie, de absorber todo el ser, esto, no es poca cosa"*.¹

1. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, citado por Julia Kristeva en *El texto de la novela*, Editorial Lumen, 2a. edición, 1981, p. 22.

Como mimesis del ser, el flujo de la novela, azaroso e impredecible sólo en apariencia, refleja los azares e imprevisiones de cualquier empresa humana en busca del sentido. Y, aunque esto podría emparentarla con la filosofía, para insultar a cualquier novela bastaría calificarla de filosófica: nos puede parecer existencialista, dialéctica o metafísica,² en tanto transparenta una determinada visión del mundo —la del autor, la del ideograma. Sin embargo, y aquí utilizo la metáfora de Henry James,³ la novela es una cosa viviente y, como tal, suceptible de convertirse en objeto del saber, ¿sería descabellado suponer que puede erigirse en "sujeto" del saber?

Que corran las apuestas.

Ciertamente, por fortuna o por desgracia, la novela adopta la más inerte de las materias primas —la palabra—, no con el despotismo ciego de la ciencia o de la historia, ni con la desconfianza del filósofo, sino con angustia, fascinación y violencia. Acaso por ello la palabra se da el lujo de producir placer mientras otorga, permea, transfiere o decanta sentido, mientras se revuelca en el incesto y/o se hunde en la contemplación.

Violentando a la palabra y sometándose a su seducción, la novela violenta el tiempo mítico, lo problematiza, lo arrebatada del dominio de los dioses y los héroes. Si el mito es la voz de la comunidad que se repite a sí misma su memoria y anhelos colectivos, haciendo del tiempo un pasado de gozo, un presente de dolor y un futuro de gloria, la novela se erigió voz de un hombre que asume el papel de emisor —esa criatura ficticia y solitaria que firma los libros— para insinuar a sus

2. Borges dixit: toda metafísica es literatura fantástica.

3. "Una novela es una cosa viva, toda ella una y continua, como cualquier otro organismo, y en la medida en que esté viva se hallará, creo yo, que en cada una de las partes hay algo de cada una de las demás partes". Henry James, "El arte de la ficción", en *El futuro de la novela*, Taurus, Madrid, 1975, p. 26.

lectores —esos personajes que imaginarios escuchan—, que no hay Memoria sino memorias, ni Anhelos sino anhelos. Como escribiera Miguel Morey respecto a la obra de Marcel Proust (a su novela autoconsciente, autorreferente, que de algún modo culmina la tradición iniciada por el Quijote):

"Todas las relaciones humanas forman parte del tiempo que se pierde, la absoluta soledad (del autor) es la condición para recobrar el tiempo: porque el tiempo sólo es recuperable, sólo se nos devuelve, bajo la forma de acceso a un umbral de conciencia superior desde el que lo pasado se ilumina con un nuevo sentido que es tutela para el pasar actual de las cosas que pasan".⁴

Según la reflexión de Morey, el acceso de la narración novelesca, por sus propios medios, a ese "umbral de conciencia superior", es tan relevante como su violentación de la narración épica. Si Cervantes se manifestó en contra de la forma *legenda*, en favor de las cosas que realmente pasan, Proust nos hizo comprender *"que eso que somos es sólo una manera de contarnos lo que nos pasa—pero que eso que nos pasa, sólo nos pasa porque nos lo contamos como nos lo contamos"*:⁵ mentira que la realidad supere a la ficción: sólo narrándose (volviéndose "ficticia"), la realidad puede mostrarse y demostrarse.

El novelista reproduce creativamente la realidad, y al hacerlo se traslada junto con ella a la esfera de lo imaginario. El autor se inventa a sí mismo y a sus lectores. El lector se reconoce en el libro y en el autor que lo hizo posible. El alma de la novela, entonces, se constituye de manera activa, a través de la interacción de dos fantasmagorías surgidas de una

4. Miguel Morey, *El orden de los acontecimientos. Sobre el saber narrativo*, Ediciones Península, Colección ideas, Barcelona, 1988, pp. 110-111.

5. *Ibidem*, p. 111.

misma realidad. Si algún resultado ha obtenido la aplicación de métodos formales a la novela, es el “descubrirla” como un saber que se opone a los esfuerzos de la Razón Ilustrada (y su “olvido del ser”) en tanto se ocupa de la vida, en tanto consigue mediante el diálogo, la comunión de novela y realidad, autor y lector, en tanto nos desplaza desde el desierto de la “subjetividad” hasta el trópico de la “intersubjetividad”, el juego de las exotopías, la interacción entre los sujetos: autor-personajes, autor-lector, lector-personajes.⁶

Esta comunión implica una indagación al interior de la realidad, un estudio del ser mediante el desciframiento activo de sucesos, personajes, estructura y tonos narrativos. O, con el lenguaje semiológico de Julia Kristeva:

*“El autor es, pues, el sujeto de la narración metamorfoseado al haberse excluido del sistema de la narración integrándose en él; no es nada ni nadie, más que la posibilidad de permutación de Sujeto a Destinatario, de la historia al discurso (...). A partir de tal anonimato en que el autor se sitúa, nacerá el él del personaje, puro significante de lo vivido por el sujeto de la narración”. Más adelante, tomará el nombre propio que refleja todavía mejor la paradoja de la génesis de “uno” a partir de “cero”. Es (...) el receptor, el otro, la exterioridad (...) lo que transforma al sujeto en autor, es decir, lo que hace pasar al sujeto por este estado cero de la negación, de la exclusión que constituye al autor”.*⁷

6. Me refiero a la “intersubjetividad” que Tzvetan Teodorov define a partir de la obra de Mijaíl Bajtin: “una vida logra un sentido, y se vuelve por ello un ingrediente posible de la construcción estética, sólo si es vista desde el exterior, como un todo; ha de estar totalmente englobada en el horizonte de algún otro; y, para el personaje, ese otro es, desde luego, el autor: es lo que Bajtin llama la “exotopía” de éste último”. Citado por Tzvetan Teodorov, *Crítica de la Crítica*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 74.

7. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 114.

Los metalenguajes, los acercamientos “extraliterarios” a la novela, apenas han atinado a describir los mecanismos mediante los cuales se consuma la epifanía poética. Han subrayado la importancia de la estructura para generar el sentido, pero no la explican, no conducen a la comprensión cabal, lograda mediante el uso y abuso del lenguaje natural. Pues la novela (como objeto o sujeto del saber) tiene un carácter escurridizo. El novelista es el filósofo (o el historiador o el poeta) cínico de la modernidad: ha proclamado su muerte (Robbe-Grillet), su anhelo de destrucción (Sade) y su falsedad (Saramago); pero ha sabido resucitar, autogenerarse, englobar todas las reflexiones que se han elucubrado sobre su exquisito cadáver, convirtiéndose así en un saber que no requiere de metalenguaje alguno para describirse, criticarse y comprenderse a sí mismo. Una polifonía que no requiere álgebra ni tonalidad preestablecidas: una polifonía atonal.

Aunque a tal puerto se embarcan los siguientes capítulos, debo advertir que no fueron concebidos como parte de un proyecto global, unificador. Son ensayos que caracterizan, sobre todo, por su diferencia de tono, y porque todos circulan, desenfadados, entre los umbrales, los límites y las convergencias del discurso literario con los demás discursos que entretejen la realidad lingüística de nuestros tiempos modernos. Son ensayos, además, que se reconocen como atisbos, balbuceos de algo que no alcanzan a vislumbrar como totalidad.

Alguien escribió que hay versos sin poesía y hay poesía sin versos. Alguien más sostuvo que el menor atisbo poético en el menor de los versos del más olvidado poeta, pasaba a formar parte del Poema, único, absoluto, trascendente. El poema que la humanidad, infatigable desde su finitud, escribe sólo para los dioses, pues sólo ellos podrán discernirlo entre tanto galimatías. Sólo ellos, pues nuestra lectura es incapaz de aprehender la lucidez sagrada escondida en semejante texto, en su polifonía de voces, armónicas o atonales, sincopadas o cadenciosas. Pese a ello, en ocasiones nuestro espíritu puede

atisbar, en cierto cuento, verso o novela, una visión de ese texto absoluto. A partir de entonces, no podrá sino perseguir esa anagnórisis a través de su parcial intelecto y mediante su siempre insuficiente sabiduría, en busca de esa epifanía que nos provoca el arte. En busca de la magia, pues lo poético de la novela, lo sagrado del arte, es la forma suprema de la magia.

LA FILOSOFÍA COMO NOVELA MORAL:

EL NACIMIENTO (Y LA MUERTE) DEL TIEMPO (Y DEL HOMBRE)

Foucault señaló que Kant tuvo un talento singular para interpretar las "noticias" de su presente inmediato, con lo cual elevó el presente a suceso filosófico y revaloró el papel del individuo actual ante la historia. Aunque, desde nuestra alevosa perspectiva, algunos de sus razonamientos pueden parecernos un poco apolillados o ridículos (la apología de Federico de Prusia, el ejemplo del soldado que debe razonar pero no desobedecer, la bienaventuranza del ansia de poder), no podemos negar que su idea germinal fundamenta la idea moderna de progreso histórico: existe en la Naturaleza (buena y sabia) una intención que dirige los pasos del hombre (antagónico e ignorante) hacia la perfección.¹

Sin embargo, Kant escribió otros ensayos históricos de carácter muy distinto, muy lejanos del presente, muy ajenos de toda noticia inmediata. En ellos, la razón se arriesgó más allá de lo *razonable*: partiendo de una idea directriz, se expandió, primero hacia el futuro —para encontrar un fin

1. Volveremos sobre esta *idea germinal* cuando hablemos de Mark Strand y Giambattista Vico.

que justificara la existencia del hombre— y enseguida hacia el pasado —para cubrir los huecos no rellenos por las “noticias”.

Sobra decir que esos escritos fueron rebasados por los descubrimientos científicos acerca del origen del mundo y el carácter del tiempo. Dejaron de ser filosofía histórica o historia filosófica y se volvieron letra. La historia que Kant deduce, supone o recrea, tiene sentido no como indagación filosófica, sino como ejercicio metafórico y poético, como novela fantástica o alegoría moral.

Me refiero, en especial, a dos de sus trabajos: “Comienzo presunto de la historia humana” y “El fin de todas las cosas”,² capítulos inicial y final de una gran epopeya, “*el nacimiento y la muerte del tiempo y del hombre*”, pues la historia del tiempo y del hombre es la misma, desde que Kant define la razón humana como conciencia del tiempo: “*El tercer paso de la razón, luego que se hubo mezclado con las necesidades primeramente sentidas, fue la reflexiva expectación del futuro. Esta capacidad, no sólo de gozar el momento presente, sino de hacerse también presente el tiempo por venir, aún el más remoto, constituye la característica más señalada de la prerrogativa humana*”.³

* * *

Colocado por voluntad divina en un jardín donde reina sobre todas las criaturas, el hombre desoye la “voz de Dios” (el instinto) y utiliza por primera vez su razón (manifestada como una elección inducida por la serpiente): peca, *nace* en el sentido estricto de la palabra, y al nacer cobra sentido de su cuerpo, de la voluptuosidad, inventa el tiempo y descubre la muerte (deja de ser inmortal en el momento en que se sabe

2. Emmanuel Kant, *Filosofía de la historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

3. *Ibidem*, p. 74.

mortal), y la vida se le presenta con toda la carga de trabajo y sojuzgamiento hasta entonces ignorada.

Del pecado, entonces, nacieron el hombre, la razón y el tiempo. Bendito el pecado, nos dice Kant, porque gracias a él existe la historia y se realizará la naturaleza del hombre: a saber, una sociedad ilustrada, donde la libertad total del individuo sólo estará limitada por una autoridad (también total) que reconcilie el antagonismo inherente a todas las libertades encontradas.

La razón, como instrumento redentor, encarnó en un cuerpo: deja de ser espíritu y, al volverse materia, se torna capaz de percibir la realidad, de asimilarla a su favor. El cuerpo que la razón eligió para tan noble motivo fue el del Hombre con mayúsculas —suma de razones subjetivas, hombres con minúsculas (células) que conforman un cuerpo múltiple, capaz de renovarse: inmortal.

Sólo este Cuerpo Inmortal (*homo noumenon*) puede garantizar la redención del pecado original. Si Dios ideó el juego de la creación (cuyo devenir ocuparía todas las páginas de la novela moral kantiana), lo hizo asegurando la victoria, el *happy end*. Aún la criatura más torpe, si dispone de toda la voluntad y todo el tiempo para salir del laberinto, finalmente encontrará la salida. Así, la herejía maniquea de que la lucha entre bien y mal aún no se define, para Kant queda resuelta con el concepto de inmortalidad. El hombre —peón, caballo, alfil, torre, reina y rey del ajedrez divino— puede experimentar todas las jugadas posibles (no importa lo malas que sean) para consumir a favor del Bien la partida: su propia consumación.

* * *

(Podríamos imaginar un segundo capítulo de la novela moral: el monólogo de la manzana —la razón— sobre los motivos de su participación en tal episodio: por qué razón la serpiente la tomó entre sus dientes, en qué se transformó cuando el

estómago adánico la hubo digerido. Si no queremos traicionar la rigurosa secularización kantiana de la Biblia, debemos suponer que Dios fue cómplice del pecado original, pero no su autor: al Mal debemos concebirlo con iniciativa propia, en la medida que queramos exculpar a la divinidad. ¿Cuáles fueron entonces los motivos del Mal? ¿Envenenó la creación por propia iniciativa o fue instrumento del onanismo divino? Las mil preguntas que surgen de concebir una antdivinidad que actúe al margen de Dios nos manifiestan lo laberíntico de cualquier exégesis —de cualquier secularización, de cualquier herejía. No olvidemos, por ejemplo, la vieja tesis gnóstica sobre la serpiente: el Dios del antiguo testamento (el Dios creador, el Dios de los ejércitos) no fue sino un demiurgo que quería mantener a Eva y Adán esclavos de su animalidad; la serpiente, entonces, condujo al pecado original para liberarlos y preparar el camino del Mesías, profeta del verdadero Dios (el Dios del amor, del perdón). De hecho, toda filosofía pensada bajo el esquema mitológico de la biblia, se limita a reescribir capítulos entre el origen y el final, dándole una personalidad nueva a cada personaje, introduciendo variantes en la trama y en los motivos... pero de ello hablaremos más adelante).

* * *

En "El fin de todas las cosas", Kant duda entre los sistemas dualistas y unitarios acerca del destino del hombre tras la muerte del tiempo. Aunque cuestiona el concepto de eternidad, lo asimila con base en un único argumento: es una idea terrible pero sublime, la única que justificaría la creación (pues la aniquilación de todos "revelaría una sabiduría deficiente").

En contra de Emmanuel Swedenborg, el místico sueco que afirmaba que todos tendríamos un mismo fin (el cielo

4. *Ibidem*, p. 127.

particular que nuestras acciones anhelaran), Kant se decide por el destino dualista, ya que "*encierra un motivo superior en el sentido práctico, para cada hombre, para cómo se tiene que regir él mismo*".⁴ Sentada esta hipótesis (que ninguna contradicción resuelve), categoriza los diferentes estadios que atravesará el tiempo durante su agonía: fin natural, sobrenatural y antinatural. Del primero, sabemos que con él culminarán "*los fines morales de la sabiduría divina*"; del segundo ignoramos su naturaleza pues ignoramos la que adoptaremos nosotros cuando arribemos a ese territorio; el tercero "*lo provocamos nosotros mismos al comprender equivocadamente el fin último*".⁵

Aquí, Kant nos advierte contra las interpretaciones equívocas acerca de los resortes que impulsan los motivos divinos. Desecha de un brochazo toda especulación mística, a la que cataloga como "trascendental" (olvidando que él mismo especula sobre lo trascendental): taoísmo, panteísmo, emanantismo. Porque, nos asegura, la única sabiduría humana consiste en no resistir a la sabiduría divina. Que los hombres piezas de ajedrez se abandonen a la razón suprema, manifestada en la *tendencia natural* que tienen las piezas para efectuar siempre las mejores jugadas.

El infierno que Kant justifica estaría diseñado para albergar a los irracionales, los locos que se resisten a moverse al escaque elegido por el fluir de la historia. A fin de cuentas, aunque se nieguen serán *arrastrados*.

* * *

De contrabando, en la novela moral de la historia kantiana, aparece un nuevo personaje. Un héroe de fuerza ejemplar, rostro hermoso, astucia perspicaz y noble corazón: la Ilustración. Aunque aparece en un capítulo muy posterior de la obra, su

5. *Ibidem*, p. 132.

importancia no desmerece, al contrario: su papel es reparar tanto devenir azaroso del hombre durante las páginas anteriores. Ha entrado en el texto para gritarles a sus comparsas: ¡tengan el valor de servirse de su propia razón!, libérense de sus tutores, piensen por ustedes mismos, combatan el mal que sembraron en ustedes la serpiente y la manzana, utilizando el arma con que los quisieron envenenar: la razón.

Así, en su novela Kant dota al mundo de un mecanismo de reloj tan perfecto como el que concibió Laplace para describir el movimiento de los astros y las estrellas. El fin de todas las cosas otorga sentido a la creación, al pecado, al tiempo, al mesías, a la actualidad y al fin que la naturaleza ha señalado al hombre: su realización en un estado cosmopolita, donde todos los antagonismos devendrán libertad. Sólo así podemos justificar el anhelo humano de progresar hacia mejor. Los individuos buscan desesperadamente ese progreso, sin importarles que el fruto de su razón lo saboreen generaciones muy posteriores. ¿No es eso admirable? Para Kant, más que un misterio, es un signo transparente de la sabiduría divina.

Si la divinidad creó las condiciones necesarias para el pecado original, fue porque vio que eran buenas, que significaban una prueba cuya superación constituiría para su criatura favorita el único premio justo: la salvación de todos, porque todos eran justos: los antiguos porque con su saber posibilitaron el acceso a la libertad de los últimos; y éstos, porque supieron condensar todo el esfuerzo acumulado de sus padres en la sabiduría de ser ilustrados, de cuestionar, de arriesgar hipótesis sin desobedecer la sabiduría divina.

Kant, el autor, no oculta —aunque tampoco explicita— esa esperanza. Que los hombres primero, y los Estados después, logren su reconciliación mediante un sistema moral perfecto, antes de que la fecha fijada por Dios para el fin se nos eche encima. Así, cuando el cielo y la tierra se desplomen, todos los hombres estarán prevenidos, como las esposas diligentes de la parábola evangélica.

* * *

(Un truísmo:) La novela moral de Kant es sólo una exégesis más de la biblia, con la virtud de contar con un mecanismo perfectamente racional y verosímil —bajo la terminología del análisis literario, *verosimilitud* no significa apego a la realidad, sino ausencia de contradicciones internas en el texto. Y todos los pensamientos que fueron elaborados sobre la base de esa exégesis kantiana, pueden verse como renovelaciones de la misma trama: el motor será llamado Ilustración o Lucha de Clases o Acción Comunicativa, pero el mecanismo no será modificado en lo fundamental.

(Y, enseguida, la inevitable paradoja:) Entonces, sólo tenemos de dos sopas: o estamos ante la verdadera palabra de Dios, disfrazada bajo metáforas mutables, o queremos divinizar el círculo vicioso —laberinto sin salida, partida en jaque perpetuo— en que nos hemos extraviado.

Esta aporía (en tanto llega a conclusiones divergentes a partir de las mismas raíces) no deja de ser didáctica: el tiempo que Kant nos define no deja de ser cíclico por ser lineal. La rueda de la historia gira: cada punto de la rueda, alternativamente, toca, se separa y vuelve a tocar el adoquín de nuestro presente. Y, al hacerlo, avanza. La calle, al ser tocada, se torna "presente". La rueda sólo reconoce al adoquín cuando lo toca, pero la calle —toda— existe, está predeterminada.

En palabras de Kant: "*Los días son como hijos del tiempo, porque el día que sigue, con todo lo que trae, es engendro del anterior. Así como el benjamín es el hijo más nuevo para sus padres, el día último del mundo (ese momento del tiempo que lo cierra) se puede llamar novísimo*".⁶ La sucesión de adoquines-presentes va conduciendo la rueda del tiempo: hacia el abismo (ya predeterminado, aunque no lo alcancemos

6. *Ibidem*, pp. 124-125.

a intuir). Una sima donde ni la gravedad ni el tiempo existen: la rueda, una vez ahí, no necesitará girar. Se encontrará en el vacío.

LA NOVELA DEL CERCO DE LA HISTORIA:

EL CUASI-ESPACIO DE LA NOVELA HISTÓRICA

Es literatura todo lo que no es vida. La historia también, la Historia sobre todo, y no se ofenda, Y la pintura, y la música, Y la pintura, Bueno, la pintura no es más que literatura hecha con pinceles.

José Saramago¹

SOBRE MALOS ENTENDIDOS

Las esencias de la Historia y la Novela se conforman de la misma sustancia. Quizás, de ese natural parentesco, surja la polémica: ambas recrean el espacio y la acción humana, la mezclan en el perol del tiempo, la dosifican con la cuchara de la palabra. Y es la palabra la primera fuente de discordia entre ellas, pues utilizan de ella su anverso o su reverso, su poder denotativo (unívoco) o su capacidad connotativa (equivoca). El águila o el sol del lenguaje. Ante esta dualidad, todo equilibrio es posible (desde el maniqueo, el beligerante o el verdugo, hasta el conciliador, el ecléctico o el alcahuete), pero cuestionable.

Puedo creerle a Johan Huizinga cuando afirma que el historiador es (o debe ser) un científico. Pero no puedo aceptar (ni permitir), que califique de diletante al literato porque apela a los sentimientos del público, porque hace

1. José Saramago, *La Historia del cerco de Lisboa*, Seix Barral, 1ª reimpresión, México, 1990, p. 12.

pasar por real todo aquello que el historiador sólo se atreve a conjeturar, y porque tiene el atrevimiento de asegurar que

"conocen los enigmas del alma de todos los santos, de todos los sabios y de todos los héroes. Urden trágicos conflictos espirituales y se los cuelgan a artistas que crearon sus mejores obras con la risa en la cara. Este espíritu es (...) hijo del romanticismo (...) Entre el pastoralismo literario y la cháchara de dos viejas solteronas en una callejuela comentando una enfermedad, la diferencia espiritual es insignificante".²

Y no lo acepto porque su error cae por su propio peso. Quizás podemos convenir con Huizinga una cosa: la grandilocuencia y la cursilería de los escritores románticos falsean los acontecimientos. Pero, parafraseando a Héctor Manjarrez, no todos los escritores son románticos ni todos los historiadores ven el pasado como simple cadena de acontecimientos: ¿puede, semejante y maniquea afirmación, considerarse "científica"? ¿Podrá alguien sostener que toda novela es "hija del romanticismo", todo novelista un diletante, todo historiador un científico y todo lector un hedonista hambriento de pan y circo? ¿Que sea posible "comprender el pasado sin que se mezcle en ello el propio espíritu", como afirma Huizinga? Yo diría que no.³ Huizinga se equivoca a causa de un defecto tan leve como fundamental: juzga al elefante por su trompa y lo confunde con una serpiente. Compara el *deber ser* de un

2. Johan Huizinga, *Idea de la historia*, FCE, Segunda reimpresión, México, 1980, pp. 46 y 47.

3. Sólo lo será si reducimos la literatura al best-seller, si metemos a Fernando del Paso y a Taylor Caldwell en el mismo saco. Si hiciéramos lo mismo con la historia y sus hacedores, la validez de todo tratado histórico (incluidos aquéllos que los dictadores pagan para autojustificarse) sería equivalente —y siempre mayor a la de cualquier novela (incluida tanta literatura testimonial). Si es válido llamar "cháchara de vieja solterona" a toda novela que con deslealtad miente, sería científico llamar "disecador apollado" al investigador histórico que no consigue comunicar cabalmente a sus lectores (dándole vida a) el resultado de sus pesquisas.

historiador ideal, con el *ser* de algunos literatos. Un crimen lógico de primer grado: con alevosía, ventaja y (quizás) premeditación.

Tras haber identificado ese doble error no debemos repetirlo: habrá que corregir el rumbo de la polémica y evitar los maniqueísmos. Podemos, por ejemplo, ver a la Novela y a la Historia como dos textos complementarios, que cuentan con las mismas herramientas y, aunque recorran diferentes caminos, aspiran al mismo fin. Hacia tal idea convergen Victorino Nemésio y Donald Robertson:

"Novela o historia, ¿cuál de las dos es más verdadera? Ninguna, si lo afirmamos de manera absoluta sobre cualquiera de ellas (...) el novelista puede ser más verídico que el historiador, porque está más habituado a recomponer el corazón de quien está muerto por el corazón de quien vive, el genio del pueblo que pasó por el genio del pueblo que pasa. [Mientras que algunos historiadores] recogen y consideran monumentos y documentos que fueron levantados o registrados con el intento de mentir a la posteridad, mientras la historia del alma del hombre deducida lógicamente de sus acciones no puede fallar, salvo si la naturaleza pudiera mentir y contradecirse, como mienten y se contradicen los monumentos".⁴

"Cuando se trata, en rigor, de escritura, el historiador (...) debe ser un artista creador. La claridad puede ser racional e hija del intelecto, pero la comunicación, en el mejor sentido de la palabra, es hija

4. En *Burico, história de um livro*, de Victorino Nemésio, citado por Horácio Costa en *José Saramago y la tradición de la novela histórica en Portugal*, "Revista Biblioteca de México", No. 11 y 12, septiembre-diciembre de 1992, pp. 6.

del sentimiento. Se puede conocer algo intelectualmente, pero sentirlo es comprenderlo realmente (...). La comprensión nace del combinado vínculo intelectual y emocional establecido entre autor y lector. Al leer historia o historia del arte, la imaginación debe colmar las lagunas, preparar la escena y, no menos importante, aportar el elemento personal que da vida a la página impresa".⁵

Estos párrafos nos conducen hacia dos premisas principales, que concilian, delimitan y clarifican las interacciones entre ambos ejercicios de la palabra: el novelista histórico debiera edificar su obra sobre la verdad que los historiadores más serios han ido edificando, y el historiador debiera aprender de los buenos novelistas la creatividad para interpretar el pasado a partir del presente y para poner en duda los documentos del pasado en función de sus emisores (en función de sus narradores).

En esta ecuación, la Historia juega el papel de variable independiente, pues no requiere de la Novela Histórica para existir (de la misma manera que el brazo no requiere del martillo cuando quiere golpear una roca. Si lo que desea la Historia es romper la roca, le sería muy sano (y menos doloroso) olvidarse de la soberbia y martillar con fuerza). Ambos lenguajes ofrecen rutas diferentes sobre el océano de la cultura y del saber humanos —al igual que la tragedia y la comedia, la filosofía y la poesía, el anhelo de verdad y el apetito de belleza, la razón y el deseo, Apolo y Dionisos.

A partir de esta primera relación, podemos llegar a una representación cuasi-espacial del problema: si entendemos que el fin del quehacer histórico y novelístico consiste no en alcanzar un punto final (la "Verdad Única"), sino abarcar una

5. "Clío en el nuevo mundo", Donald Robertson, en *El Taller del historiador*, recopilado por L. P. Curtis Jr., Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 142.

superficie, todo texto histórico puede contener elementos novelescos (un narrador, una anécdota, un tiempo real, indicios, actantes, juegos con el lenguaje o con la estructura) y toda novela histórica debe contener elementos históricos verídicos (aunque estén cubiertos con la falsa mentira de la ironía). Contenido histórico y contenido literario serían entonces los vectores que definen y generan cualquier vector (cualquier novela o relato histórico).⁶

LAS HISTORIAS DE LOS CERCOS DE LAS LISBOAS

Antes de elevar a nivel de teoría esta representación "cuasiespacial", advierto en ella dos problemas: a) el contenido histórico y el novelesco no es cuantificable, y b) su utilidad se limita a la descripción, no a la construcción. Sin embargo, creo que ayuda a visualizar el problema, sentando una base mucho más objetiva para la discusión. Advertidos de estas deficiencias, podemos ponerla en práctica para analizar una novela histórica por excelencia: *La Historia del Cerco de Lisboa*, del novelista portugués José Saramago.

Mientras corrige un texto histórico sobre el cerco de los cristianos alrededor de Lisboa, Raymundo Silva, el protagonista, descubre que la mayoría de las crónicas utilizadas como fuentes por el historiador son tan "realistas" como la más disparatada saga de caballeros, dragones y hechiceros. Así, por pura perversidad, Raimundo Silva introduce un "no" a mitad de una frase central, para negar lo que el historiador afirmaba: para sustituir lo que "realmente sucedió" por lo que "pudo haber sucedido".

Cuando la maligna (alevosa) travesura de Silva queda al descubierto, su jefe inmediato, María Sara, lo invita a reescribir

6. Si continuamos con este juego vectorial, notaremos que, de acuerdo al teorema de Pitágoras, el "alcance" de la novela histórica es mayor (su cuadrado es igual a la suma de los cuadrados de sus componentes).

la historia del cerco a partir de que los cruzados **no** ayudaron a los portugueses a liberar la ciudad del dominio moro. El reto (aunque lúdico) es impresionante: reconstruir la historia a partir de la negación de un hecho (o de la veracidad de una fuente) le revela a Raimundo Silva que el oficio del novelista exige un rigor (un compromiso) tan arduo como el oficio del historiador.⁷

Tenemos así dos textos: el original del historiador, el que escribe Raimundo Silva y el de Saramago (que incluye a los anteriores). El primero (A) se limita a reconstruir hechos a partir de fuentes, el segundo (B) intenta dar vida a los protagonistas del suceso, brillo al escenario, pasión a los episodios bélicos y amorosos. Finalmente, el tercero (C) subraya tanto la incapacidad de los historiadores para conseguir aquello que debiera ser su última motivación (comprender la vida de otros tiempos y transmitirla al presente sin arrebatarse el aliento vital), como las omisiones y extravíos en los que suelen incurrir ciertos novelistas "históricos".

La presencia de cada uno de estos textos en la novela no es simultánea. En cada capítulo, en cada párrafo, en cada frase, uno de ellos domina, pero al menos uno de los otros dos interviene. Ejemplo de ello es el capítulo segundo, que describe el primer ataque de los portugueses a Lisboa, justo cuando el almuédano de la ciudad llama a la oración matutina. En estas páginas, el texto A —el que Raimundo Silva lee y corrige— es el componente principal, pero alterado por la lectura de Raimundo, quien cuestiona siempre lo escrito por el historiador: A se encuentra modificado por B, por la novela que Silva aún no escribe pero que, de alguna manera, ya está presente con su crítica al texto original.

7. Saramago establece, además, otro paralelismo: conforme escribe su novela del asedio a Lisboa, Raimundo Silva emprende el asedio contra María Sara, como si el deseo de novelar naciera del deseo corporal, de la experiencia amorosa. Si Huizinga propone la Historia como una disciplina estoica, Saramago describe la Novelística como un ejercicio dual: del intelecto y de los sentidos.

"Empezar la mañana a moverse sobre las casas, la piel del agua se vuelve espejo del cielo, y entonces el almuédano inspira hondo y grita, agudísimo Allah Akbar, pregonando a los aires la sobre todas grandeza de Dios, y repite, como gritará y repetirá las fórmulas siguientes, en extático canto, tomando al mundo por testigo de que no hay más Dios que Alá y que Mahoma es el enviado de Alá, y en habiendo dicho estas verdades esenciales llama a la oración, Venid al azalá, pero siendo el hombre de naturaleza perezoso, aunque creyente en el poder de Aquel que nunca duerme, el almuédano reprende caritativo a aquellos a quienes los párpados aún pesan, La oración es mejor que el sueño, Assalatu jay-run min an-nawn (...)
"No lo ha escrito así el historiador en su libro. Sólo dice que el muecín subió al minarete y convocó desde allí a los fieles a la oración en la mezquita, sin detalles ocasionales, si era mañana o medio día, o si estaba poniéndose el sol, porque, ciertamente, en su opinión, el menudo pormenor no importaría a la historia, sólo que quedase el lector sabiendo que el autor conocía de las cosas de aquel tiempo lo bastante para hacer de ellas responsable mención".⁸

En el capítulo 11, por ejemplo, leemos:

"Y van allá los cruzados, mar afuera, librándonos de la exigente e incómoda presencia de trece mil figurantes, pero la tarea de Raimundo Silva en poco se vio simplificada, pues tantos como aquéllos, por lo menos, son los portugueses y, muchísimos más que la suma de unos y otros son los moros de dentro de

8. José Saramago, *op. cit.*, pp. 16-17.

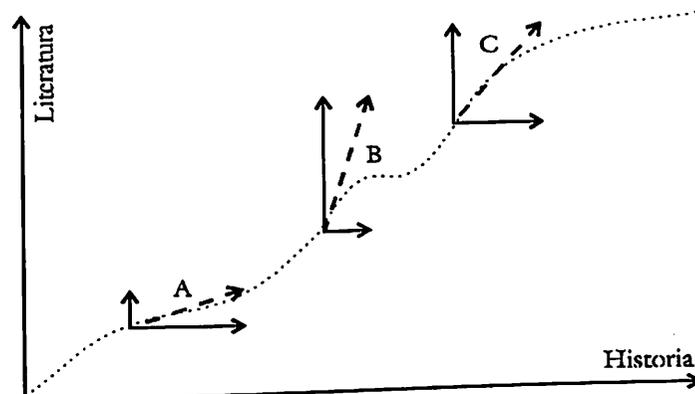
la ciudad, incluyendo los huídos de Santarem que aquí vinieron a parar, creyendo encontrar protección tras estas murallas, pobres de ellos, heridos y desgraciados. De qué manera ha de lidiar Raimundo Silva con toda esta gente, es la formal pregunta. Por su gusto, suponemos que cogería a cada uno de ellos por sí, estudiaría su vida, los precedentes y los consecuentes, los amores (...) Tiene Raimundo Silva clara consciencia de que a tanto no pueden alcanzar sus limitados dones (...) Del lado de los moros, lo más que hasta ahora consiguió fue un almuédano que aparece de vez en cuando (...) Del lado de los portugueses, quitando al rey, al arzobispo, al obispo y a un puñado de hidalgos conocido, (...) Raimundo Silva se levanta y abre la ventana. Desde aquí, y si las informaciones de la Historia del Cerco de Lisboa de que fue corrector no engañan, puede ver el lugar donde acamparon los ingleses, los aquitanos y los bretones, más allá de la cuestra de la Trindade hacia el lado sur y hasta el barranco de la Calçada de Sao Francisco, metro más, metro menos”⁹

En este fragmento, encontramos nuevamente al texto A, pero forzado (en su redacción, en su intención) por el texto C: el narrador que nos presenta los esfuerzos y reflexiones de Raimundo Silva. El texto resultante nos narra, por un lado, el acto de la escritura y, por el otro, nos proporciona el dato histórico: número de tropas, escenario, protagonistas.

La relación entre los tres componentes del primer fragmento es diferente que la del segundo (*ver figura 1*), en otras palabras, el equilibrio nunca será constante, sino variable: el recorrido no será lineal, sino curvo, porque el narrador (como

9. *Ibidem*, pp. 163 164.

Figura 1



si quisiera pasear al lector por toda la superficie de lo histórico) cambia de dirección a cada momento: digrede, juega, polemiza: novela. De tal manera, la verdadera resultante de estos múltiples y retorcidos vectores, la establecemos nosotros, los lectores. Y acaso en esta invitación que nos hace, radica el principal argumento del novelista, la enseñanza final de ese “no” de Raimundo Silva: que la historia no puede jamás ser una verdad inmóvil e intocable, sino motivo constante y permanente de reflexión, un ejercicio para la inteligencia, una tensión permanente entre la realidad y nuestro esfuerzo por vivirla y descifrarla.

DESCARTES Y LAS NOVELAS DEL YO

DESCARTES, EL NOVELISTA

Antes de que lean las siguientes digresiones, permítanme ponerlos en guardia: no estoy seguro de que sean mías; yo así lo creo —lo juro—, pero en general, dudo mucho de mí —como todos de todos. A veces me descubro plagiando autores que ni siquiera conozco, y para entender algunos de mis escritos nunca falta quién se acomida a explicármelos. Ni siquiera fui original cuando al mirarme ante el espejo sospeché que tras esa ventana de azogue estaba yo, y de este lado su imagen. Al saberme mirado por mi verdadera identidad sentí que yo, como imagen y apariencia de mí mismo, me desconocía. Ergo: todo me era desconocido. No recuerdo con exactitud la intensidad de mi extrañeza, pero sé que se duplicó cuando leí, en cierto libro que pronto olvidaré, un espejo similar, un rostro semejante, una idéntica extrañeza. Y me sentí párrafo: sujeto observado por su imagen en el espejo y por la palabra de una novela.

Para mi paulatino consuelo, poco a poco he intuido que nuestro pensamiento individual siempre es paráfrasis de otro

y siempre requiere de otro para cristalizar, aunque también tengamos que inventar o leer al otro para que nos pronuncie. Así —creo— lo entendió Fernando Pessoa cuando le robó a Ricardo Reis (para corregirlo) un verso que Álvaro de Campos le había tachado por hermético: "el poeta es un fingidor / *finge tan completamente / que llega a fingir que es duda / la duda que de veras siente*."¹ Después de todo, yo es dolor, duda y fingimiento, yo es yo y mi circunstancia; yo es código genético heredado, yo es educación y prejuicios adquiridos; yo es laberinto, minotauro y cordel; yo es otro; yo es legión.

Desde que la modernidad depositó en cada individuo el principio del conocimiento, liberándolo del rebaño y su trinitario pastor, la confusión no ha hecho sino crecer y acrecentarnos. Descartes jamás imaginó la zozobra que su duda metódica —ese dudoso método— induciría en nosotros, cofinados desde entonces en nuestra caja de huesos, tras los barrotes de nuestros sentidos. Tal fue su culpa, pero culpa admirable: cómo pudo un matemático y mercenario, quemando el ocio frente a la chimenea, concebir una idea tan brillante y definida, terrible, cuestionable y eficaz, parece el tema ideal para más de un novelista. Así lo expresa Tournier:

"Después de haber servido en Holanda en el ejército del príncipe Nassau, [Descartes] lo deja para *altstarse* bajo los colores del elector de Baviera. El invierno de 1619 es rudo, él se acantona en el Alto Danubio, se encierra, y mientras *atruenan* los cañones de la guerra de los Treinta Años, y Fernando, rey de Bohemia y de Hungría, recibe en Francfort la corona de Emperador de Occidente, él inventa el Cogito y el argumento ontológico".²

1. Fernando Pessoa, *Autopsicografía*, en *Poesía*, Alianza 3, 2a. edición, Madrid, 1984, p. 62. La paráfrasis, por supuesto, es mía.
2. Michel Tournier, *El viento paráclito*, Alfaguara literaturas, México, 1994, p. 231.

Por eso afirmo, a partir de Tournier y Válerly, que el *Discurso del método* es la única novela que ha conseguido hacerse pasar por filosofía. Una novela heroica, que describe la irreplicable hazaña de un hombre que hizo tabla rasa de toda su educación, sus argumentos, su fe, su ciencia. Que derrumbó el universo para encontrar que el único asidero, la primera idea clara y distinta, era él mismo: su misma duda, su misma extrañeza. Y que sólo a partir de entonces se deduce a Dios, y se cimienta todo posible conocimiento del mundo: *soy, ergo Dios existe, ergo el mundo es real*. Debo reconocerlo: aunque no me convence del todo su pensamiento, me hubiera gustado estar dentro de él: leerlo, cogitarlo, reescribirlo. Y sé que no soy el único. Habrá quien reniegue, quien se rebele o se lave las manos, pero al hacerlo reafirma una confianza en sí mismo que sólo existe a partir de un razonamiento cartesiano. En ese sentido, Descartes se ha convertido en el mitólogo del yo moderno. Para comprobarlo, basta revisar todas las novelas que asumen, consumen, revisan y refutan su idea del sujeto como principio y objeto primero del conocimiento, como fuente de gnosis, como recipiente de experiencia y cartografía de toda búsqueda ulterior.

JOYCE Y BECKETT: LA ODISEA Y LA DESINTEGRACIÓN DEL SUJETO

Del griterío caótico de nuestros pensamientos íntimos, de nuestra solitaria conciencia, de nuestra identidad dubitativa, la escritura decanta una sucesión de palabras cuyos sentidos, al reproducirse, al ramificarse, conquistan una soberanía tan absoluta, que terminará por ocultar —de inmediato o en el próximo siglo— al sujeto que pronuncia el lenguaje. Esta ocultación del autor tras su obra no tiene como objetivo encubrir o encubrirse *ante* los demás, sino revelar y revelarse *en* los demás. Si la duda centra la razón en el sujeto, el lenguaje la descentra, la abre, la difumina: no existe razón en el sujeto

si no se propaga fuera de él, como tampoco existe el afuera si no resuena en el sujeto. Así, la interioridad de James Joyce desaparece tras los monólogos interiores de *Ulises*: se enmascara de otro u otra, pero al hacerlo nos conduce hasta la intimidad inviolable de sus personajes, tras la huella última de su ser. Por eso su prosa se nos propone como estenografía, transcripción literal de la resonancia que provoca la realidad dentro del sujeto —como el aire dentro de las volutas de un caracol, como soplo entre los orificios de una flauta. La lenta, laboriosa y detallista escritura de Joyce lo único que desea reflejar es el desparpajo de nuestra vertiginosa, intempestiva y divagante reflexión, como acto reflejo, inmediato, ante la realidad que nos envuelve.³

Si ningún hombre piensa igual que otro porque su forma interna hace reverberar la misma realidad con mil timbres diferentes, el autor debe modificar sus propia interioridad para desaparecer y volverse otro. El capítulo final del *Ulises* lo ejemplifica mejor que ninguno: Marion Bloom, a partir de la medianoche, recostada sobre la cama —refugiada del mundo y la historia, como Descartes ante la estufa— se procura paciente el sueño con recuerdos eróticos, rostros de hombres, historias triviales, datos inconexos. Al recrearnos su palabrería interna, Joyce no persigue aprehender el mundo externo que Molly respira, sino las formas ocultas de su identidad vacía, formal, que sólo hablando y hablando puede sostenerse, pues para nuestro pensamiento, silenciarse significa morir, o sumergirse en esa pequeña muerte que es el sueño. Y a través de un lenguaje sin riendas ni freno, sin puntos ni comas, sin cauce ni delta, la infiel Molly nos ofrece

3. Esta inmediatez funciona como un vaso comunicante entre el proyecto de Joyce y la escritura automática de los surrealistas pues, tal como lo advierte Bretón, Joyce utiliza el flujo discursivo del sujeto para obtener la imitación más aproximada de la vida, con lo cual no evita ocupar su lugar en la larga línea de los naturalistas y los expresionistas (André Bretón, *Du surréalisme en ses oeuvres vives*, 1953, citado por Jacqueline Chénieux-Gendron en *El surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México, 1989).

el desfachatado retrato de su yo más recóndito: su pensamiento verbalizado en tiempo real, inocente, intacto. El yo de Molly no necesita dudar para adquirir certeza de sí mismo, no: le basta con recapitular los simples datos de su experiencia: un examen de sí mismo en relación con la realidad, una vigilancia constante (pero displaciente) de sus actos, aunque sean los más insignificantes, para reafirmar su identidad:

“y luego quería hacerme tragar que era porque no le gustaba verla plantada en un rincón por eso fue por lo que tuvimos la agarrada por política él empezó no yo cuando dijo lo de que Nuestro Señor siendo carpintero acabó por hacerme llorar claro una mujer es muy sensible en todo yo estaba luego furiosa conmigo misma por haber cedido pues sabía que había perdido la cabeza por mí y el primer socialista dijo fue Él me molestó mucho porque no pude hacerle perder los estribos sin embargo sabe la mar de cosas mezcladas especialmente sobre el cuerpo y lo de dentro de yo muchas veces quise estudiármelo esto también lo que tenemos dentro de nosotras”⁴

De acuerdo con Foucault,⁵ hay tres tipos de exámenes de sí mismo: el *monástico*, o examen de sí mismo como relación entre el pensamiento oculto y la impureza interior; el *senequista*, o examen de sí en relación con determinadas reglas de conducta, y el *cartesiano*, o examen de sí mismo en correspondencia con la realidad. Los monólogos interiores del *Ulises* pertenecen sin duda a este último tipo: el yo de Molly, el de Leopold Bloom o el de Stephen Dedalus no examinan la impureza de sus pensamientos ni confrontan sus actos con predeterminadas reglas: su discurso interno sólo los confronta

4. James Joyce, *Ulises*, Bruguera-Lumen, Libro Amigo, 9a. edición, Barcelona, 1983, tomo 2, p. 381.

5. Michel Foucault, *Tecnologías del yo*, Paidós/I.C.E.-U.A.B, Barcelona, 1989, p.90.

a sí mismos, como seres esencialmente aislados, con ese inalcanzable exterior que es la realidad. No sospechan que un muro los separa de ella y que toda imagen que de ella tengamos podrá ser sólo un fantasma. El mismo Descartes se planteó el problema, después de haber deducido el *cogito ergo sum*: ¿cómo estamos seguros que nuestros pensamientos oníricos o imaginativos son falsos? ¿cómo podemos asegurar que los datos que nos proporcionan los sentidos son reales y no ilusorios? ¿cómo confiar en la razón si no confiamos en las cosas? Según Descartes, sólo hay una solución:

"Por más que los mejores espíritus lo estudien, no creo que puedan dar razón alguna que sea suficiente para suprimir esta duda si no presuponen la existencia de Dios. En efecto, en primer lugar, eso mismo que hace poco tomé como regla: que son verdaderas todas las cosas que concebimos muy clara y muy distintamente, no está garantizado más que a causa de que Dios es o existe... si no supiéramos que todo cuanto hay en nosotros de real y verdadero viene de un ente perfecto e infinito, por claras y distintas que fueran nuestras ideas no tendríamos razón alguna que nos garantizara que tuvieran la perfección de ser verdaderas".⁶

Si Descartes erigió a Dios, bueno, infinito y perfecto, como el único intermediario entre el sujeto y los objetos, éstos entrarán en conflicto cuando aquél desaparezca. Habrá un desgarramiento entre la interioridad y la exterioridad del individuo, una incapacidad para vivir rodeado de cosas que no comprende, que pueden ser ilusorias o que, siendo reales, volverán ilusoria toda conciencia de ellos. Ahí se originó mi extrañeza ante esa cosa que con mis propios ojos me miraba

6. René Descartes, *Discurso del método*, Losada, Biblioteca clásica y contemporánea, Séptima edición, Buenos Aires, 1971, pp. 72-73.

desde el espejo, y también la náusea que asaltó a Antonio Roquetín al sentirse tocado por ese guijarro que ha recogido en la playa: sabe que él puede tocar los objetos pero que ellos no *deberían* tocarlo. Siente terror de ser tocado por ellos o tocarlos como animales vivos.

Esta repugnancia o desdén hacia la apariencia, la sustancia, la esencia, la experiencia de los objetos, produce poco a poco una desintegración del yo, una disolución paulatina y logarítmica, de rápido comienzo y de nunca acabar. Relatarnos esta experiencia fue el objetivo de la trilogía de Samuel Beckett, compuesta por *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*. En esta última, la situación es llevada al límite. Sin nombre, sin movimiento, sin memoria pausable, el narrador se debate entre la necesidad de desentrañarse mediante el lenguaje y su anhelo de extinguirse en el silencio. Los objetos, las personas, las luces que alcanza a distinguir en medio del gris que lo rodea, siempre aparecen borrosas y de inmediato son puestas en duda y tachadas. Sabe que tiene ojos porque ve, sabe que llora porque nunca cierra los párpados y siente las lágrimas correr por sus mejillas. Pero enseguida descubre que aquella sensación es ilusoria, que pudo haberla imaginado, que no son lágrimas ni él tiene mejillas, ni párpados, ni ojos; que ha perdido las manos, el sexo, la nariz; que no es más que un huevo gelatinoso o un grotesco maniquí vivo, metido en una canasta y rodeado de lucecillas. Sabe que existe un mundo exterior porque así se lo dijo un tal Basilio, al que llama Mahood, pero enseguida comienza a sospechar que él es (fue o será) Mahood, o tal vez Worm, o quizás Worm haciéndose pasar por Mahood. O que, en todo caso, ni siquiera es suya esa voz que se pronuncia sin pausas ni compasión en el interior de su cráneo:

"Se diría que no, pues no parece que vaya a callarme. Además, todas estas suposiciones sin duda son erró-

neas... No hay que olvidar, como a veces olvido, que todo es cuestión de voz. Lo que ocurre son palabras. Digo lo que me dicen que diga, con la esperanza de que un día se cansarán de hablarme. Sólo que lo digo mal, por no tener oreja, ni cabeza, ni memoria... ¿Se crearán que creo que soy yo el que habla? También esto es de ellos. Para hacerme creer que tengo un yo mío y puedo hablar de él, como ellos del suyo. También es una trampa, para que de pronto, crrac, me encuentre entre los vivos".⁷

Encontrarse entre los vivos —o sea, existir como individuo— se convierte en el miedo, en la esperanza y en la pregunta esencial de esa voz sin nombre. Miedo que jamás será aplacado, esperanza sin realización y pregunta sin respuesta. Vaya panorama: me reconfortaría demostrar que *El innombrable* transcribe palabra a palabra las peores pesadillas que asolaron a Descartes. Porque, como apunta Frederik R. Karl, los personajes de Beckett emprenden la búsqueda de un yo que el protagonista sabe irrescatable, porque ni a través de sus sentidos ni de sus palabras (que, en efecto, no le pertenecen a él, sino al autor, ese sujeto que ha desaparecido tras la voz narrativa o, peor aún, tras el lenguaje mismo) podrá ese yo superar el escepticismo radical que siente ante las cosas. Toda la realidad y toda la existencia, todo el adentro y todo el afuera, lo subjetivo y lo objetivo quedan así atrapados entre interrogaciones. Y el hombre, como sujeto,

"no sólo está aislado de los objetos, sino de su propia especie. No presenta una posible identificación con la naturaleza como sucedáneo de sus fallos ni como solaz ante la duda del propio yo... Los objetos sólo

7. Samuel Beckett, *El innombrable*, Alianza editorial / Lumen, Cuarta edición, Madrid, 1983, p. 102.

adquieren su aspecto desde el punto que se observan, dado que el pensamiento es mucho más importante que la materia exterior. Al primero lo vemos transformarse en un flujo de conciencia que mana (¿o gotea?): efusiones de aquellos que deben expresarse a pesar de que, por encima de toda otra cosa, lo que anhelan es el silencio".⁸

Por contraste, Molly y el Innombrable nos muestran dos facetas posibles del poliedro que constituye cada individuo. Por un lado, la experiencia narrada y discernida tal como acontece en la mente; en la otra, la mente narrada y discernida tal como acontecería sin experiencia: en estado puro. Estas facetas se corresponden con esas dos figuras en las que, según José Luis Marinas, se desgarran el espacio íntimo del sujeto en la modernidad: la intimidad como *forma* y la intimidad como *experiencia relatada*.⁹ Figuras desde las cuales Italo Calvino había ya zarpado para develarnos, en *El caballero inexistente*, el polimorfo archipiélago de la identidad moderna. Novela que por coincidencia es, al igual que la de Beckett, la última de su más famosa trilogía.

CALVINO Y BORGES: LA PLURALIDAD DEL YO

En la citada novela, la intimidad como forma vacía está representada por Agilulfo Emo Bertrando de los Guildivernos y de los Otros de Corbentraz y Sura, caballero de Selimpia Citerior y Fez. Bajo semejante nombre y dentro de tan impecable armadura nada hay, sino conciencia de sí mismo, voluntad de ser, pensamiento puro, apego irrestricto a la

8. Frederick R. Karl, *Esperando a Beckett. Busca y rebusca*, prólogo a *El innombrable*, op. cit., p. 24.

9. José Luis Marinas, *La intimidad narrada*, en *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*, editada por María Teresa López de la Vieja, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1994, p. 175.

formalidad. No duerme porque al hacerlo se olvidaría de sí y desaparecería, no falla con el arco porque sus movimientos no son sino fuerzas exactas colocadas en el orden preciso. Su intimidad sólo es una oquedad vacía donde se aglutina y moldea la imprecisa y hasta entonces amorfa necesidad de los hombres por conquistar su yo, por precisar su identidad:

"Era una época en la que la voluntad y la obstinación de ser, de marcar una impronta, de rozarse con todo lo que es, no era usada enteramente, dado que muchos nada tenían que ver con ella... y por lo tanto cierta cantidad se perdía en el vacío. También podía darse entonces que en determinado momento esa voluntad y conciencia de sí, tan diluida, se condensase, formase grumo, como el imperceptible pulvíscolo acuoso se condensa en veditjas de nubes, y que este núcleo, por azar o por instinto, se topase con un hombre y un linaje vacantes, como entonces existían a menudo, con un grado del escalafón militar, con un conjunto de tareas que desplegar y de reglas establecidas y, sobre todo, con una armadura vacía... Así había empezado a operar Agilulfo de los Guildivernos y a granjearse gloria".¹⁰

Como contrapunto y escudero de Agilulfo, que sabe que existe, pero no existe, Calvino coloca a Gurdulú, Homobó, Ben-Va-Ussuf, Pestanzul, Per Pachugo o comosellame, múltiples nombres para designar a un hombre que realmente existe, pero no lo sabe. Su experiencia pura, despojada de toda reflexión y conducida por el azar, lo lleva a confundirse con los ánaes que observa, con los alimentos que come, con el árbol, con la tierra, con la realidad que lo rodea. Paráfrasis patafísica del Quijote y Sancho Panza, Agilulfo y Gurdulú

10. Italo Calvino, *El caballero inexistente*, Ed. Siruela, Segunda edición, Madrid, 1993, pp. 37-38.

representarán los extremos irreconciliables, arquetípicos, de nuestra identidad moderna. Figuras cuya pureza jamás podemos alcanzar pero que siempre procuramos, que no entendemos pero nos aleccionan. La hermosa Bradamante, fiera guerrera y salvaje amante, se enamora de Agilulfo porque en él encuentra todo lo que ningún hombre llegará a ser. Por su parte, cuando Gurdulú, al empaparse con la sopa, comienza a exclamar que todo el mundo es sopa, el impetuoso Rambaldo reconoce que sí, que quizás el mundo no sea sino un inmenso potaje sin forma en el que todo se disuelve y tiñe de sí todo lo demás, incluyéndonos a nosotros.

Sin embargo, Calvino no se conforma con presentarnos estas dos figuras ejemplares y extremas de nuestra identidad entendida como sustancia pura y estática: no basta con que Gurdulú se introduzca en la armadura de Agilulfo para que se reconcilie el pensamiento y la experiencia. Por ello, a manera de contrapunto, Calvino nos plantea la pluralidad del yo: *la idea de que el yo es cambiante, de que somos el mismo y somos otros* —como diría Borges.¹¹ Por un lado Rambaldo y por el otro Bradamante representan sendos sujetos en busca de su identidad, identidad que perciben impura y siempre en movimiento: en construcción. Para el primero, su vida y su existencia sólo se reafirman cuando las pone al servicio de la venganza, del amor o de la santa causa de Carlomagno. Mientras tanto, Bradamante sólo conquista su yo cuando olvida armas y armadura para convertirse en sor Teodora, la cronista de la novela: de su novela. Sólo así, al desdoblarse, sor Teodora-Bradamante consigue lo que nunca obtuvieron ni Agilulfo ni Gurdulú: aprehender la experiencia mediante la reflexión y nutrir el pensamiento con la savia de la vida.

11. Jorge Luis Borges, *Borges igual a sí mismo*, entrevista con María Esther Vázquez, en *Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos*, Ed. Siruela, Col. Biblioteca de Babel, Cuarta edición, Madrid 1988, p. 81.

"Sí, libro. La sor Teodora que narraba esta historia y la guerrera Bradamante somos la misma mujer. A veces galopo por los campos de batalla entre duelos y amores, a veces me encierro en los conventos, meditando y pergueñando las historias que me han ocurrido, para tratar de entenderlas. Cuando vine a encerrarme aquí estaba desesperada de amor por Agilulfo, ahora ardo por el joven y apasionado Rambaldo... La página tiene su bondad sólo cuando la vuelves y está detrás la vida que empuja y descompone todas las hojas del libro".¹²

Es decir, cuando a través del espejo mágico de la escritura apercibimos la experiencia, podemos asimilar de ella lo necesario y desechar lo inútil. La escritura deviene *askésts*: cuidado y discernimiento de nosotros mismos, entendidos como un yo a la búsqueda de su otro: el que debemos o recelamos ser.

En este sentido, hay un cuento admirable de Jorge Luis Borges donde narra cómo Jorge Luis Borges, a los 61 años, encuentra al otro Jorge Luis Borges, de 84, en el momento justo en que ha decidido darse muerte. Como lo advierte en el mismo texto, el juego está inspirado por los espejos y por el Jeckyll y Hyde de Stevenson: confrontado ante su doble, el hombre se cree una imagen y su reflejo se cree verdadero. Por supuesto, el primer Borges inquiere al otro sobre lo que el futuro le reserva, para evitar, de ser posible, ciertos errores. Pero el segundo Borges le responde que será imposible, como quimérico es el diálogo que ambos sostienen:

"...Mi suerte será la tuya, recibirás la brusca revelación, en medio del latín y de Virgilio y ya habrás olvidado enteramente este curioso diálogo profético, que transcurre en dos tiempos y en dos lugares. Cuan-

12. Italo Calvino, *op. cit.*, p. 134.

do lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño.

"—No lo olvidaré y voy a escribirlo mañana.

"—Quedaré en lo profundo de tu memoria, debajo de la marea de los sueños. Cuando lo escribas, crearás urdir un cuento fantástico. No será mañana, todavía te faltan muchos años".¹³

Por supuesto, hay un tercer Borges, el oculto, el que traza los asombros y los gestos de los otros dos. Y es escéptico: conocer cómo seremos no nos procura ni alivio ni pavor perdurables. Pero su escepticismo es afirmativo: pronto nos percatamos que ser idéntico y diferente a él mismo, ser su caricatura e imitación, ser el soñador de su otro yo que lo sueña, significa para los tres Borges trascender la discontinuidad del yo disolviéndolo en el ser mismo del lenguaje. Yo es otro, y también el tercero que nos pronuncia y lee. Para otros autores, esta disolución, esta comunión y desaparición del yo gnoseológico detrás de la sustancia lingüística no busca trascenderse, sino aniquilarse. Volverse uno con la palabra, como las cenizas en la tierra. Tal será el propósito último de Maurice Blanchot, con el cual finalizaré esta arbitraria y somera digresión.

BLANCHOT: EL PENSAMIENTO DEL AFUERA

Dícese de Maurice Blanchot que sólo su editor lo conoce, que no se conservan fotos de él, que se ha esmerado en borrar del mundo su presencia física. ¿Coincidencia sospechosa, o concordancia premeditada? Blanchot, como persona, ha procurado desaparecer del mundo, de su presente, de la misma manera que se esfuerza por desaparecer detrás de la novela que lee o escribe, detrás de la novela que prolonga con su

13. Jorge Luis Borges, *op. cit.*, pp. 17-18.

escritura crítica. Parafraseando su gusto por las paradojas, yo diría que Blanchot se desvanece porque sólo así puede manifestarse, porque sólo así puede darle un cuerpo a la nada y una voz al silencio. La lectura de *Thomas el oscuro* —su primer libro—, confirma que tales inquietudes fueron tempranas en su biografía y persistentes en su vocación. A tal punto coinciden las búsquedas de nuestro autor y su personaje, que parece casi obligado identificarlos. Lo que sucede (sobre la coordenada lineal del tiempo) se puede resumir en cuatro oraciones, porque el asunto de *Thomas el oscuro* no radica en los sucesos externos, no se compone de experiencias tangibles ni se desarrolla en el mundo de lo concreto. La aventura consistirá, precisamente, en trascender lo exterior, lo tangible, lo concreto, a través de la literatura: ser observado y absorbido por el texto, por la cábala aniquiladora de la palabra. Alcanzar la (sagrada) inexistencia como plétora misma de la (profana) existencia. Ser atraído por el afuera: por el vacío que se despliega entre el lenguaje en su pura manifestación y el sujeto del lenguaje (aquel que habla a través de la palabra y aquel del cual habla la palabra).

Como lo subrayara Michel Foucault en su ensayo sobre la obra de Blanchot,¹⁴ la obra escrita del autor de *Aminadab* tiene por objetivo reconquistar la soberanía del lenguaje en el espacio neutro que se despliega cuando el sujeto del lenguaje dice "hablo". En contraposición del enunciado "miento" —cuya veracidad deviene mentira y cuya falacidad deviene verdad— el "hablo" no puede ser puesto en duda, aunque tampoco erigido en certeza. Y, a contrapelo del "pienso" decartesiano, el "hablo" no conduce la certidumbre del Yo y de su existencia, sino que la diluye, la dispersa y sólo conserva el vacío desde el cual origina y hacia el cual se dirige: el anverso y el reverso del "sujeto" lingüístico. En *Thomas el oscuro* Blanchot trata de explicármolo mediante una metáfora —una "visión deliciosa":

14. Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Pretextos, Valencia, 1989.

"Fue entonces cuando, en el interior de una profunda gruta, se me reveló la locura del pensador taciturno; y unas palabras ininteligibles resonaban en mis oídos mientras yo escribía en la pared estas dulces palabras: «Pienso, luego no existo». Estas palabras me procuraron una visión deliciosa. En medio de un inmenso campo, una lupa reluciente recibía los rayos dispersos del sol y, gracias a esos fuegos, ella tomaba conciencia de sí misma como de un yo monstruoso, pero no en los puntos en que los recibía, sino en el punto en que los proyectaba y los unía en un haz único. En ese foco, centro de una terrible incandescencia, estaba maravillosamente activa, resplandecía, ardía, devoraba; el universo entero se hacía llama en el punto en que ella lo tocaba; y sólo lo abandonaba una vez destruido".¹⁵

¿Descartes refutado? No. Al contrario. Al igual que ese "pensador taciturno", Blanchot confía que *"ni nuestra imaginación ni nuestros sentidos podrían garantizarnos jamás cosa alguna si nuestro entendimiento no interviniera"*.¹⁶ Sólo que no suscribe la certeza decartesiana de que nuestra facultad de pensar centre la razón en el individuo y fundamente nuestra capacidad cognoscitiva. Por ello, a partir de la obra de Blanchot, Foucault discernirá esta diferencia esencial entre el pensamiento (cuyo ser evidencia la aparición del sujeto pensante) y el lenguaje (cuyo ser sólo aparece por sí mismo cuando desaparece el sujeto hablante):

"El pensamiento del pensamiento... nos ha enseñado que nos conducía a la interioridad más profunda. La palabra de la palabra nos conduce por la literatura..."

15. Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, Pre-textos, Valencia, 1982, p. 79.
16. René Descartes, *Discurso del método*, Biblioteca Clásica y Contemporánea, Losada, Buenos Aires, 1959, p. 72.

*a ese afuera donde desaparece el sujeto que habla. Sin duda es por esta razón por lo que la reflexión occidental no se ha decidido durante tanto tiempo a pensar el ser del lenguaje: como si presintiera el peligro que haría correr a la evidencia del «existo» la experiencia desnuda del lenguaje».*¹⁷

Es ahí, en esa desconfianza de Thomas hacia lo verdadero, donde Blanchot cifra su principal diferencia con Descartes. Para éste, lo verdadero es todo aquello que concebimos muy clara y distintamente. Para Blanchot y Thomas, todo lo que se nos oculta muy turbia y oscuramente. La sabiduría del primero (su más evidente pecado) debe desembocar en el dominio del hombre sobre todo aquello que conoce: en la razón técnica. La sabiduría de los segundos, en la disolución del sujeto dentro de todo aquello que desconoce: el pensamiento del afuera.

EPÍLOGO

Suspendo aquí este impaciente paseo por los devenires del yo, entre sus monstruos, sus caballeros, sus espejos mágicos y sus equívocos encantamientos. A mí, quizás por egocentrista y enmascarado, cada vez me parece más interesante esa mitología del sujeto cartesiano a la que algunos novelistas han prestado su voz. Reconozco que el tema no está agotado, ni siquiera en sus planteamientos: me gustaría escribir, por ejemplo, sobre Tournier y sus fábulas sobre el componente mitológico de la identidad. Sobre el odio que guardaba Rimbaud al yo que encarcelaba su otro yo verdadero. Sobre la intersubjetividad de Dostoievsky o de Kundera. Sobre el yo surreal, el yo dogmático, el yo etcétera. Sí, me encantaría reflexionarlo y escribirlo, pero preferiría leerlo en palabras de

17. Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 13-14.

otro. Así sabría que hay algo de mí en él y viceversa, que compartimos la misma búsqueda y similares riesgos. Que fui Descartes o seré Calvino, que me vuelvo Innombrable o que poseo por un momento los mil nombres de Gurdulú. Sí. Acaso así podré alcanzarme allá donde me espero: en el azogue de las palabras.

BATAILLE: ATEÓLOGO

DE LA DESESPERANZA

¡Esa necesidad de profanar las tumbas, de animar los cementerios en un apocalipsis primaveral! Sólo la vida existe, a pesar del absolutismo de la muerte. Eso es algo que saben los campesinos, ellos que fornican en los cementerios, ofendiendo con sus suspiros el silencio agresivo de la muerte. La voluptuosidad sobre la lápida mortuoria, ¡qué triunfo!

E. M. Cioran¹

LOS DOS BATAILLE

Hace algunos años, cuando al salirme del seminario abandoné la fe o la fe me desdeñó, muchas veces oí de mis familiares y mis maestros el mismo reproche: "qué fácil, qué irresponsable es olvidarte de la religión y vivir sin temor de dios ni respeto a sus leyes". Se equivocaban, claro que se equivocaban: después de todo, las religiones, como casas del infonavit, ya están diseñadas para que llegue uno y se instale, mientras que el verdadero ateo, el absoluto, tiene que enfrentarse al lote baldío del escepticismo para echar los cimientos de su nueva condición.

A partir de ese reproche he sentido una irresistible simpatía por los herejes, por todos aquellos perdedores que la historia de las religiones ha olvidado: por los gnósticos, cátaros o albigenses, por el Iscariote, Valentín y Pedro Abelardo, por Sade, Huysmans y Georges Bataille. No para

1. E. M. Cioran, *De lágrimas y de santos*, Tusquets Editores, Barcelona, 1986, p. 87.

llevar a la práctica sus conclusiones, pero sí para reconocerse en su búsqueda, redefinirme en su soledad.

Bataille, sobre todos, me atrajo por su doble facultad para la filosofía y la novela. ¿Qué es este señor? —me pregunté— ¿un filósofo o un literato? La pregunta no me pareció trivial, porque quizás ahí se encontraba la llave para acceder a su *experiencia interior*. Sabemos que novelistas como Michel Tournier a través de su obra divulgan, comentan o disienten del pensamiento filosófico o ideológico que los rodea. Aceptamos, asimismo, que liberándose por un momento de su tarea filosófica, pensadores como Fernando Savater o Umberto Eco se entreguen a la escritura literaria. Pero el caso de Bataille es más complejo: su vida intelectual *visible* se desarrolló entre la Biblioteca de Orléans y el Colegio de Sociología, produciendo ensayos filosóficos como *La suma ateológica* (1943-1944), *Sobre Nietzsche* (1945), *La parte maldita* (1949) y *El erotismo* (1957). En cambio, sus novelas aparecieron siempre suscritas bajo un seudónimo (Lord Auch, Louis Trente o Pierre Angelici). Podría pensarse que, debido a la naturaleza transgresora y supra pornográfica de sus novelas, Bataille hubiera querido mantener intacta su reputación como filósofo... pero, la verdad sea dicha, sus obras filosóficas resultan tanto o más escandalizadoras que sus ficciones, pues en las primeras discierne, delimita y domestica las intuiciones *casti religiosas* que nutren a las segundas de su inagotable poder de escándalo: el erotismo *duro*, el crimen, la violencia, los rituales, la sangre. Sin la ayuda de sus textos filosóficos, sus novelas pierden peso. Sin el eco de sus ficciones, sus ensayos se vacían. En realidad, los dos Bataille, el filósofo y el literato, delinean entrambos un nuevo autor: el místico, el (a)teólogo de una religión inefable cuyo evangelio debe leerse a través y entrelíneas de sus ficciones y sus tratados.

2. Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets Editores, colección Marginales, 6ª edición, Barcelona 1992.

CONTINUIDAD Y DISCONTINUIDAD

En *El erotismo*,² Bataille define algunos conceptos esenciales para comprender su obra. El hombre, al contemplar la muerte del otro, deduce que él mismo morirá: descubre que su existencia es finita y mutable, por lo cual se reconoce como un ser *discontinuo*, en contraposición con lo *continuo*, es decir, lo inmortal, lo inmutable, lo eterno. El *erotismo de los cuerpos*, o sea, el acto sexual, se define entonces como un intento de dos seres continuos por trascender su finitud: por continuarse en el ser amado fusionándose a través del contacto carnal. Para Bataille, esta experiencia erótica es incompleta pues está marcada por un egoísmo trágico: la ilusión de continuidad se desvanece con el orgasmo, excepto cuando la pasión se prolonga a través del *erotismo de los corazones*, cuya esencia

*“es la sustitución por una continuidad maravillosa entre dos seres de su discontinuidad persistente. Pero esta continuidad es sobre todo sensible en la angustia, en la medida en la que es inaccesible, en la medida en la que es búsqueda en la impotencia y el temblor”*³

Para Bataille, el erotismo de los cuerpos y el de los corazones sólo preludian el erotismo por excelencia: el erotismo que realmente disuelve la *discontinuidad* del hombre en la *continuidad* del ser: *el erotismo sagrado*. Según Bataille, este grado supremo se alcanza sólo cuando el contacto entre los cuerpos y los corazones adquiere las dimensiones de un sacrificio ritual. El erotismo de los cuerpos y de los corazones nos brindan apenas una ilusión de continuidad, mientras que el sacrificio ritual va mucho más lejos:

3. *Ibidem*, p. 34.

"La acción erótica disuelve a los seres que se comprometen en ella y revela su continuidad, recordando la de las aguas tumultuosas. En el sacrificio, no solamente se desnuda, se mata a la víctima... La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que su muerte revela. Ese elemento es lo que es posible denominar, con los historiadores de la religión, lo sagrado. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a los que fijan su atención, en un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo... Sólo una muerte espectacular, operada en unas condiciones que la gravedad y la colectividad de la religión determinan, es susceptible de revelar lo que habitualmente escapa a la atención".⁴

Por ello Bataille suscribe el aforismo de Sade: "No hay mejor medio de familiarizarse con la muerte que altarla a una idea libertina".⁵ Porque, para él, la continuidad del ser puede ser experimentada a través de la violencia, de la transgresión, del espectáculo de un ritual donde los cuerpos, los corazones y las almas son el tabernáculo, el puñal del oficiante y la víctima del sacrificio. Este erotismo sagrado deviene así vehículo para alcanzar el cielo: para disolverse en lo eterno. De ahí que sea injusto considerar pornográfica su literatura: aunque afirmarlo (en el mejor de los casos) parezca una herejía, Bataille no escribió sus novelas para excitar la libido de sus lectores, sino para inducir en ellos un sentimiento religioso aterrador. En sus propias palabras:

"Escribo para que, al entrar en mi libro, caigas dentro de un agujero del que no saldrás nunca".⁶

4. *Ibidem*, pp. 36-37.

5. Citado por Bataille en *ibidem*, p. 24.

6. Georges Bataille, citado por Michel Surya, "Dieu, la terre, le trou", en *La part de l'oeil (Dossier: Bataille et les arts plastiques)*, Bruxelles, 1994, p. 159.

LOS RITUALES DEL EROTISMO

Publicada en 1928 bajo el seudónimo de Lord Auch, *Historia del ojo*,⁷ la primera novela de Georges Bataille, nos describe la pasión que la jovencita Simone desata en el anónimo narrador y los excesos a los que pródigos se entregan. A sus dieciséis años, ambos seducen a sus amigos y amigas, a protectores y a extraños para que se integren a sus lúbricos juegos entre el fango, sobre vidrios rotos, en medio de una tempestad, en el atrio de una iglesia, frente a una corrida de toros: donde sea, siempre y cuando alguien pueda verlos y poner el grito en el cielo. Simona y su amigo expresan a través de sus cuerpos y de sus actos una escritura maldita: una transgresión blasfema en contra de toda moral y toda religión, un rito de inmolación donde, como oficiantes del mismo, se disuelven alrededor de la víctima en la que encarna lo sagrado a través del sacrificio:

"Es evidente que Simona y yo teníamos a veces ganas violentas de hacer el amor. Pero no se nos ocurría siquiera que eso fuese posible sin Marcela, cuyos gritos agudos violentaban continuamente las orejas, gritos que para nosotros se ligaban siempre a nuestros deseos más violentos. Por ello, nuestro deseo sexual se transformaba siempre en pesadilla. La sonrisa de Marcela, su simpleza, sus sollozos, la vergüenza que la sonrojaba y ese color rojo que la hacía sufrir al tiempo que ella misma se quitaba la ropa para entregar de repente sus bellas nalgas rubias a manos y bocas impuras, y, sobre todo, el delirio trágico que la había hecho encerrarse en el armario para poder masturbarse con tanta aberración que no había podido evitar orinarse, deformaba y hacía nuestros deseos insoportables".⁸

7. Georges Bataille, *La historia del ojo*, Ediciones Coyoacán, colección Reino imaginario, México, 1994.

8. *Ibidem*, pp. 44-45.

Tanto Marcela como el sacerdote español que al final de la novela es asesinado tienen entre sí rasgos comunes: aunque ambos llevan dentro de sí la semilla del mal, ésta yace sepultada por los fantasmas de la ética, la religión y los prejuicios sociales. En otras palabras, se avergüenzan de su pulsión sexual. Por ello Simona y el narrador no encuentran mayor placer que pervertirlos: conducirlos a la lujuria más exorbitante para beber su culpa como el vampiro la sangre. Y no se ocultan para hacerlo, no: la mayoría de la novela se desarrolla al aire libre, ante los ojos de todos, como si quisieran profanar la atmósfera y el paisaje con su licencia. Como lo advierte Margo Glanz en el prólogo a la novela:

"[Mientras] Poe y Sade encierran a sus personajes para ordenar sus rituales eróticos (...) Bataille sale al espacio abierto para ordenar el desenfreno. Simona no acepta el amor dentro del ámbito cerrado de la alcoba, tampoco el territorio sagrado del lecho. Sus acoplamientos exigen la desnudez del cuerpo que al despojarse de sus ropas entra al otro mundo".⁹

Esto podría contradecir la idea del erotismo como ritual, pues éste exige de un espacio íntimo, ajeno al mundo profano. Pareciera que Bataille desea tan sólo volver más obscenas las situaciones: Simona y el narrador desnudos en bicicleta por la carretera, Simona en una corrida introduciéndose en el sexo el testículo del toro recién sacrificado, Simona y el narrador besando los genitales de sus amigos y amigas en la playa... Tales situaciones, de tan inverosímiles, adquieren tintes casi fantásticos: irracionales.

De hecho, en *Historia del ojo* todo parece símbolo de algo que escapa a nuestra razón y sólo puede ser descifrado a

9. Margo Glanz, "Mirando por el ojo de Bataille", prólogo a *Historia del ojo*, op. cit., p. 17.

través de la irracionalidad, tal como deseaban los surrealistas. Así sucede con la escena final del libro, cuando el narrador, Sir Edmund y Marcela acaban de asesinar al sacerdote español:

"[Sir Edmund] sacó el ojo, cortando con la mano derecha los ligamentos que destendía con fuerza (...) Finalmente, Simona arrancó el bello globo de la mano del inglés y, prestonando con calma y regularidad con las dos manos, lo hizo entrar en su carne babosa, entre el pelambre. Luego me acercó a ella, me abrazó el cuello con los dos brazos y puso sus labios en los míos con tanto ardor que el orgasmo me llegó sin tocarla y mi semen se descargó sobre su pubis... Me levanté, separé los muslos de Simona, que se había acostado de lado, y me encontré cara a cara con lo que, así me lo figuro, me estaba esperando desde siempre, de la misma manera que una guillotina espera el cuello que va a decapitar... vi, en la vulva velluda de Simona, el ojo azul pálido de Marcela que miraba llorando lágrimas de orín".¹⁰

Esta imagen obscena del ojo en el culo (recreada con genial humor por Fernando del Paso en *Palinuro de México*), desata en nosotros el horror precisamente porque no podemos explicarla, como tampoco podemos explicar los relojes derretidos de Dalí o las madonnas hieráticas de Paul Delvaux. *Historia del ojo* no es la descripción de rituales eróticos más o menos sangrientos, más o menos inmorales; tampoco la picaresca historia amoral de dos libertinos: *Historia del ojo* es, ante todo, una novela-santuario, un ritual-texto donde Bataille oficia para que nosotros, los lectores, atestigüemos con nuestro ojo la inmolación de los personajes; para que noso-

10. *Ibidem*, pp. 102-103.

tros, al contemplar la muerte de Marcela o el asesinato del sacerdote, participemos de ese elemento sagrado que la violencia erótica revela.

Texto que provoca escándalo, irritación, culpable risa y fascinado terror, *Historia del ojo* nos propone, en contra del cristianismo y la ilustración, que la esencia del hombre tiene un componente oscuro, que es nuestra capacidad para herir y ser heridos la *sustancia* que nos vuelve humanos y, más aún, el elixir que nos permite trascender nuestra temporalidad para hacernos partícipes de lo eterno, de lo absoluto, de lo sagrado.

LA NECESIDAD DEL INTERDICTO Y DE LA TRANSGRESIÓN

Tanto Bataille como su colega del Colegio de Sociología, Roger Callois, coinciden en delimitar los dominios de lo sagrado y de lo profano mediante el juego dialéctico entre la transgresión y el interdicto.

*"El dominio de lo profano se presenta como el del uso común, el de los gestos que no necesitan precaución alguna (...) Por el contrario, el mundo de lo sagrado aparece como el de lo peligroso o lo prohibido; el individuo no puede aproximarse sin poner en movimiento fuerzas de las cuales no es dueño y ante las que su debilidad se siente desarmada".*¹¹

Así nos lo explican: en sus orígenes, el hombre trasciende su condición animal cuando erige ciertos interdictos (el tabú del incesto, los mandamientos, las leyes, la moral, la religión). Pero estos interdictos no pueden ni desear ser absolutos: toda

11. Roger Callois, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 18.

prohibición contempla la posibilidad de ser violada *en ciertas circunstancias*. El incesto, prohibido por casi todas las culturas, era obligatorio entre los faraones egipcios; la universal prohibición de matar se levanta durante los duelos, la vendetta o la guerra; el adulterio colectivo es recomendado por los brujos de algunas tribus australianas cuando una epidemia azota sus tierras.

Transgredir, entonces, es como volver a la animalidad, pero también como reconquistar la esencia divina: los animales (sobre todo para los hombres primitivos) se parecían a los dioses porque no obedecían interdictos, porque se sometían sin reservas a la violencia de la naturaleza. Callois y Bataille ven al hombre como un centauro metafísico: de la cintura para arriba se siente un dios, mientras que del ombligo para abajo se comporta como animal.

Transgresión e interdicto no se excluyen: se complementan: se intercomunican. El interdicto rige nuestra vida profana y podemos entrar al reino de lo sagrado a través de la fiesta, durante la cual se despilfarra la comida, se bebe en exceso, se baila, se transgrede sin prejuicios la moral. Tal era el sentido de las antiguas bacanales: que el individuo se transformara en otro por el contacto con lo sagrado. Recordemos el carnaval de Alejandría que nos describe Durrell en *Justine*: enmascarados con los dominós, los ciudadanos olvidan su rostro y su identidad para volcarse sin freno en la transgresión y así, dentro del margen delimitado por la fiesta, recuperar la animalidad, volver a la inocencia primera, empaparse de la omnipotencia divina.

Mientras que el interdicto tiene un carácter conservador del orden, la transgresión tiene una función renovadora que entierra al pasado que se derrumba y fortalece el ánimo de los hombres. De ahí su carácter periódico, regido por la religión, que se transforma de esta manera en administradora de lo sagrado. Es aquí donde Bataille está en desacuerdo, sobre todo porque la católica le parece la menos sagrada de las

religiones: aunque fundado sobre un asesinato atroz (la crucifixión de Cristo), el cristianismo ha tratado de sublimarlo y volverlo simbólico. Además, ha eliminado la transgresión sagrada de la práctica social: considera toda fiesta y todo exceso como una práctica pagana, como adoración al demonio, como aquellarre: no debe extrañarnos que la mitología cristiana identificara a Dionisos con Satanás.

La obra de Bataille transpira una obsesión religiosa que respalda la profecía de Nietzsche: que el espíritu dionisiaco, el exceso y la fiesta se apoderen del mundo. No del mundo en general, sino del mundo que cada hombre lleva dentro. Bataille intuye que la continuidad del ser sólo será conquistada mediante una experiencia *interior, individual e inalienable*: sin ayuda de ningún dios, sin el espaldarazo de ninguna doctrina. Sabe asimismo que, de consumarse, esa búsqueda implicará la extática destrucción de su ser, el voluptuoso aniquilamiento de su discontinuidad...

*"Mientras que la búsqueda de una continuidad del ser, perseguida sistemáticamente más allá del mundo inmediato, designa una manera de proceder esencialmente religiosa, bajo su forma familiar en Occidente el erotismo sagrado se confunde con la búsqueda, exactamente con el amor a Dios; sin embargo, Oriente sigue una búsqueda similar sin necesariamente poner en juego la representación de un Dios... Hay un secreto en el erotismo que en este momento me esfuerzo en violar. ¿Sería eso posible sin acudir primero a lo más profundo, sin acudir al corazón del ser?"*¹²

12. *El erotismo*, op. cit., p. 29.

BANDEROLAS EN LA TORMENTA

Una imagen recurre (como pesadilla) en las páginas de Georges Bataille: esa sábana blanca o aquella banderola negra que, agitadas por sendas tormentas, producen al aletear un ruido mucho más ensordecedor y temible que los furores conjuntos del viento, la lluvia y las olas. Aunque al interior de la *Historia del ojo* o de *El azul del cielo*¹³ parezca intrascendente, la escena pronto revela su carga metafórica: agitado por el ciclón de la historia, por el relámpago del dolor, por el aguacero inclemente de la vida cotidiana, el individuo aletea, restalla, infunde temor, cobra sentido. Somos como esa sábana que Marcela orinó al masturbarse y tuvo que amarrar a las rejas de su celda para que la tempestad la enjuagara. O como esa banderola que alguien izó en señal de luto, y que ondea

*"adoptando formas atormentadas: como un río de tinta que hubiese fluido de las nubes".*¹⁴

Al menos Henri Troppman, protagonista de *Le bleu du ciel*, así lo sugiere: él mismo es un despojo (un jirón), enfermo, borracho e innoce, que deambula entre los burdeles, las tabernas, las huelgas, las escaramuzas independentistas de los catalanes, los niños nazis que amenizan con su música el día de muertos, los obuses, los magnicidios, los militantes y los desencantados, las calles sucias y las almas derruidas de una Europa al borde del ciclón: la segunda guerra mundial.

Esa agitación del mundo externo parece reflejo del mundo interior de Troppman. Una tragedia lo ha marcado: su mujer, Dirty, Dorothy o Edith, lo abandonó hace tiempo, pues él jamás pudo hacerle el amor y ella no se atrevió a morir para

13. Georges Bataille, *El azul del cielo*, Tusquets editores, Col. La sonrisa vertical # 44, Barcelona, 1990, 190 páginas.

14. *Ibidem*, p. 56.

complacerlo, ya que "en un momento dado", confiesa el narrador, "llegué a imaginarme que era impotente con Dirty porque era necrófilo".¹⁵ Su mujer, sí, estuvo dispuesta a montar cualquier simulacro, pero él nunca se dejó engañar: sólo su real agonía podría haberlo excitado, como lo enardecieron los pies de una mujer realmente muerta (y no de cualquier mujer, sino los de su madre, marchita, inánime).

Bataille, como autor, le ha impreso a su personaje un semblante monstruoso que llora, detesta y ama su condición: Fausto, Edipo y Drácula convergen en Troppman, cuyo ardor es igualmente vesánico: sagrado. La pasión que le despierta la muerte y el terror que le suministra la vida, su deseo frustrado hacia Dirty, la mezcla de piedad, odio y amor que Lazare le inspira, la conciencia de no merecer a Xénie, la envidia hacia aquellos que consiguen morir por algo, todo ello lo impulsa a concebir su blasfema utopía: que se desate la guerra, sí, que la guerra acabe con todo, que la guerra lo degolle todo, pero sobre todo, al narrador mismo. Así se lo declara Troppman a Lazare, después de confesarle su fracaso marital y su necrofilia:

"...si todo aquello hubiese engendrado la guerra, no hubiese hecho sino responder a lo que en aquel momento tenía yo en la cabeza.

"—¿Pero cómo habría podido la guerra responder a algo que usted tuviese en la cabeza?

"—¿Por qué no?

"—¿Piensa que acaso una revolución seguiría a la guerra?

"—Hablo de la guerra y no de algo que la seguiría.

"Acababa así de estremecerla más brutalmente que con todo cuanto había podido decirle".¹⁶

15. *Ibidem*, p. 51.

16. *Ibidem*, p. 57.

Troppman y (quizás) Bataille, odian y envidian a Lazare, esa militante comunista, esa mujer fea y asexuada que encabeza la lucha de clases como si predicara el evangelio, que le pide a su amigo que le clave alfileres para entrenarse a soportar la tortura policial, que incita al combate para procurarse en él un digno martirio. El narrador, en cambio, no sabe por qué desea morir, en nombre de qué causa. ¿Vale la pena ser comunista, afiliarse a las ideologías? —se pregunta. Michel, Xénie y Lazare responderán que sí. El papá de Lazare, el señor Melou, confesará que lo duda. Dirty ni siquiera lo pensará. Troppman jamás se responde. Desea la guerra porque desea encontrarse dentro de ese espacio sagrado donde se levanta el interdicto del asesinato: para sumergirse en esa fiesta donde encontrará la muerte.

Troppman y Bataille coinciden con Ernst Jünger: quien aspira al reino ilimitado de la muerte, tiene derecho a explorar los límites más lejanos que nos permite la vida. En la *Historia del ojo*, en *Mi madre* o en *Madame Eduarda*, Georges Bataille había recorrido ya el camino que desde la sexualidad transgresora nos conduce al abismo a través de la violencia y el sacrilegio. En cambio, editada en una colección dedicada a la literatura erótica, *El azul del cielo* es algo más y algo menos que una novela voluptuosa. Pocas escenas describen actos amorosos, escasos párrafos reflexionan sobre la sensualidad o el desenfreno. Pero cada una de sus líneas, cada uno de sus paisajes nocturnos repletos de prostitutas y homosexuales, músicos y borrachos, bailarines y bailaoras, penitentes y fanáticos, cada referencia al caos, a la enfermedad, a la locura o a la sangre, nos conducen, nos arrastran hacia el mismo fin que las anteriores novelas de Bataille: el supremo acto erótico de someterse a la Nada, el propósito de asociar a la muerte con una idea libertina:

"Dorothea se pegó a mí. Me besó largamente en la boca (...). salimos del camino y, en la tierra labrada, dimos los

diez pasos que suelen dar los amantes. Seguíamos estando sobre las tumbas. Dorothea se abrió, yo la desnudé hasta el sexo. Ella misma me desnudó a mí. Caímos sobre la tierra blanda y yo me hundí en su cuerpo húmedo como un arado bien manipulado se hunde en la tierra (...). Más abajo había un trozo de roca que surgía sobre el vacío. Si no hubiese detenido aquel deslizamiento de una patada, habríamos caído en la noche, y yo bien pudiera haber creído, maravillado, que caíamos en el vacío del cielo".¹⁷

Esta caída, para Bataille, es lo más valioso. Por ello el erotismo de *El azul del cielo* ha prescindido casi por completo del erotismo de los cuerpos que desborda cada página de *Historia del ojo*. El acto sexual y el orgasmo físico son mezquinos, insuficientes, tal como lo recalcará en *Mi madre*, su novela póstuma:

"¿Podría afirmar que este amor fue incestuoso?... Literalmente [mi madre] estaba loca, y yo compartía su delirio. Si hubiéramos volteado el estremecimiento de nuestra demencia en la miseria de un cotto, nuestros ojos habrían abandonado su juego cruel. Ya no hubiera visto a mi madre delirante porque me miraba, y mi madre ya no me hubiera visto delirante porque a mi vez la miraba. Por el plato de lentejas de un posible glotón, habríamos perdido la pureza de nuestro imposible".¹⁸

17. *Ibidem*, pp. 180-181.

18. Georges Bataille, *Mi madre*, Premiá Editora, Segunda Edición, México, 1983, pp. 89-90.

BATAILLE, MI PRÓJIMO

Georges Bataille seduce en la misma medida en que repele. Lo que (a través de Troppman) opina de los lectores de Sade también puede aplicarse a sus propios lectores: "los que admiran a Sade son unos estafadores... ¿Habían comido ellos mierda, sí o no?".¹⁹ Su obra nos seduce por la honestidad, pasión e inteligencia para conmovernos con los avatares de un espíritu en su búsqueda de un Santo Grial maldito. Leer a Bataille es vivir una temporada en el infierno, conmovernos con el estruendo de una banderola negra agitada por la tormenta y revolcarnos en la aterradora verdad de la muerte: lo único absoluto, lo único por lo que vale la pena vivir:

"La verdad aterra. No hay otra palabra para designar esta operación que distancia a Bataille de Nietzsche y de Bretón. Devolver a la tierra, enterrar, 'atragantarse de tierra' es la misma operación llevada a cabo en la obra literaria y en la filosófica: derrumbar la metafísica. No hay otra cosa que la tierra. Aterrar, enterrar: arruinar. Arruinar en sí todo lo que se opone a la ruina... Dejar a lo bajo permanecer en su bajeza, y también rebajar lo que pretende ser lo más alto: humillar al cielo... humillar al sol... devolver las alturas a su lugar en la tierra: debajo de ella".²⁰

De ahí el agradecimiento que le debo a ese pornógrafo, anti filósofo perverso, cofundador de sociedades secretas, surrealista ateólogo de la desesperanza. Le doy las gracias por haberle otorgado a la experiencia erótica una dimensión religiosa. Por devolverle a la escatología su doble connotación. Por subvertir con valentía escalofriante una moral y una

19. *El azul del cielo*, op. cit., p. 88.

20. Michel Surya, op. cit., p. 157.

metafísica que cometen crímenes en el nombre de Dios. Por insinuarnos que el erotismo trasciende el ámbito de lo fisiológico, de lo hormonal, y que debemos ejercerlo como si fuéramos a misa: como si de ello dependiera nuestra salvación. Pero, asimismo, por mostrarnos que lo sagrado trasciende los dogmas de la religión, y que debemos procurarlo como si hiciéramos el amor: como si de ello dependiera nuestra condenación.

YO Y EL OTRO, *CORSI E RICORSI*:

MONUMENTOS DEL VACÍO

LO HUMANO Y LO INTERHUMANO

La filosofía deviene literatura; la novela, historia; las historias, filosofía (y al revés). En cualquier sentido los discursos con los cuales se intenta aprehender *lo humano* se entrelazan, se funden, se metamorfosean: porque primero debiéramos desligar sujeto y objeto, salirnos (como sujetos) fuera de *lo humano*, para analizarlo desde todas sus perspectivas. Pero Yo es Otro, lo humano se constituye de lo interhumano, el Yo (o el Otro) puede estudiarse sólo cuando está concluido (muerto) y el Otro (o el Yo) puede (a través de una pluralidad de discursos) apreciarlo como una totalidad coherente. Quizás entonces (con mucha suerte) el Yo adquiera sentido, no para sí, sólo para el Otro y sólo como un conjunto de relaciones intersubjetivas: como un reflejo, un espejismo. Tal es el abismo al que se enfrentan las ciencias sociales. Cuando Jean Paul Sartre,¹ al rechazar el método apriorístico con que el

1. Jean Paul Sartre, *Crítica de la razón dialéctica*. Tomo I. *Cuestiones de método*, Editorial Losada.

marxismo oficial juzga al hombre en la historia, propone el uso de disciplinas mediadoras (la sociología y el psicoanálisis) para abrir la última puerta, la que conduce al individuo: al sociologizar el contexto se evalúa la acción del entorno sobre el individuo, y al psicoanalizar al individuo se comprenden las acciones que emprende para incidir sobre su entorno. Mientras los manuales marxistas se limitaban a (des)calificar (Flaubert era sólo un "pequeño burgués" y Sade un "aristócrata desprovisto de privilegios"), Sartre se sienta en el sillón del psicoanalista, ante el escritorio del sociólogo, y tras un largo y minucioso estudio, recae en los errores que deseaba enmendar: se decreta a priori depositario de todo el Saber y de toda la Verdad.

Ante esta soberbia del Yo omnipotente, opuso Bajtín la "polifonía" que develó entre las páginas de Dostoievski:

"La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles (...) viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoiévski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoiévski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo".²

La polifonía tiene así una virtud: cuando la voz del Yo determina totalmente al Otro (el autor al héroe, por ejemplo),

2. Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, FCE, Colección Breviarios, México, 1986, pp. 16-17.

estamos ante una obra "monológica", ante una especie de voz divina que se presupone poseedora de la Verdad. Si, en cambio, confrontamos diversas voces, se establece entre cada par una relación "dialógica" y, entre todas, una verdadera pluralidad de voces y verdades relativas, de cuya confrontación podría arrancarse, quizás, una Verdad última. Esta polifonía quizás pudiera constituirse en un método para acercarse al conocimiento de lo humano, si no exigiera, per se, reconocer que lo humano es algo inefable, un hueco del que sólo podemos percibir sus límites.

En "El Monumento", Mark Strand retoma esta idea estableciendo entre sí mismo y su hipotético traductor una relación de mutua (dialógica) dependencia: Mark Strand no existe en tanto no sea traducido y el traductor sólo existe traduciendo a su autor. *"Comienzo a notar tu impaciencia — le escribe Strand al traductor—. Te resulta difícil creer que soy lo que fuiste. Represento un pasado estéril, que te tendría por único guardián"*.³ El autor sacrifica su importancia, incluso la que le otorga su papel de "organizador" del texto, el cual se disuelve entre citas textuales y notas atribuidas al traductor-personaje: el autor no vive en idioma alguno, reconoce que es imposible acabar *El Monumento* sin la participación del traductor, ángel-intérprete que permita su alumbramiento como si se tratara de su propia obra. Aunque el autor sea reducido a un personaje tan indefenso como cualquier otro: *"Temo que digas a la gente que tú hiciste *El Monumento*, que es una falsa traducción, que soy meramente criatura de tu invención"*.⁴

Lo humano se constituye de lo interhumano —repito—: Yo es otro. Toda lectura es traducción. El Quijote de Cervantes, el de Pierre Mernard, el que leyeron Borges o cualquiera de nosotros, constituyen entre todos el verdadero Quijote.

3. Mark Strand. *El monumento*, Departamento Editorial UAZ, Colección Legítima Defensa, México, 1990, p. 20

4. *Ibidem*, p. 42.

"Algunos pensarán que yo escribí esto y algunos pensarán que fuiste tú. En realidad ninguno lo hizo. Hay un fantasmagórico tercero que se ha posesionado de la pluma, esta pluma que sostenemos. No es suficientemente tangible para ser descrito, pero sí para ser señalado, es el texto borrándose a sí mismo hacia un texto promesa".⁵

VOLCANES Y CEMENTERIOS

Quando el Vesubio hizo erupción y se volcaron sobre Pompeya sus cenizas, quedaron en ellas sepultados los habitantes de la ciudad. Pronto la carne de las víctimas se desvaneció y de su agonía, de su gesto y de su forma, sólo permaneció un hueco, un vacío. Como una imagen en negativo, como una ausencia, encarnaron el monumento que Apollinaire soñó: esculturas de vacío antropomorfo en medio de la ceniza petrificada. Un monumento que *está*, mas no alcanza a *ser*. Oculto en un silencio terrible pero eterno (mientras tanto: hasta que los arqueólogos rellenaron de yeso los huecos para que los turistas contemplaran el último dolor de los pompeyanos). Apollinaire seguramente intuyó esa metáfora irónica de la naturaleza, y opuso su monumento vacío ante aquellos otros que quisieran perpetuar al ser petrificándolo. En lugar de bruñir la semejanza del ser en piedra, había que cincelar en el vacío la ausencia del ser.

Y si la palabra muere al plasmarse en escritura, como escribiera Rousseau, podemos ver en la literatura, en la historia o en la filosofía, sendos cementerios, amplios paisajes de palabra muerta y de monumentos: grandilocuentes algunos, otros modestos, la mayoría olvidados entre la maleza, unos pocos con sus jarrones repletos de flores y coronas. El Monumento de Mark Strand es conciente de esta naturaleza cadavérica de la obra escrita, pero no se rebela ante su

5. *Ibidem*, p. 52.

petrificación ni teme a la muerte pues sabe que (de alguna manera) aún no ha nacido, y que su escritura "*nada tiene que ver con el ser [pues] se ocupa de la ausencia del ser... Si fuera espejo de algo lo sería de la distancia entre la nada que fue y la nada que será. Es un hilo de añoranza uniendo al pasado y al futuro. Una vez más, es todo aquello que la historia no es*".⁶

SEPULCROS BLANQUEADOS

La historia, la literatura, la filosofía: sepulcros blanqueados. Entre la obra literaria que se erige sobre el reconocimiento de la alteridad (desde el "Finnegans Wake" hasta "El Monumento"), existe quizás un vínculo: Giambattista Vico. El filósofo italiano, al mismo tiempo que Rousseau, reconoció que el primer lenguaje tuvo que ser poético, ya que a partir de la metáfora podemos nombrar aquello que carecía de nombre: "*La sabiduría primera o vulgar fue de naturaleza poética (y) en la historia poética deberán encontrarse los orígenes de las repúblicas, leyes y todas las artes y ciencias que integran la civilización*".⁷

Así, su "Ciencia Nueva" de la historia bien podría metaforizar al ser-en-el-mundo como un ser-autocreado. Vico profundizó el razonamiento de Sócrates ("el conocimiento es en realidad reconocimiento") para afirmar que el espíritu humano sólo conoce lo que él mismo ha creado: el conocimiento es reconocimiento de lo creado. No podemos comprender la naturaleza, pero sí la historia (o las matemáticas o la literatura), ya que ésta es producto de la subjetividad humana más que la imagen móvil de una divinidad eterna, lejana e incomprensible para el mismo espíritu. De esta manera queda anulada el principio trascendental, inamovible, supremo, que según los filósofos de las luces debía regir la acción humana:

6. *Ibidem*, p. 36.

7. Citado por Michael Mooney en "La primacía del lenguaje en Vico", en Michael Mooney et al, *Vico y el pensamiento contemporáneo*, FCE, México, 1987, p. 187.

los principios de la sociedad y de su devenir deben encontrarse tan sólo en las modificaciones de la mente humana. Y si la mente humana y sus manifestaciones (artísticas, míticas, políticas, religiosas) son un conjunto plural y heterogéneo, entonces la creencia en el progreso humano es una ilusión, una mentira: la Ilustración y su idea del hombre universal (el *homo noumenon* kantiano) revelan sus pretensiones eurocentristas. El pensamiento de Vico consigue así resonancias muy importantes: definitivas. La historia humana, como autocreación del espíritu humano, implica del reconocimiento del otro, a todos los niveles. La sociedad y su devenir no pueden depender ya de un principio trascendental, fijo, ni concebir la historia como una línea recta que lleva inexorable a los hombres de nuestra actual situación de error hacia un futuro mejor —el fin de los tiempos. La historia, según Vico, se mueve cíclicamente, en *corsi e ricorsi*, pues las civilizaciones se suceden, diferentes cada vez y siempre con la conciencia y la memoria de su pasado (bueno o malo).⁸

Ante los Ilustrados que afirmaban “todo lo diferente es ilusorio”, o se preguntaban irónicos “¿cómo es posible ser persa?”, Vico responde: “toda universalidad es falacia”. Ante los Ilustrados que sostenían que la única retórica válida era la ausencia de retórica, Vico rechazaba la separación entre lenguaje y pensamiento: el lenguaje poético, como creación humana, se vuelve imprescindible para aprehender aquello que el hombre ha creado pero que aún carece de nombre: Según Vico “se requería una mente imaginativa para mostrar a un jurado, un juez o una asamblea las relaciones entre cosas aparentemente no relacionadas y para inventar tropos para situaciones en la vida que no tenían nombres, ya que, como le gustaba citar de Aristóteles, hay todavía más cosas que palabras en el mundo y por tanto, como sostenía Cicerón, la metáfora

8. Para una más amplia exposición del pensamiento viquiano sobre la historia ver Carlos Fuentes, *Valiente Mundo Nuevo*, FCE, México, 1990, p. 30.

no es un simple adorno, sino una necesidad de comunicación que surge de la pobreza del lenguaje”.⁹

El autor de “El Monumento” —al igual que el hombre de Vico— se crea, se comprende, se conoce, se explica a través del lenguaje. No somos creaturas de dios, somos creaturas del lenguaje. La metáfora de Strand, al igual que la de Vico, intenta designar aquello que le inquieta y que desconoce. Sólo que Giambattista desea, para llenar los huecos de su saber, nombrar al ser-en-el-mundo, y Mark busca, para vaciarlos, nombrar a la ausencia-del-ser, los *corsi e ricorsi* del vacío: “A través de tí volveré a nacer, yo mismo, una vez y otra; yo, sin otros; yo, con una tumba; yo, más allá de la muerte (...) Ha sido necesario someterse al vacío para recomenzar, para limpiar el terreno, para hacer espacio. No permito que nada se reciba. De allí mi triunfo y mi medtocridad”.¹⁰

En la seriedad entrecomillada de esta paradoja radica el humor de Strand. Humor sin carcajada, como corresponde a las circunstancias. No el más gratuito sarcasmo, sino la más lúcida poesía, aquella que parte del más allá de lo cotidiano y desemboca en el más acá del saber y sus hermetismos. Al hacer poesía sobre la ausencia del ser, Strand funda, establece y nombra al ser sin apostar por la trascendencia, la fijación de esencias en conceptos o cosmogonías. Strand apuesta en cambio por el postulado escéptico: Si el pasado dejó ya de existir y el futuro aún no llega, sólo queda el ser en el instante, en su continua fuga desde la nada que fue hacia el vacío que será.

EL LENGUAJE ES UN VIRUS

En otros campos de la lingüística, Gilles Deleuze y Felix Guattari afirmaron que el lenguaje no buscaba (en el fondo)

9. Michael Mooney, *op. cit.*, p. 191.

10. Mark Strand, *op. cit.*, pp. 17-18.

transmitir información o sentido sino en forma de consignas, mandatos e instrucciones. En contra de Vico, señalaron el peligro (de error) que implica buscar el origen del lenguaje en la metáfora. En realidad (afirman) el lenguaje no se refiere a las cosas, sino a las palabras mismas. El lenguaje se define por su carácter "indirecto" y el agenciamiento colectivo transforma sus enunciados en consignas y la ilocución (la capacidad de autorreferirse) le otorga funcionalidad. En cierto sentido, el lenguaje computacional podría servirnos de paradigma radical de lenguaje, pues en él la información no es sino transmisión de instrucciones.

Un hacker norteamericano, Robert Morris, inyectó hace algunos años un programa virus en el sistema de ordenadores más importante de su país, inutilizando millares de computadoras. El virus obligaba a la computadora infectada a localizar una serie de ordenadores, y luego se enviaba a sí mismo a los ordenadores localizados para que el programa volviera a comenzar: en poco tiempo, las computadoras no hacían otra cosa que transmitirse unas a otras las mismas instrucciones: te ordeno que me ordenes que te ordene, una y otra vez. Un círculo malévol, infinito como el palindroma "trazar trazar trazar t..."

El lenguaje, dijo William Burroughs, es un virus.

Con igual malignidad, El Monumento de Strand sólo contiene las instrucciones que necesitan traductor y lector para contemplar su estructura, y su estructura no es sino estructuración. Su funcionamiento, entonces, es similar al del programa virus de Robert Morris: "Nada, es el destino de todos; es nuestra sorda mediocridad. Y la traspaso. El Monumento es un hueco, sin arte y duradero. Hablo para la nada, la nada que soy, la nada que este trabajo es".¹¹

Mediante un discurso indirecto llevado al extremo de la autorreferencia, y poniendo en juego todo su poder de

11. *Ibidem*, p. 18.

ilocución, la palabra se desvanece. Si la palabra hace surgir (incorpóreamente) de la paz la guerra, del caos el orden, de la inocencia la culpabilidad, tiene también el poder de regresarse a sí misma a su condición inicial: el vacío, el silencio.

Para formalistas y estructuralistas cada una de las partes que conforman el largo enunciado de cada obra literaria tiene una función específica (incluso la de aparentar no tenerla), y a través de ellas el autor argumenta, muestra del mundo una visión estética, política o moral, lleva al lector siempre hacia un final, hacia algún sentido. Mark Strand, aunque demuestre a través de *El Monumento* que el arte sólo puede transmitirse a través de un vacío, demuestra también que ese vacío es maleable, que podemos esculpirlo entre autor, traductor y lector: el vacío de *El Monumento* requiere que nosotros lo modelemos con nuestro vacío aunque, como metáfora de la ausencia del ser que se propone, no pueda agotarse, concluir, constituirse como un todo: "Es fácil perderse en la nada puesto que la nada puede interrumpirse sin que se note. ¿Por qué hago esto?"¹²

12. *Ibidem*, p. 36.

DECÁPITES O EL SABER DE LA GUILLOTINA

Cuando niños, todo lo percibíamos de manera sencilla e irrefutable: el adentro y el afuera, el yo y el mundo. Luego aprendimos con náusea o morbo que no somos una sola cosa, que nuestro adentro se compone de muchos mecanismos: huesos grandes y pequeños, nervios y tegumentos, venas con sangre y bacterias, pulmones que filtran de impurezas el aire, estómago que convierte el más exquisito budín en el más infame excremento, pestañas que protegen de polvo a los ojos, glándulas que regulan nuestro crecimiento y nos dosifican la lujuria. La anatomía —diría Palinuro— nos revela así que nuestra vida, nuestro dolor y nuestro placer dependen del funcionamiento conjunto de todas esas vísceras, pero también nos revela que no es lo mismo cortarse las uñas que podarse el corazón, que debemos cepillarnos a diario los dientes pero ay de aquel que se rasque el hipotálamo para aliviarse una nostalgia.

A partir de esa revelación, imaginamos nuestro cuerpo como un complejo sistema de castas, algunas encargadas de mantener limpio el drenaje, otras de dosificar la energía o de

discernir nuestro ser en el mundo: desde nuestras partes vergonzosas hasta su majestad el cerebro, pasando por el prescindible apéndice y cada uno de nuestros pelos. En la película *El inquieto*, Roman Polanski verbaliza una ebria reflexión sobre esa paradójica jerarquía: si nos arrancan una pierna y nos la muestran, decimos "aquí estamos, mi pierna y yo". Si nos mutilan luego un brazo, decimos: "he aquí mi pierna, mi brazo y yo". Sin embargo, si nos decapitan, diremos: "he aquí mi pierna, mi brazo, *mi cuerpo* y yo". ¿Por qué no decir: "mi pierna, mi brazo, *mi cabeza* y yo"? La respuesta es sencilla: porque hemos aprendido que en las neuronas almacenamos nuestros recuerdos, que a través de las dentritas se procesan nuestras impresiones sensoriales y se organizan los silogismos de nuestra razón, que desde la hipófisis reina soberano nuestro cartesiano ego.

Si el hombre es un animal racional y la razón radica en el cerebro, la esencia del hombre se resume y condensa ahí, dentro de nuestra cabeza. Esa ilusión emparenta al filósofo racionalista con el rey de la luna que nos describe el barón Münchhausen: ambos quieren desprenderse del cuerpo para que sus cabezas habiten en el mundo de la abstracción y del pensamiento puro, ajenos a las bajezas corporales, ajenos al estómago hambriento, ajenos a las tentaciones de la sensualidad. Sólo decapitado —nos dicen— el hombre encontrará el sentido del mundo y de sí mismo, del tiempo y la eternidad, de la vida y de la muerte, del todo y de la nada, del adentro y del afuera, del yo y del otro.

En otras palabras, las utopías de la razón exigen que nos despojemos de la vida que anhelamos comprender, que nos desprendamos del mundo (la materia, el cuerpo) que debemos habitar. La evidencia está ahí, y nos negamos a verla. Desahuciados de nacimiento, inventamos dioses infinitos que

nos alivien de la finitud, saberes todopoderosos que enmascaren nuestra ignorancia. Así lo expresa Sergio Espinosa en *Decápites*:¹ "*El mundo está roto porque, afortunadamente, no nos cabe en nuestra cabeza*".

Sí. Quizás sea hora de reconocernos en la tragedia, de celebrar nuestra discontinuidad, de reconciliarnos con el cuerpo y la vida, aunque para ello tengamos que renunciar a la Verdad Absoluta, a los Dioses Omnipotentes, a los Saberes Trascendentes. Tal es el propósito último de los aforismos de Sergio: demoler las cadenas que los saberes racionalistas intentan imponerle a una realidad previamente decapitada. "*Las ideas más elevadas —nos dice— son aquellas incapaces de olvidar que nuestro cerebro pesa un kilo y medio*".

Ante los grandes sistemas hegelianos, kantianos o marxistas que buscan discernir las verdades absolutas que dan coherencia a la totalidad del mundo y del hombre, Espinosa Proa —como Cioran, Nietzsche o algunos libertinos de Sade— opone la brevedad del aforismo: su fragmentaria modestia: sus paradójicas revelaciones: su infinita e inocente capacidad para subvertir, invertir, revertir o pervertir la idealidad que los filósofos intentan hacernos pasar como real.

Coherente con este propósito, Sergio afirma que "*el hombre es un animal virtual*": un animal que inventa su mundo y tiene el descaro de proclamarlo real y verdadero, un animal "*hecho de un material que a duras penas se resigna a serlo*", un animal "condenado a ser superficial —pues sabe que nunca será capaz de encontrar su propio fondo". Así, todo lo que emane del pensamiento humano se revela como simulacro: virtualidad: signo: lenguaje: literatura. Si Descartes sentenció "pienso, luego existo", Sergio Espinosa contra ataca: "*existo a pesar de que pienso*".

1. Sergio Espinosa Proa, *Decápites*, Editorial Ponciano Arriaga, Colección Ciencias Sociales, San Luis Potosí, 1996.

La escritura de Sergio Espinosa, académico de la antifilosofía, quisiera consumirse en el fuego del lenguaje filosófico sin resurgir en las cenizas de la exclamación poética. Aunque "la metáfora es la vía más elegante para decir que las cosas nunca son lo que son", aunque "no hay sabiduría que no pase por la lengua", *Decápttes* jamás se atreve a volverse poesía, a reconocerse literatura. Acaso porque Sergio, al perder la confianza en el lenguaje filosófico, ha perdido también esa inocencia, esa animalidad que reclama del lenguaje poético.

Decápttes no quiere evadir las preguntas que la filosofía desde siempre se ha formulado —¿quién soy, dónde estoy, qué me dieron?—, sino demostrar la banalidad de toda respuesta. Para decapitar a todo discurso (religioso o filosófico) que se dedica a fabricar verdades, a discernir certezas y a imponer ordenanzas éticas, naturales y sociales, *Decápttes* fabrica dudas, discierne excesos e impone paradojas. Sus aforismos sólo nos convencen cuando descreemos de ellos, su seriedad sólo se manifiesta cuando nos hace reír, su sonrisa sólo funciona cuando nos provoca espanto, su sinceridad y su amor sólo pueden expresarse a través del cinismo y del desdén, su lucidez sólo se contagia cuando consigue embriagarnos, su sabiduría se cifra en la intuición de un no-saber que debe permanecer innombrado.

Si la racionalidad ha decapitado la esencia humana, si insiste en que vivamos y pensemos desde afuera de nuestro cuerpo, nos resultará imposible remediar la herida, remendarla, revertirla. Desde el mismo instante en que extirpamos el alma de la carne, el desgarramiento fue definitivo. *Decápttes* no propone recoger los retazos, los pensamientos y las vísceras del hombre para volverlos a zurcir, para unificar nuestro ser con el cáñamo de nuestro saber, pues sabe que tal

operación nos convertiría en espantajos quiméricos. Al contrario: lo que Sergio Espinosa busca, por los más retorcidos caminos, es vivir y pensar y gozar y sufrir desde nuestra fragmentación, desde nuestra finitud, desde nuestra alma, que no es otra cosa sino «un cuerpo en pena».

LA PALABRA Y LA UTOPIA

Siempre que leo o escucho sobre la enseñanza del lenguaje, evoco a mi maestro de estadística que escribía *haleatorio* con hache y sin el mínimo pudor. Si alguno de nosotros se atrevía a corregirlo, respondía inmutable: "esto es clase de matemáticas, no de lengua española". Para su desgracia y para mi consuelo, poco a poco he constatado que toda cátedra, sea de economía política o de petroquímica o de escultura, es en última instancia una cátedra de lenguaje, sobre el lenguaje y desde el lenguaje. La física atómica nació al mismo tiempo que la palabra *átomo*. Y germinó cuando en su interior discernimos los vocablos *electrón, protón y neutrón*, con los cuales después redactamos enunciados como, por ejemplo: *los electrones se mueven en órbitas alrededor de un núcleo formado por neutrones y protones*. Todo saber humano nombra a sus objetos de estudio, los adjetiviza, los enhebra e interrelaciona a través de una gramática y una sintaxis, los define, delimita, cataloga y jerarquiza mediante signos, códigos, enunciados, párrafos, tratados. De ahí que Juan Carlos García-Bermejo sostenga que

"La imbricación entre pensamiento y lengua es mucho más íntima, hasta el punto de ser difícil imaginar que pueda desarrollarse una capacidad de reflexión de complejidad mínima sin poder plasmarse, concretarse y recibir estímulos concretados en elementos lingüísticos".¹

Por ello el estudio de la lengua —su epistemología, su didáctica, su pedagogía, su praxis— es un problema tan urgente como espinoso. Estas ciencias siempre resultan las más herméticas y paradójicas porque no podemos salirnos del lenguaje para mirarlo de cuerpo entero, ni contamos con una herramienta que permita hablar de él sin recurrir a él. Eso explica que Hjelmslev propusiera elaborar una especie de "álgebra del lenguaje", que estableciera un sistema de axiomas y teoremas inequívocos entre toda función lingüística de todo idioma. Sólo creando este supremo metalenguaje —deducía Hjelmslev— podríamos describir, descifrar y predecir el estado actual de la lengua, su pasado histórico y su futura evolución... Ignoro si Dios conoce esa álgebra, ignoro si la aplicó para confundir a los hombres en Babel, ignoro si tiene sentido empeñarnos en descubrirla. El ejemplo de Hjelmslev y mi *haleatorio* maestro de estadística nos sugieren por lo pronto una hipótesis binomial: para hablar y escribir del lenguaje hay que saber matemáticas, para enseñar y aprender estadística hay que saber lenguaje. Parece perogrullada, pero es una perogrullada fascinante —por algo Flaubert afirmaba que la poesía era una ciencia de exactitud geométrica. Utilizamos, aprendemos y perfeccionamos la palabra y el número con los mismos fines: representarnos al mundo y comunicarnos en él. Así, es natural que un conocimiento de

¹ Juan Carlos García-Bermejo Ochoa, "El papel de la Universidad en la enseñanza de la lengua materna", en *Actas sobre el I Encuentro sobre problemas de la enseñanza del español en México*, edición de Marina Arjona Iglesias, Juan López Chávez y Maribel Madero Kondrat, UNAM, México 1995, p. 30.

ambos contribuirá siempre a enriquecer nuestra capacidad de representación, comunicación y, tal vez, de existencia.

En las *Actas del I Encuentro sobre problemas de la enseñanza del español en México* es notoria esta preocupación por describir su proteico y amorfo objeto de estudio auxiliándose de las matemáticas. Como método para conseguirlo, las ciencias de lenguaje ha hallado una herramienta bastante productiva en la estadística, disciplina que permite, al hallar la regularidad dentro del universo disímil e infinito de nuestro idioma, discernir métodos para incrementar la disponibilidad léxica de los estudiantes,² o para bocetar un *Atlas Lingüístico de México*.³ El simple hecho de contar, agrupar y comparar, permite que vislumbremos a lo largo de casi cuarenta años cómo ha evolucionado la enseñanza del español en nuestras escuelas primarias.⁴ Por supuesto, dentro de este nivel descriptivo, tampoco faltan a la cita los enfoques psico sociológicos que tienen por objeto adecuar la enseñanza de lengua a sus estudiantes concretos o las panorámicas históricas que dan cuenta de la tradición y de las rupturas que han marcado la enseñanza del español en nuestro país.⁵

En vez de allanar la realidad de la lengua con ecuaciones matemetafísicas, en vez de imponer sobre los hablantes una uniformidad normativa e inmutable, las ciencias del lenguaje han preferido aprender de su infinita diversidad, enfrentar el presente y reflexionar sobre su problemática para poder modificarla en beneficio de los usuarios de una lengua, considerados como un conjunto heterogéneo y variable.

Esta convicción "prescriptiva" es quizás la principal constante en las ponencias reunidas en estas *Actas*. La necesidad

2. Juan López Chávez, "Léxico y enseñanza de la lengua materna", *ibidem*.
 3. Pedro Martín Butragueño, "La sociolingüística y la enseñanza del español en México", *ibidem*.
 4. María de Lourdes Aguilar Salas, "La enseñanza de la literatura en la escuela primaria", *ibidem*.
 5. Benjamín Morquecho Guerrero, "La enseñanza del español en México. Tradición y rupturas", *ibidem*.

de incidir sobre nuestra realidad lingüística, llena de analfabetas funcionales y alfabetizadores que no funcionan, la necesidad de democratizar el acceso al dominio pleno del lenguaje, en un mundo donde los principales beneficiarios de la lingüística son los publicistas y los demagogos. No en vano nos alerta Juan Lope Blanch:

*"Si la lingüística, como cualquier ciencia, tiene que limitarse a observar —y a describir— los hechos del lenguaje para ser verdaderamente científica, la medicina verdaderamente científica tendría que limitarse a estudiar y describir las enfermedades humanas. Si 'científico' se opone en verdad a 'prescriptivo', la medicina científica tendría que dejar de ser 'prescriptiva'".*⁶

En ese sentido, ponencias como las de Sebastián Serrano Farrera,⁷ David Adolfo Aguilar⁸ o García Bermejo⁹ reflexionan sobre el papel que juegan (o debieran jugar) el Estado y las instituciones educativas en la enseñanza del español. Otros investigadores sugieren nuevos enfoques para facilitar la lectura y comprensión de los textos¹⁰, para replantear los saberes fundamentales de la lengua que deben adquirir los estudiantes¹¹ o para volver más atractivas, eficientes y comprometidas las clases de literatura.^{12,13}

6. Juan M. Lope Blanch, "La descripción de lenguas y la enseñanza del idioma materno", *op. cit.*, p. 44.

7. Sebastián Serrano Farrera, "El papel del estado en la enseñanza de la lengua materna", *ibidem*.

8. David Adolfo Aguilar, "Sobre la enseñanza de la lengua materna y el papel de las instituciones formadoras de docentes", *ibidem*.

9. Juan Carlos García-Bermejo Ochoa, *op. cit.*

10. María Luisa Quaglia, "¿Qué dice el texto?", *ibidem*.

11. Marina Arjona, "La redacción y la enseñanza de la lengua materna", *ibidem*.

12. Paciencia Ontañón de Lope, "El problema de la enseñanza de la literatura frente a la redacción", *ibidem*.

13. Alejandro García Ortega, "La literatura y su enseñanza en la escuela preparatoria", *ibidem*.

Todo con el fin de enseñar la lengua como:

*"el aspecto primordial para lograr el conocimiento, puesto que tanto su aprendizaje como su práctica se llevarán a cabo no sólo en la escuela, sino durante toda la vida, a tal grado que nunca llegaremos a conocerla en su totalidad... ¿qué mayor privilegio y oportunidad de enseñar a pensar que a través del curso de lengua, a desarrollar las capacidades críticas, de discernimiento, de investigación y de creación en el joven?"*¹⁴

La investigación sobre el lenguaje, su enseñanza y el desarrollo de nuestras habilidades para representarnos el mundo y comunicarnos, se convierten así en los engranajes de una auténtica y profunda revolución. Por algo escribían los estudiantes sobre los muros de París: *Destruyamos la gramática*, revoquemos su autoritaria normatividad, construyamos un lenguaje mejor y más habitable para todos. Por algo propuso Habermas su *teoría de la acción comunicativa*, por algo nacen, crecen y mueren las vanguardias artísticas que destruyeron y reconstruyeron nuestra relación con la palabra, por algo surgen y se desvanecen los mil y un adjetivos y prefijos de la lingüística. Porque la palabra representa, para el hombre, el límite de la realidad humana, cargada de contradicciones, dolor y relaciones de sometimiento, la literatura y la lingüística encierran una utopía: transformar al hombre, pero sin someterlo.

Pues, como toda utopía, esta esperanza encierra para las ciencias lingüísticas un riesgo (que también comparten las exactas): volverse instrumento estadístico semiótico filosófico para conservar, transmitir y fortalecer voluntades autoritarias. Nunca falta la maestra que golpea al alumno para demostrarle

14. Tatiana Sule Fernández, "¡Puf, la clase de español!", *ibidem*, pp. 162-163.

que con sangre entra la letra, la sabiduría y la felicidad. Ni el maestro que desea convertir la escritura en repetición mecánico kafkiana de estructuras inmutables, petrificadas. Dirían algunos: la voluntad de saber suele incubarse bajo su cascarón una voluntad de joder (sic).

LAS GÁRGOLAS Y LABERINTOS DE LA NOVELA:

MATURIN EL ERRABUNDO

LA PALABRA GÓTICA

Lo sabemos: hay adjetivos *comodines*, tan sugerentes que poco dicen, o nada... o demasiado. Pienso ahora en aquella palabra que califica a la cultura de los godos, a la música de *Dead can dance*, a la catedral de Chartres, a la novela inglesa de terror, a las artes cabalísticas... y a la ciudad imaginaria habitada por murciélagos, pingüinos y gatúbelas: a fuerza de ambivalencia, las connotaciones de la palabra *gótica* son tan diversas como precisas: para empezar, no nos hacen sonreír, y evocan calabozos y grilletes, emparedados vivos, potros de tortura, oscuridad y lenta muerte.

Ante las grandes catedrales de los siglos XII y XIII comparemos las novelas de Anne Radcliffe, Horace Walpole, Charles Robert Maturin y Matthew Gregory Lewis. En ellas, arquitectura y texto literario, piedra y palabra, se ven unidas por un parentesco esencial —un mismo pecado—: a través de su monumentalidad, de su carácter alegórico y de su estructuración geométrica, ambas se imaginaron como torres

de Babel: como alegoría del universo divino y como soberbia del arte humano.

Así, las catedrales medievales se vuelven "novelas" que narran la historia litúrgica del hombre, y la "novela negra inglesa" se convierte en una arquitectura lingüística y moral mediante la cual el escritor construye una alegoría del mundo, de sus delicias y —sobre todo— de sus horrores. Pues si las gárgolas, demonios y apocalipsis pétreos de las catedrales fomentaban la fe a través del terror, los novelistas góticos no escatimarán páginas ni metáforas para construir una aterradora, minuciosa y enérgica tipología del mal, cuyo objetivo aparente es alejarnos del Maligno, repudiarlo y complacernos en el castigo que, fatal, caerá siempre sobre sus seguidores. Una memorable galería de ángeles caídos y de demonios redivivos nos aguarda en cada novela gótica: como Ambrosio, el santo cuya caída nos narra Matthew-Gregory Lewis en *El Monje* (1795). O como el parricida que, en Melmoth, declara con cinismo conmovedor:

"¿Para eso me he vendido y me he encargado de sus trabajos tenebrosos, para eso me he convertido, en esta vida, en una especie de aprendiz de Satanás, tomando lecciones de tortura, y he firmado ese pacto que debe cumplirse abajo? No; yo lo desprecio, lo detesto todo, a los agentes y al sistema, a los hombres y a sus asuntos. Pero es en el credo de ese sistema donde el más grande criminal puede expiar sus pecados, vigilando atentamente, y castigando con severidad a los enemigos del cielo. Cada malhechor puede comprar su inmunidad accediendo a convertirse en verdugo del malhechor a quien traiciona y denuncia... Si yo persigo y atormento a los enemigos de Dios, ¿no puedo llegar a ser amigo de Dios? Estoy convencido de que mis crímenes serán olvidados merced a los crímenes que yo pueda fomen-

tar o castigar en los demás, sean cuales fueren. Tu culpa es mi exculpación, y tus sufrimientos son mi triunfo. No necesito arrepentirme. No necesito creer. Si tú sufres, estoy salvado".¹

LA LEYENDA NEGRA

Fiel a esta tradición, Charles Robert Maturin, "el último y más grande de los góticos" —Lovecraft dixit—, escribió en 1820 *Melmoth el Errabundo*. Al igual que *El Monje* de Lewis o *El Italiano* de Radcliffe, esta novela aborda el problema de la maldad —y los aledaños de la culpa, del crimen y del castigo— a través de esa xenófoba leyenda que surgió de la rivalidad entre Inglaterra y España: la Leyenda Negra de la Inquisición. Hasta cierto punto, el prudentísimo Maturin se cuida de maniqueísmos: aunque su anti-catolicismo es evidente, reconoce que el mal se extiende al interior de todos los credos. De hecho, Maturin parece propugnar por una tolerancia religiosa nacida del Amor, y creer que la salvación y la santidad se alcanzan por encima de los dogmas y de los ritos. De las diferencias religiosas, Melmoth dirá con ironía:

"No se atreven a negar que el espíritu que ese libro inculca e inspira es un espíritu cuyo fruto es el amor, la alegría, la paz, la paciencia, la mansedumbre y la veracidad. Jamás proclaman disentir en estas cuestiones... y se cortan el cuello por cuestiones tan importantes como el que sus jubones sean rojos o blancos, o el que sus sacerdotes puedan ir ataviados con fajines de seda o de lino blanco, o si deberían sumergir a los niños en agua o rociarles simplemente con unas gotas,

1. Charles Robert Maturin, *Melmoth el errabundo*, Editorial Bruguera, Libro Amigo, Barcelona, 1981, pp. 279-280. Todas las referencias a este libro se indicarán con el número de página:

o si deberían participar en las conmemoraciones de la muerte de aquel a quien todos declaran amar, de pie o de rodillas" (p. 382).

Así, reducir la novela gótica —y en especial la obra de Maturin— al estrecho cajón de la literatura moralizante resulta tan obvio como inútil. Es decir, su carga ideológica —siempre maniquea, siempre anti católica— no explica el poderoso influjo que ejerció en sus lectores contemporáneos y la innegable fascinación que aún ejerce sobre nosotros. Lo que más nos conmueve de ella es su estructura —tan monumental como precisa—, la exploración que emprende del lado oscuro del hombre y su capacidad para fabular historias trágicas y paradójicas éticas, a través de una estructura muy propositiva, casi brillante: una estructura de "caja china", donde la historia principal contiene y se subdivide en una multiplicidad de historias que, a su vez, pueden contener otros nuevos relatos con nuevos relatores. Tal estructura, usada desde *Las Mil y una Noches* hasta el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, proporciona al lector una escalera por la cual asciende en la trama sin que el suspenso se rompa, y al autor la posibilidad de extender su fábula y agotar todas las posibilidades del tema. Esta estructura, además establece una nueva similitud con la arquitectura de la catedral gótica, donde la nave principal se subdivide, mediante ojivas, en pequeñas naves y capillas, pasadizos secretos, sótanos y calabozos. El universo que el escritor o el arquitecto establecen, se bifurca poco a poco en millares de escondrijos y resquicios desde donde nos acecharán los peores y más perniciosos demonios.

MATURIN, EL ERRABUNDO

Resulta fascinante la habilidad de Maturin cuando retrata los diversos matices y poliédricas facetas que adopta la maldad. En un platillo tenemos al Superior, cuyos crímenes están

amparados por el dogma de la fe, y el parricida, que asesina y tortura para convertirse en Inquisidor y así obtener la salvación. Y en el otro platillo vemos a John Melmoth, que entregó su alma al diablo a cambio de la inmortalidad y del poder para vencer cualquier distancia y cualquier obstáculo con la velocidad del pensamiento.

Todo parece indicar que la balanza se inclinará hacia Melmoth, cuyo pecado parece ridículo comparado con los crímenes del poder (y se le castiga, por supuesto, con un mayúsculo infinito infierno). El errabundo es un demonio trágico, al que podemos temer, mas no odiar. En cambio, sí odiamos a los inquisidores, a la suegra de Sandal, a los padres de Isidora, al pariente de Stanton, a los guardianes del manicomio, al ávaro tío y al mismo Alonso de Moncada cuando, tras su milagrosa liberación de las celdas inquisitoriales, comenta al ver pasar el auto de fe donde él debió figurar como carne de hoguera:

"Avanzaron al fin, y todo el esplendor de la procesión irrumpió ante mis ojos, y nada me pareció más grandioso. Los hábitos de los eclesiásticos, el resplandor de los cirios en la lucha con las últimas claridades, que parecían decirle al cielo: 'Nosotros tenemos un sol, aunque el tuyo se haya puesto'; el solemne y decidido aspecto de todos los participantes, que caminaban como si su marcha se hiciera sobre cuerpos de reyes, y el mismo crucifijo negro, temblando detrás, escoltado por el estandarte de Santo Domingo, con su terrible inscripción. Era una visión capaz de convertir a todos los corazones, y yo me alegré de ser católico" (p. 316).

Asimismo, podemos odiar al reverendo Charles Robert Maturin cuando saca a relucir sus prejuicios raciales con una frescura irritante:

"...y desde la canoa india gobernada por nativos desnudos, a las espléndidas y torpes y mal gobernadas embarcaciones de los rajás, que flotaban como enormes y dorados peces corveteando con toscos y primitivo alborozo sobre las olas, hasta los galantes y bien patroneados navíos de Europa, que cruzaban como dioses del océano llevando fertilidad y conocimiento, descubrimientos de arte y bendiciones de la civilización dondequiera que recogiesen las velas y echaran el ancla" (p. 371).

Sí, a todos ellos podemos odiar, menos al Errabundo. Pues cuando el autor habla por sí mismo (y lo hace todo el tiempo, incluso cuando se supone que es un judío quien narra), no trasciende las limitaciones y prejuicios del predicador conformista y tímido que es: aunque versado en el conocimiento de la gente —de sus pasiones, sus debilidades, cegueras y obsesiones—, Maturin no se atreve a expresar una verdadera crítica. Pareciera que se esconde detrás de las citas —Austen, Shakespeare, Cervantes— y que sólo cuando Melmoth habla es capaz el tímido reverendo de lamentar el absurdo de la vida humana, la complejidad que ha revestido la vida social, las relaciones entre los hombres, la injusticia y la mediocridad.

La hipótesis parece arriesgada, pero inminente: Charles Robert Maturin, como el doctor Jeckyll, sabe que Melmoth es su Míster Hyde, por lo que trata de convencer a sus lectores de lo contrario:

"Como, a modo de crítica igualmente falsa e injusta, han sido interpretados los peores sentimientos de mis personajes como 'míos propios', debo abusar aquí de la paciencia del lector para asegurarle que los sentimientos atribuidos al extranjero son diametralmente opues-

tos a los míos y que los he puesto intencionadamente en boca de un agente del enemigo de la humanidad" (p. 378, nota al pie).

Por pura simpatía hacia el autor, resulta increíble que los pensamientos de Melmoth sean opuestos a los de Maturin. En su libro *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov aseguraba que los monstruos creados por la literatura de horror poseían la facultad de expresar todo aquello que los autores —por la censura externa o interna— no podían expresar de manera directa. El vampiro alegoriza la necrofílica atracción que ejerce la muerte sobre el hombre; el licántropo, la naturaleza bestial del hombre y su afición a la nocturnidad... ¿De qué oculta pasión es símbolo Melmoth? ¿De la razón atea, de la moral no-religiosa, o de qué?

Aunque Maturin desea que su monstruo exista, no por ello deja de temerle, ni de someterlo a la prueba máxima: el Amor. Los avatares de esta prueba nos los relata Alonso de Moncada, a partir de los manuscritos que transcribió en la guarida del judío Adonijah mientras se ocultaba de los inquisidores. Este manuscrito habla de una isla, enclavada en el océano Índico, que los indios creían habitada por Imalee, diosa del Amor. Esta diosa era, en realidad, una joven española que, tras sobrevivir a un naufragio, había crecido en completa inocencia y comunión con la naturaleza —paráfrasis mágica de Robinsón Crusoe. Sólo una mujer así, nos asegura Maturin, podía soportar la presencia de Melmoth y, más aún, amarlo.

Esta relación, paráfrasis del mito de la Bella y la Bestia, se prolonga incluso cuando Imalee es rescatada y conducida hacia el catolicismo feroz de sus padres. Ahí se le bautiza con el nombre de Isidora y se le designa un marido. Para escapar de este matrimonio, Isidora accede a contraer nupcias con Melmoth, aunque éste jamás acceda a presentarse ante la sociedad como su auténtico esposo.

Las calamidades pronto llaman a la puerta de la dulce Isidora, compendio de todas las virtudes que Maturin ama y desea, y alcanzan su clímax cuando da a luz a la hija de sus amores con el Errabundo. Sus padres, al descubrir quién es el padre de esa niña, no dudan: Isidora es entregada a la Santa Inquisición, y condenada a cadena perpetua... Entonces reaparece Melmoth, puntual, para ofrecerle a Isidora la libertad... y ser de nuevo rechazado.

El Errabundo fracasó en la prueba. Ni el Amor de la mujer más virtuosa, bella e inocente ha sido capaz de redimirlo, aunque ella esté convencida de lo contrario:

"Hija', dijo el sacerdote, mientras rodaban las lágrimas en sus mejillas, "hija, tú vas a ir a la gloria...; la lucha ha sido corta y cruel, pero la victoria es segura: ¡las arpas entonan un nuevo cántico, un cántico de bienvenida, y las palmas se agitan por tí en el paraíso!"
"¡El paraíso!", exclamó Isidora con su último aliento: "¡allí estará él!" (p. 659).

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Considerada en su compleja totalidad, *Melmoth el errabundo* aparece como una novela inconclusa, desequilibrada por la desigual extensión de las partes que la componen, con un final que, apresurado, no alcanza a amarrar todos los cabos sueltos. Tales deficiencias, sin embargo, son *peccata minuta*: sus pecados mayores, de acuerdo a la concepción estética de la novela moderna, provienen de sus clichés, su xenofobia, su mensaje edificante y sus grandilocuencias. Por encima de ello, algo consiguen comunicarnos: la lectura que los góticos hacen del corazón humano sigue vigente en la obra de Dostoievski, de Kafka, Huysmans, Baudelaire y Rimbaud, entre tantos otros: sabemos que el diablo no existe como ente autónomo. Pero hemos corroborado, una y otra vez, que está

dentro de nosotros, casi con las mismas palabras que lo confiesa Melmoth:

"¡Ay!, cuán absurdo es ese título adjudicado al gran caudillo de los ángeles, ¡el astro matutino de su esfera! ¿Qué enemigo tiene el hombre que sea más mortal que él mismo? Si se pregunta a sí mismo a quién debería otorgar en rigor este título, que se golpee el pecho, y su corazón le contestará: ¡Concédelo aquí!" (p. 540).

LA MANCHA DE PÚRPURA

A las otras Fuensantas

Parece casualidad que un embrujo trabaje mi ánimo cuando me adentro por avenida Carranza al centro histórico de San Luis Potosí. Una fascinación que redobla su asedio cuando doblo por Rayón y me conquista minutos más tarde, mientras me estaciono y entreabro la puerta 300 de la calle Vallejo. Tal vez no exista un sustantivo adecuado para nombrar tal desazón, pero sí el verso para describirla: *un encono de hormigas en mis venas voraces*. Casi parece fatalidad que evoque dicha imagen al entrar en esta casona, pues aquí se alojó López Velarde cuando se licenciaba en San Luis. Por supuesto, lo que antes fue su hospedería hoy es un museo. Y yo no me quejo: el paso de casi un siglo ha permitido que su servidor labore —como editor de una revista literaria esporádica— en las mismas estancias donde el poeta —adverbial y adjetivado— leía a Iriarte para aplacar la resaca o a Boecius para enardecer la vena metafísica. He pensado mucho en ello, pues enciendo la computadora bajo la mirada al óleo que él me dedica desde el muro y me reclino sobre un sillón que es réplica exacta de aquel donde él lo hizo. Obvio: desde la

alborada de nuestro siglo hasta su crepúsculo, todo se metamorfoseó pero —por lo mismo— ahora me esfuerzo en encontrar aquello que ha permanecido inmutable, el péndulo cuya vacilación nos comunica a través de un abismo. Sí, permanecen la piedra, los umbrales, el espacio y... ¿nada más? No. Indicio a teorema, sofisma a sintagma, paulatino me convenzo de que él y yo compartimos algo más, aparte de nuestro retorcido y luminoso erotismo, aparte de la reverencia despavorida que hallamos en algún salmo de Baudelaire. Sí: algo real, al principio apenas audible, pero que incrementa su sonoridad hasta ensordecerme con su evidencia. En efecto: desde algún lugar de esta casa, más allá de las paredes que confinan el museo, emerge un cantar *impávido y cálido, dócil y experto*. ¿Es una hermosa casualidad —me ausculto— que su vecino y el mío hayan aprisionado a sendos zenzontles? ¿y que el lamento de ambos pájaros meciera nuestro respectivo cansancio, nuestra respectiva medianoche? Ni creo en la evidencia ni la pongo en duda. La acepto como dato empírico, como desechable dogma de fe y, sobre todo, como pretexto para apagar la computadora y encaminarme hacia el difuso origen de aquel velardiano trino.

Iluminado por una bujía atravieso cierto umbral —temeroso de que el Soplo del Mal la apague. Empujo un batiente y en cuanto se abre (¿o en cuanto lo traspaso?) el emplumado trovador y su romance callan el pico. Ahí está. No el ave ni la jaula, sino el jovencito de corazón retrógrado y dolor que es inmortal. Quién fuera a creerlo: viste de negro como un fantasma enlutado y bebe café con brandy bajo la mirada de una litográfica Virgen Dolorosa. Entre sus siniestros dedos sostiene una foto y con los diestros describe: *el retrato para quien mi llanto mana a la una de la mañana, reflejando en su sal, que va sin brida, la minúscula frente desmedida*. No apresuro las cosas. Aguardo hasta que Ramón presienta mi presencia, interrumpa su plegaria y su mirada me sirva de

azogue. Menos mal: extiende su mano y sin sobresaltos me pregunta como a cualquier humano: *¿acabas de hospedarte en la casa, amigo?* Tras un breve vacilar le digo que sí. Quiere saber si soy de San Luis y de inmediato le informo que no: "soy de Fresnillo: no lo presumo pero tampoco lo escondo". Contento quizá de compartir techo con un semi paisano, Ramón enjuga de sus dedos la tinta. Luego me inquiera si he venido a estudiar y de cuál preparatoria egresé. Le platico que ya no estudio, que desde hace un año trabajo aquí, y que estudié la Preparatoria en el Seminario. *¿A poco?* —interjecta con justo escepticismo, pues no recuerda haberme conocido en las clases del Conciliar— *¿y qué me cuentas del canónigo Domingo de la Trinidad?, ¿continúa con sus clases de latín?* Vacilo. Dudo. Pero (¿había otra salida?) al final me decido por la sinceridad y le confieso que, hasta donde sé, ese rector murió hace mucho, y no conozco las aulas del edificio de San Agustín, pues ahora el seminario está en Guadalupe. Es obvio que no me cree, pero lo disimula muy bien o no tiene ganas de contradecirme. Y yo se lo agradezco. Al escanciar un vino me pregunta si conozco Jerez. "Sí, por supuesto: incluso mi esposa es una jerezana, una *muchacha cortijera, amiga del buen sol que la engalana...*" La cita funciona, y una amable carcajada le salta del pecho, desmintiendo su imagen de estudiante sombrío y sin humor: *¡así que conoces mi poema!, ¡lo leíste en Bohemio...? tú sabes, me da gusto encontrarme con jóvenes que lean literatura de jóvenes*. "Y eso no es todo —re-mato para azuzar su curiosidad— tengo en mi librero tus poesías, incluso algunas póstumas, y varios ensayos sobre tu vida y tu obra". *¿Es esa una paradoja temporal o te enmascaras de Mefistófeles?* —inquire irónico al llenarme de brandy la taza. "No, pero podemos dejarla como tal", concedo mientras acepto el trago y entrechocamos las cerámicas.

Bebo en silencio, al acecho. Se supone que yo debería hacer las preguntas, pero respeto su prosódico derecho a

ocultarse. En realidad, me agrada su gentil reserva, tan ajena al pródigo solipsismo de su obra. Y más aún me convence cuando lo miro vaciar de un trago su brandy, levantarse y decretar: *creo que esta noche mi deber como anfitrión consistirá en mostrarte la ciudad, amigo Asmodeo, así que guardemos estas copas y partamos...* Y nomás de imaginar lo que me espera, de anticiparlo, una sonrisa desborda mi alma. Sin mayor trámite nos abrigamos, se cierra la puerta y nos arrastra la calle casi desierta, casi impecable. Bajo las columnas de textura ictericia resuenan aún los acordes de Wagner; por San Miguelito un perro nos interroga patafísico y por la alameda el viento hace revolotear los pasquines de un mitin anti reeleccionista. Ramón sigue callado y yo aprovecho su silencio para sondear su entusiasmo: "Oye, Ramón, ya que deseas mostrarme San Luis, ¿me llevarás con las huries de maravillas, para que nos sorprendan *en pompas orientales de aros, pantunflas, velos y corales con ajorcas y astrales gargantillas...*?" Él reconoce de inmediato la estrofa y me palmea la espalda: *¡eso es de Herrera y Reissig!, ¡enhorabuena, camarada Lucifer! al maestro uruguayo se le conoce poco y se le valora menos, ¿cuál edición conseguiste?* "Una antología de editorial Aguilar". *No me suena, pero si tú lo dices...* "De todas maneras, no me cambies de plática —insisto—: ¿iremos o no con las bailarinas impúdicas, las azafatas súbditas de la carne...?" Él nomás me oye, nomás mueve de lado a lado su sonrisa, sombría mientras me responde: *no me tientes, Belcebú, porque la mujer es mi hambre y mi sed—* y alumbrada cuando rectifica—: *pero tienes razón, Baal, pues hay que vivir en el cogollo de cada minuto.*

Así, con renovado gusto redoblamos el paso y tres cuerdas más tarde nos recibe un tugurio sin nombre, sin mingitorio y sin hielo. Una tarima al centro, encima de ella una banda que desdibuja un son, al fondo el cantinero y la mesera. Y, alrededor de nosotros, siempre en movimiento, el revoloteo

de catorce aves femeninas, colilargas, siempreleves. Algunas tienen pareja, como aquellas que acompañan a ese viejo con insignias de masón y a su amigo caballero de colón. Mi compañero los saluda con una seña y con otra pide un par de caballitos y una ficha de dominó. Por allá canta una voz etélica y anacrónica: *Hay mujeres que bailan desnudas en cárceles de oro / hay mujeres que buscan deseo y encuentran piedad ...*

Mientras jugamos y engullimos los encurtidos, mientras vaciamos nuestras copas y se llena la cantina, Ramón desecha capa tras capa su timidez. El aroma mujeril lo incita a describirme su sangrante devoción por las damas, las madres dolorosas y las vírgenes intactas, las flores de pecado y las niñas que juegan en el parque, las viudas de negros guantes, las novicias teresianas. Sólo se interrumpe para cauterizar las penas con tecailla y con la canción que finaliza: *Hay mujeres veneno, mujeres imán / Hay mujeres de fuego y helado metal / Hay mujeres consuelo, hay mujeres consuelo, mujeres fatal.* Y yo aprovecho su emoción para clavarle en la testa una banderilla: "¿Sabes, camarada?, hablando de mujeres, pocas veces he recuperado la turbación infantil que me ocasionó cierta niña, cuando miré su beatífica sonrisa, vestida de santa en medio de una alegoría viviente..." Él está casi de acuerdo, porque a su fúnebre parecer algo le falta a esa imagen de santidad y belleza: la mancha solemne del luto. Y, para demostrármelo, se trepa a la silla y recita, con fervoroso pulmón, el soneto de Reissig: *Surgiste, emperatriz de los altares / esposa de tu dulce Nazareno, / con tu atavío vaporoso, lleno / de piedras, brazaletes y collares. // Celoso de tus júbilos albares / el ataúd te recogió en su seno, / y hubo en tu místico perfil un pleno / desmayo de crepúsculos lunares.* Todos en la cantina, desde la mesera hasta los músicos le aplaudimos, sobre todo cierta odalisca, que interrumpe su ritmo asiático para invitarle otro caballito de cortesía. Cuando el poeta se recupera de su entusiasmo, a manera de elogio le comento

que esos versos pudieron ser suyos. *Me hubiera gustado firmarlos, claro, con dos objeciones: lamento su predecible rima y no comparto la naturaleza de su Amor. A Reissig no le importaría consumarlo y consumirlo hasta las cenizas. Yo, en cambio, creo que sólo en la castidad mi zozobra crecerá y crecerá hasta la plétora; sólo en la continencia es posible que Amor perviva.* Yo le confieso que esas ideas no me son ajenas, y le pregunto: “¿Has oído hablar de los cátaros, o leído *La cruzada contra el Grial*?” El reconoce que no tiene referencia del libro, y apenas recuerda la cátedra que impartió el padre Trinidad y Guerrero sobre los cátaros, los puros, los tejedores que hilaban la sístole y la diástole del mundo... “En efecto — le expongo — ese libro habla de la herejía que cultivaron los poetas provenzales y los predicadores cátaros; su doctrina (al igual que tu poesía) giraba alrededor de una figura central: el *Ánima*: la Dama de los caballeros y los poetas: la única mujer que debía ser amada, la única que jamás podría poseerse. Ese Amor a la Dama, la sagrada *Minne*, era el principal sacramento del puro y del creyente. Y la continencia era el primero de sus mandamientos. Si el creyente no lo quebrantaba, al morir se consumaría la inmutable y perfecta unión del alma con su Amorosa *Ánima*. Tal juramento no impedía que el amante gozara la carne de otras mujeres, siempre y cuando no procreara, pues la materia fue creada por Satanás y engendrar hijos equivale a propagar la miseria... ¿No te suenan conocidas esas ideas, camarada poeta? ¿No has notado que en tus versos se desposan en similares nupcias el Amor y la Muerte? ¿que ambos forman parte de un mismo movimiento, como el va y el ven del trapecio, como el tic tac del minutero, como el son de tu corazón...” *Sí, sí — me interrumpe, manoteando —... Rafael López y Pedro de Alba siempre me embroman porque sólo puedo escribir alrededor de mi teología amorosa... pero eso no implica que sólo piense en ella; tengo cabeza para muchas cosas, ando extraviado en muchos dédalos, sé que hay cuestio-*

nes más urgentes, como diría mi padre, y además me conmueve el padecer de mi prójimo, como me enseñó mi madre... Aunque en el futuro otro poeta diga de mí que fui escaso, complejo, alambicado y cursi, y que reiteraré hasta el infinito las infinitas posibilidades de la pasión (de mi pasión), sé que en su misterio y sólo en él está la cifra y el garabato de todas las cosas: escribir sílabas ajenas a mi dolencia, sería escribir sílabas ociosas, el único pecado de verdad imperdonable.

Callamos, sintiéndonos de nuevo en el burdel y dejándonos abrumar por su estruendo de huapango. Hasta que la bailarina de ojos gitanos toma del brazo a Ramón y él se deja conducir a la tarima. De reojo los adivino: ella cierra sus incróspidos ojos y con armónicos pies baila al compás de aquella mano viril que gesticula sobre su seno y su cadera, de aquellos dedos maniáticos que miden cuartas a su talle de caricias ideado por Merlín. Viéndome solo, una jovencita con el pelo teñido y una argentina serpiente al cuello, me pide un cigarro y se ofrece a leerme en la palma mi destino: “Morirás — dice —, a la edad del Cristo, cuando, traicionada tu soltería, desdeñe la esfinge abrirte su nicho y clave en tu pecho una pulmonía” Y yo, sicalíptico, le sigo la corriente: pago por su copa y brindamos por la vida y por la muerte. Hasta que, sudando aterido, regresa Ramón y rescatamos del naufragio nuestra plática: “Entonces, amigo — lo incito — si cultivas la pasional *Minne* de los trovadores provenzales, y tu poesía será el único hijo de tu himeneo, ¿quién es entonces tu Dama, el rostro tras la máscara de Fuensanta?”. Casi escupe su trago al escucharme: *jah, no! — protesta — no me tientes, Astarté: pues si te revelo el nombre de mi amada, no pararé de elogiarla hasta que me derrumbe el cansancio, mucho después de que se te agote la paciencia...* Ramón finge no escucharme y yo finjo olvidarme del asunto. Y menos temprano que tarde tiene que rendirse: *en realidad — balbucea mientras apura su enésimo tequila —... en realidad no importa cómo se llame,*

camarada Samael, pues la mujer de carne y hueso es sólo una aproximación, una imagen deletérea de mi Dama; para que se confunda Fuensanta con su Símbolo tendré primero que canonizarla: que muera casta como virgen y devenga entonces Señora de las Ilusiones, Rosa intacta, Arcanos ojos, Estrella fiel, Generoso y escondido azabar, Caritativa madurez, Alta da tímida, Torcaz humilde, Cuaresmal virgen enlutada..."

"Miserere nobis —recito y agrego, luego de enjugar mis argumentos en tequila—... en otras palabras, debes convertir a tu amada en santa para que humilde le rece tu tristeza, 'como en los pobres templos parroquiales el campesino ante la virgen reza...' Santificar el amor del espíritu y maldecir el de la carne: eso mismo que hicieron los católicos después de la cruzada contra los albigenses y los cátaros: transmutaron el mito del Ánima en un contradictorio fervor Mariano... ¿No te parece hipnótico que bajo el manto de María sobreviviera el Grial y la Minne?... ¿No te sorprende que entre tus versos y tus arterias aún palpite una religión casi olvidada? Porque tu obra, como la de Sade (aunque por diferente camino) es un homenaje a la Virgen, símbolo de la única pureza intacta e inalcanzable. Por ello tu fe, como la de tantos, es un cristianismo sin Cristo, pues sólo canta a la sacra turbación que María te inspira; si algún día, humildemente, le escribes al Nazareno, sólo lo harás para acallar la alarmada ortodoxia de tu madre y de tus hermanas..."

¿Es eso una apología o un vejamen?, me pregunta en cuanto consigue contener mi verborrea, y yo admito que no lo sé, que me gusta su idea del amor, pero me perturba que la contamine con el tósigo de la culpa y el cauterio del arrepentimiento. Entonces, estamos de acuerdo, amigo Satán, concluye, y con una seña pide la cuenta y con otra se despide de su compañera de baile, de su amigo masón y del caballero de colón. Luego pagamos y salimos a la calle, a la impensada tiniebla de la muda ciudad.

Casi amanece. En las paredes se deshojan los carteles que anuncian a Tomás Borrás montando *El loco dios* de Echegaray, y a un costado de la plaza de Armas la policía intenta arrestar a unos maderistas borrachos. Por asociación de ideas, se me ocurre averiguar qué piensa mi camarada acerca del político coahuilense. Parece sincero cuando responde que es un gran hombre, que lo conoció hace pocos días en una sesión espiritista. A pesar de ello, no contengo mi carcajada: "vamos, Ramón, esas son supercherías, aunque admito que su parafernalia simbólica es tan irritante como seductora". Y él responde: *advertito que te causa risa mi fe de talismán y de amuleto, amigo Belcebú, pero... después de todo... no negarás que gracias a ella estás aquí, hablándome de poemas que aún no escribo, indagando mis referencias míticas y glosando lo que dirán mis críticos porventres... y también gracias a ella te desvanecerás con el amanecer*. Me callo. ¿Qué podía argumentarle? Nada: y nada hablo hasta que hemos llegado al número 300 de la calle Vallejo, justo cuando el campanario tañe su primer rosario de bronce. Ramón abre la puerta de su cuarto y me convita a pasar: *no te acongojes, amigo Gilgamesh, al saberte fruto de mi imaginación profética...—me consue-la— y en muestra de amistad, antes de que te vayas be de confíarte un secreto*. Enseguida se agacha, del armario extrae un baúl, lo abre y extiende su contenido ante mis ojos. Bajo la música insensata del campanario, parece que le hemos robado un instante de *ævum* a la eternidad, mientras Ramón reza arrodillado y yo lo acompaño en el silencio, en el espanto y en la contemplación de aquel avieso atavío sobre las sábanas.

Cuando por fin cesan los tañidos, y ya con la cabeza libre de ebriedad, Ramón se yergue, me saluda y se despide: *adiós, amigo Arimán: tendrás que dejarme marchar, pues tras mis aquelarres sabatino cumplo con el precepto de oír misa entera los domingos*. Y así, tras estrechar su mano, regreso a mi

oficina y a mi computadora, resignado a que la realidad se confunda con mi amnesia. Mucho me temo y mucho me conforta que sólo una imagen seguirá indeleble en mi espíritu. Sí, sólo el secreto que el poeta me develó antes de irse: como tinta derramada sobre la blanca ignorancia de la cama, el negrísimo vestido que vestiría a su Dama en sus bodas místicas: ese presagio de bruna seda y aciagas crinolinas, con una flor de azahar prendida al escote y una mancha de púrpura sangre virginal reseca en su talle.

BOCETO PARA UNA POLIFONÍA SADEANA

SIMPATY FOR THE DEVIL

Please to meet you / hope you guess my name /
I was puzzling you / is the nature of my game
Jagger-Richards

A la orilla de un río el viento sopla. Entre la neblina una miríada de papeles revolotean, y un hombre de amplia frente, pañilla ancha, traje y corbata, intenta atrapar al vuelo aquellos testimonios, actas o testimonios que le interesan: luego de mirarlos durante un rato, los vuelve a dispersar entre la niebla o los guarda en un ataúd. El hombre se llama Jean-Jacques Pauvert, y su oficio es la edición de novelas eróticas y/o surrealistas.

Al fondo una lancha se abre paso entre la penumbra. Pauvert interrumpe su actividad: cierra el fêretro y llama con sus brazos al remero. Éste acude a la ribera y presta su ayuda para subir la caja a la embarcación. Pauvert también aborda, agradece al remero y enciende su pipa. Un golpe de remo y la lancha se trepa en la quieta corriente del río.

REMEMERO: Buenas noches, ¿cómo le ha ido con sus investigaciones? Al pasar por estas tierras, y verlo con ese ataúd, no me quedaron dudas sobre su vocación, tan útil para reconocer en lo que ha acontecido a los muertos claves

para lo que sucede a los vivos. ¿Sería indiscreto preguntarle sobre qué personaje indaga secretos, aunque no me explique por qué fin?

PAUVERT: (*tras menear su cabeza, amable y complacido por el comentario*) Te diré primero que nació en 1740; su leyenda, en 1768, cuando se da a conocer en toda Europa, a través de gacetas, canciones y rumores, el nombre de un gran señor culpable de horrosas experiencias con una pobre mujer que había cometido la imprudencia de pedirle limosna. En 1772, tiene lugar el escándalo de Marsella, un sombrío asunto de bombones rellenos con un afrodisíaco fabuloso, la cantárida. Condenado a muerte por contumacia, quemado en efígie en Aix-en-Provence, para entonces se ha convertido, como él mismo lo dice en su momento, en "el lobo feroz". Luego, a partir de 1778, doce años y medio de cárcel, primero en Vincennes y luego en la Bastilla, hacen que su nombre se quede un poco olvidado. Y también aquella extraña revolución, de la que no se sabe demasiado cómo evolucionará y que en 1790 lo libera en forma anónima. Los tiempos han cambiado. Son otros los nombres que refugan. Pero en 1791 mi personaje hace imprimir *Justine o los infortunios de la virtud*; en 1795, *La filosofía en el tocador*; dos o tres años más tarde, *La nueva Justine* y *Aline y Valcour*: ¡centenares de páginas de violaciones, torturas y fornicaciones como nunca se habían leído! El coco, cuyas fechorías vuelven de pronto a la memoria de todos, ampliadas ahora por el transcurso del tiempo, multiplicadas por las hazañas de incontables lúbricos y sanguinarios personajes de papel, se desdobra, para el gran público, en un profesor emérito del crimen.¹

1. Jean-Jacques Pauvert, *Sade, una inocencia salvaje (1740-1777)*, Tusquets Editores, Colección Andanzas, Madrid, 1989, pp. 11-12. Como el presente texto tiene más pretensiones lúdicas que académicas, las citas que hago son casi textuales: sólo he modificado lo absolutamente necesario para hacer coherente el relato.

REMEMERO: No me diga más. Conozco su nombre y he leído alguna de sus novelas; algunas con verdadero asombro, otras con pavor; *Los 120 días de Sodoma*, por ejemplo, superó mis fuerzas y mi disciplina. Nunca creí que eso pudiera pasarme ante un libro; nunca creí que semejante libro pudiera escribirse. Quizás por eso me intrigó la personalidad de su autor, y lo que de su vida he ido averiguando no ha hecho sino ahondar mis sospechas. Sí, es un sodomita, un envenenador, un solipsista, pero también un filósofo, un humanista, un pedagogo del mal. Sí, sentí por Sade cierta simpatía: no es difícil compadecer al diablo...

PAUVERT: (*luego de tararear el coro de "Sympathy for the devil"*) No hay que excusar a Sade, es ridículo tratar de volverlo "simpático". Si, tal como dice la *Encyclopédie* sobre los filósofos, sus contemporáneos, "el genio consiste en la extensión del espíritu, la fuerza de la imaginación y la actividad del alma", hay que proclamar por todo lo alto que Donatien de Sade es uno de los cinco o seis mayores genios universales; pero, en verdad, no por ello debe dejar de decirse con la misma claridad que este genio demostró ser un delincuente sexual casi intratable y a menudo peligroso. Pero si bien comenzó muy pronto (sin duda alrededor de los veinte años) a "ejercer su temperamento", ya tenía más de cuarenta cuando escribió su primera gran obra "sádica". Nadie en su época sufrió una maduración tan lenta; pero tampoco nadie estuvo tan solo; Sade jamás se comunicó.²

REMEMERO: Quizás él no pudo comunicarse con sus contemporáneos, pero el siglo XX ha encontrado en él una fuente inagotable de mensajes, enigmas, atrocidades. Dice Savater que, por encima de sus novelas, lo interesante de Sade son los escritos que ha suscitado en nuestros con-

2. *Íbidem*, p. 15.

temporáneos. Recuerdo algunos ensayos muy sugerentes alrededor de él: Denis de Rougemont asegura que todo lo que Sade escribe debe interpretarse exactamente al revés: es decir, quiere horrorizarnos con la capacidad destructora del hombre, con la dimensión infernal de nuestro mundo. Por otra parte, Klossowski mantiene que la de Sade es una fe en dios expresada *a través* de la blasfemia, como si quisiera alcanzar la redención *a través* de la maldad, del egoísmo, la lujuria y la soberbia... En ambos casos es en verdad inquietante el sentido final de los textos sadeanos.

PAUVERT: (*para sí mismo, mientras sacude las cenizas de su pipa*): ...pero no sólo es eso, el texto. La palabra texto es, en el fondo, bastante inadecuada para designar lo que me llega de Sade. Los trazos de su pluma los percibo más bien como palabras dichas. Sade me habla. Su voz llega a desconcertarme, a chocarme, a repugnarme. Pero, extrañamente, no deja de resultarme familiar. Incluso en los momentos en que me siento sacudido, herido por sus desviaciones de lenguaje, incluso entonces, como tan bien dice André Bretón a propósito de Huysmans, no disto mucho de sentirlo "quizás el menos extraño de mis amigos" ...³

Repentino —pero no tan sorpresivo— el silencio satura aquel túnel de acantilado, bosque espeso, niebla, y río: de tan quietísima la corriente parece no existir alrededor de la lancha. Su muda inmovilidad sólo es una ilusión. Pauvert fuma y de su pipa emerge una esbelta caligrafía de humo. El remero su remar interrumpe, y con el remo redibuja las letras de rojo oscuro que alguien garrapateó sobre el ataúd.

3. *Ibidem*, pp. 17-18.

REMERO: A veces, cuando lo pienso mucho y lo redacto pacientemente, descubro que hay un dejo de inocencia en la obra de Sade, una inocencia salvaje, como usted diría. Porque Sade convierte la perversión, el libertinaje y la escritura en un juego perenne, un duende travieso, un demonio creador. Las Utopías que describe y propone, obras maestras de la más descabellada literatura fantástica, nacieron de un juego —el de negar lo bueno, absolutizar lo malo— y con un doble propósito: proporcionarse diversión, propagar el escándalo. Nadie puede tomar en serio ese despotismo absoluto donde los omnipotentes, los omnilibertinos sólo se prohíben la ternura, y donde los otros, los débiles, los objetos de placer, deben resignarse a encontrar voluptuosa la más ciega, muda y dócil sumisión. Nadie puede imaginar cabalmente lo que bullía en la cabeza de ese demiurgo mientras pronunciaba (creándola) semejante y tan terrible parodia de la humanidad. El mundo sadeano es una representación teatral, una cruel coreografía. Si no me equivoco, la dramaturgia fue el principal entretenimiento del marqués y su familia, y gran parte de su fortuna se consumió en los costosos montajes que dirigía sobre obras suyas o de sus contemporáneos. ¿Puede usted imaginarse los complicados ensayos y las imposibles escenografías que, al redactar *Justine*, en su interior imaginaba Sade...?

Un movimiento breve pero inquietante interrumpe al remero y atrae su mirada hacia el ataúd, que ha entreabierto. Tras algunos segundos de silencio y aliento contenido, del interior emerge un gemido. El gemido deviene guturación, la guturación murmullo, luego sílabas, palabras:

VOZ EN EL ATAÚD: Sí, soy un libertino, lo confieso; he concebido todo lo que se puede concebir en este terreno,

pero seguramente nunca he hecho todo lo que he concebido ni lo haré jamás. Soy un libertino, pero no soy un criminal ni un asesino: tres familias han vivido de mis limosnas, he salvado de la muerte a un desertor, no he comprometido jamás la salud de mi mujer, no he arruinado a mis hijos, ¿acaso no he amado a mi padre?⁴

PAUVERT: (*Sentado junto al timón, Pauvert no levanta la mirada, no se da por enterado, continúa la plática*) Sí, el fondo de su temperamento erótico (y de su temperamento, a secas) era la curiosidad, el juego.⁵ Pero respecto a sus crímenes seré mucho más crítico. Respecto a las acusaciones que se le han hecho, si es absolutamente necesario dar un veredicto, concedo a Sade el beneficio de la duda, con la única salvedad de que en su época lo condenaron. Este no es un criterio absoluto, sea: el error judicial existe. Pero si se plantea la pregunta, esencial y un poco dejada de lado: "¿Donatien de Sade era capaz de torturar y asesinar?", también sin dudar respondería: Sí. Tampoco me dejo llevar por el argumento, muchas veces esgrimido, de que era incapaz de hacerle daño a una mosca, opuesto como era a la pena de muerte. Sade está en contra de la pena capital ante todo porque está en contra de las leyes, los juicios y las sanciones, porque negaba a una parte de la humanidad el derecho de juzgar a la otra, y veía en la pena de muerte el exacto equivalente del crimen y la simple exteriorización de la fundamental crueldad humana.⁶

REMERO: (*Sólo cuando se asegura que el ataúd permanece quieto el remero responde y el remo reanuda su zig zag entre las aguas*) Lo reconozco: incluso juzgado bajo la más justa e imposible de las leyes, Sade merecía la

4. D. A. F. de Sade. *Carta a Pelagie* (20/II/1781), citada por Jean-Jacques Pauvert, *op. cit.*, p. 398.

5. Jean-Jacques Pauvert, *op. cit.*, p. 387.

6. *Ibidem*, pp. 399-400.

prisión. Su actitud ante la pena de muerte es coherente con sus principios porque el marqués odiaba cualquier "vulgarización" del crimen. El asesinato y la crueldad sobre los cuerpos sólo son sagrados mientras se realice con la más pura y perfecta maldad. De esa paradoja quizás extrajo Bataille su concepto de "transgresión", tal como lo expone en su libro sobre el erotismo: las leyes existen para ser transgredidas en lugares o fechas visibles donde la transgresión se "legaliza", o en lugares o fechas ocultos donde la transgresión se "sacraliza". Cuando pudo ejercer sus privilegios de señor feudal, Sade los utilizó para saciar sus placeres con ayuda, incluso, de su esposa, la enigmática Pelagie, que consintió todo de su marido, por encima incluso de su poderosísima madre, la Presidenta. Luego, cuando a Sade se le impuso la cárcel, la escritura se volvió su única fuente de voluptuosidad. Al principio, para satisfacer su vocación de escribir, acaso le bastaron las cartas y los diarios de viaje. Pero, como presidiario de Vincennes y la Bastilla, la imposibilidad de encontrar el placer en otros cuerpos y el aislamiento, permitieron que fermentara, en su interior, ese vino ponzoñoso que fue su obra literaria.

PAUVERT: Yo no pienso que fuera la prisión prolongada la que cristalizó la vocación de Sade. Los años de cárcel no han hecho sino concentrar tres elementos que convertirían al libertino en un novelista: una fuerte disposición a la escritura (innata y luego alimentada por su entorno); una reflexión general, reforzada por una oposición no menos generalizada a sus primeras exteriorizaciones; y, finalmente, una naturaleza erótica particular, única, aislada, cada vez más conciente de sí misma a medida que su aislamiento se confirmaba.⁷

7. *Ibidem*, p. 339.

VOZ EN EL ATAÚD: Oh, amigo, la prosperidad del Crimen es como el rayo... toda la felicidad del hombre está en su imaginación... es el culo más blanco y el alma más negra... pongamos un poco de orden en todo esto...⁸

Justo al entrar al túnel, la voz se apaga. La oscuridad es intensa pero breve: pronto aparece ante la barca una pequeña luz cuyo reflejo distorsiona la corriente. Al acercarse, descubren una pequeña sala de teatro, con velos y encajes montados entre estalactitas y cuarzos. La escena muestra a una mujer que solloza, desnuda y en cuclillas; bajo sus muslos, bocarriba, un monje se ha tendido sobre el piso, abre sus labios, agita su lengua—aguarda el fruto con delectación. Sólo un espectador contempla la escena mientras toma notas con prisa, para atrapar en la letra todo lo que aquella obscenidad despierta en su interior. Su nombre es Maurice Blanchot. El remero, intrigado, espera a que el telón caiga y se ilumine la sala para interrumpir su absorta tarea.

REMERO: Vaya que Donatien tiene poder de convocatoria: ¿o es casual que nos lo encontremos en el camino, justo en este lugar, justo, cuando hablábamos de Sade? Venga, suba a bordo, asiento tenemos de sobra para hablar con todo respeto de nuestro ausente.

BLANCHOT: (como si su espíritu aún no asimilara lo que sus ojos habían visto, en silencio abandona su butaca y se dirige a la barca sin la menor prisa, releyendo sus notas, reordenándolas) ¿Quién es más respetado que Sade? Muchos, todavía hoy, creen que les bastaría tener un momento entre las manos esta obra maldita para que se verifique la orgullosa frase de Rousseau: “¿toda joven que lea una sola página de ese libro, estará perdida?” Semejante respeto es ciertamente un tesoro para una literatura

8. *Ibidem*, p. 18.

y una civilización. Si después de tantos años *Justine et Juliette* continúa pareciéndonos el libro más escandaloso que pueda leerse, es porque el libro casi no es posible, es porque se tomaron todas las medidas para que el libro conservara un secreto, sea una obra perfectamente ilegible, ilegible tanto por su extensión, su composición, sus repeticiones, como por el vigor de sus descripciones y la indecencia de su ferocidad, que no podían sino precipitarla en el infierno...⁹

REMERO: ...que es el lugar a donde Sade siempre quiso llegar. (ayuda a Blanchot a subirse, y éste, tras depositar sus notas sobre el ataúd, se sienta sobre él, como si ignorara su existencia) Pierre Klossowski¹⁰ encuentra en Sade un movimiento clave que lo aísla radicalmente del mundo: el movimiento natural (de todos los hombres) consiste en atarse al objeto amado para conservarlo. La conciencia sadista, al concebir la pureza fuera del dios creador, no se ata a ella: la conserva sólo para destruirla. Por exigencia de la pureza (y de su signo, la virgen María) su adepto se vuelve impuro y cruel. En ese sentido, la conciencia de Sade destruye su objeto anhelado (Justine la virgen, la pureza, la filosofía de razón analítica, la bondad natural, el progreso, la igualdad y la armonía universal). Sade no consigue destruir la, pero esa incapacidad lo exalta y lo complace: nunca se cansará de ejercer sobre el objeto de su devoción la crueldad, siempre y cuando ésta adopte mil formas diferentes. Este ejercicio de la crueldad cons-tituye, por sí mismo, un objeto inédito dentro de cualquier ideología... ¿quién antes se atrevió a hacer del crimen, del pecado y la blasfemia, tan categórico deber ser?

9. Maurice Blanchot, *Lautréamont y Sade*, FCE, Colección Breviarios, pp. 17-18.

10. Pierre Klossowski, *Sade, mi prójimo: un homenaje a la virgen*, en "El viejo topo", número 49, octubre, 1980, p. 30.

VOZ EN EL ATAÚD: (*continúa su balbuceo, pero sólo el remero lo escucha, aunque finge no hacerlo*): no es mi manera de pensar lo que me ha hecho desgraciado, sino la de los otros...

BLANCHOT: (*con las manos apoyadas sobre la borda, se quita las gafas y las enjuaga en el río*) Es cierto que Sade posee una profunda convicción: la de que el hombre del egoísmo absoluto no puede jamás caer en la desgracia; aún más, será feliz al máximo y lo será siempre, sin excepción. ¿Pensamiento demente? Puede ser. Pero este pensamiento está unido en él a potencias tan violentas, que éstas terminan por volver irrefutables, a sus ojos, las ideas que sostiene.¹¹ Juliette, por ejemplo, tiene tal respeto por el libertinaje que cuando se encuentra a un malvado perfecto, la perfección del crimen del cual es responsable, el poder de destrucción que representa, no sólo se asocia con él, sino, incluso, cuando esta asociación se vuelve peligrosa para ella, la conducen a salvarlo. Así Juliette, aunque en peligro de ser muerta por el monstruo Minski, se niega a hacerle asesinar. "Este hombre es demasiado perjudicial a la humanidad, para que yo prive de él al universo".¹²

VOZ EN EL ATAÚD: (*elevando el volumen, como si quisiera hacerse notar*)... se clama contra las pasiones sin pensar que con su llama la filosofía enciende la suya... no puedo permitir que el pedido de un grueso estuche por una mujer pequeña pueda provocar algún desorden en la glándula pineal en donde nosotros, los filósofos ateos, situamos el asiento de la razón... estamos decididos, por mil razones, a ver muy poca gente este invierno... Quiero que cuando yo muera, una vez cubierta mi fosa, se la sembrará de bellotas, a fin de que en lo sucesivo, al

11. Maurice Blanchot, *op. cit.*, pp. 25-26.

12. *Ibidem*, pp. 29-30.

encontrarse el terreno de la citada fosa nuevamente guarnecido... las huellas de mi tumba desaparezcan de la superficie de la tierra...¹³

PAUVERT: (*después de apagar su pipa*): Con él nunca debe uno apresurarse a sacar conclusiones sobre apariencias muy evidentes, pues sus actos, la mayoría de las veces, son de corto y largo alcance, de simple, doble y aún triple detonación... En la vigésima tercera jornada de *Los ciento veinte días de Sodoma* se ve pasar, como una sombra anónima y fugitiva, a aquel de los libertinos de Sade que presenta el rasgo que con más justicia se podría calificar de autobiográfico: "todo es cuestión de cinismo, dice Curval sobando las nalgas de Fanchon: ¿quién no sabe que el castigo mismo produce entusiasmo?, ¿y acaso no se ha visto gente que entraba en erección en el instante que se los deshonoraba públicamente? Todo el mundo conoce la historia del marqués de quien, desde que le dieron a conocer la sentencia que lo quemaba en efígie, sacó su miembro del calzón y exclamó: ¡me cago en dios! Heme aquí en el punto en que quería estar, por fin estoy cubierto de oprobio y de infamia; ¡dejadme, dejadme, tengo qué descargar!'. Y así lo hizo en el mismo instante".¹⁴

REMEMERO: Un pensamiento que fascina porque inquieta. Sade opone a los metafísicos del Ser una metafísica de la Nada: el universo, dios, la vida, la naturaleza y los hombres sólo existen para ser destruidos, una y otra vez. El hombre, por debilidad, se rebela contra este principio de destrucción y esa rebelión lo obliga a crear una sociedad débil, sometida a un Dios frágil, a una Ley miope y a una Verdad anoréxica. Porque si el pensamiento ilustrado trata a la sociedad como a un enfermo que puede curarse, Sade

13. *Ibidem*, p. 18.

14. Jean-Jacques Pauvert, *op. cit.*, pp. 279 y 281.

propone la eutanasia, el suicidio lento y, por supuesto, voluptuoso. Supone que el hombre sufre y se desespera, porque no quiere someterse al principio de destrucción y ser, con ello, feliz en el crimen, ya sea cometiéndolo o sometiéndose a él. Si el mito de la redención, expresado a través de la Biblia, sólo nos conducía al extravío, Sade se convenció de que era el turno del mal, y que sólo en él nos redimiríamos.

BLANCHOT: (*mientras se levanta de la caja y se acomoda junto a Pauvert para pedirle un poco de tabaco*) En efecto, cuando leemos distraídamente *Justine*, nos dejamos engañar por una historia bastante grosera. Vemos a esa joven virtuosa violada sin cesar, golpeada, torturada, víctima de un destino resuelto a perderla; y cuando leemos *Juliette* vemos a una joven viciosa que vuela de placer en placer. Semejante intriga no acaba de convencernos. Pero es que no hemos puesto atención a su aspecto más importante: que en el fondo la historia de las dos hermanas es idéntica, que todo lo que pasaba a *Justine* le sucedía a *Juliette*; que la una y la otra pasan por los mismos acontecimientos, sufren las mismas pruebas. *Juliette* es también enviada a prisión, golpeada, amenazada de suplicio, torturada sin fin. Su existencia es horrible, pero mirad: esos males le proporcionan placer, esas torturas le encantan. Es, pues, cierto que la virtud hace la desgracia de los hombres, pero no porque los exponga a sucesos desgraciados, sino porque, si quitamos la virtud, lo que era desdicha se convierte en ocasión de placer, y los tormentos son voluptuosidades.¹⁵ Así, aunque se convierta a su vez en víctima y esclavo, la violencia de sus pasiones que él debe satisfacer en cualquier circunstancia le asegurará la soberanía, le hará

15. *Ibidem*, p. 18.

sentir que en todo momento, en la vida y en la muerte, se conserva todopoderoso.¹⁶

VOZ EN EL ATAÚD: (*con el tono del seductor que al fin sometió a su víctima*) Qué bien, qué bien, colocaremos en esta bonita cabeza todos los principios del libertinaje más desenfrenado, la abrasaremos con nuestros fuegos, la alimentaremos con nuestra filosofía, le inspiraremos nuestros deseos. Anda, quiero unir un poco de práctica a la teoría. ¡Qué delicia corromperla, ahogar en este joven corazón todas las semillas de virtud y de religión que allí colocaron sus institutrices...!¹⁷

REMEMERO: Sí, durante toda su vida, a cada momento, el espíritu de Sade trabajó en dos sentidos: el que satisfacía su temperamento y su voluptuosidad y el que le aseguraba un lugar privilegiado en la historia de la infamia. Hubiera querido ser el anticristo y destruir a todos los hombres, comenzando por sí mismo. No lo consiguió, evidente-mente: cuando, encerrado en la Bastilla, desesperó porque la prisión le impedía poner en práctica todas las fascinantes experiencias que su mente concebía, pudo elucubrar su mayor crimen: escribir el gran libro del mal, la *Antibiblia*, el *Necronomicón*. Gracias a ello trascendió su inicial condición de simple libertino para convertirse en el gran pedagogo del mal, el único mortal que no se enmascaró de mesías, (como Hitler y tanto profeta) para esparcir su veneno entre los hombres. Y también el único (o casi) que realmente pudo convertirse en el Mesías del Mal, en su *Evangelista* y su *Mártir*.

VOZ EN EL ATAÚD: (*sin que nadie lo advierta, una mano emerge del fëretro y toma las notas que Blanchot dejó sobre su tapa*) Quisiera encontrar un crimen cuyo efecto perpetuo actúe, incluso cuando yo no actuase más, de

16. *Ibidem*, p. 35.

17. D. A. F. de Sade, *La filosofía en el tocador*, citado por Pauvert, *op. cit.*, p. 386.

suerte que no haya habido un solo instante de mi vida en el cual, incluso durmiendo, no sea yo causa de algún desorden cualquiera y que ese desorden pudiese extenderse al punto que condujera a una corrupción general o a un desarreglo tan formal que aun después de mi vida el efecto siguiera prolongándose... el crimen moral al cual llegamos por escrito.¹⁸

BLANCHOT: No digamos que el pensamiento de Sade sea viable para quien no se llame Sade. Pero nos muestra que entre el hombre normal que encierra al hombre sádico en un callejón sin salida y el sádico que hace de este atolladero una salida, es éste el que sabe más sobre la verdad y la lógica de su situación y el que tiene la inteligencia más profunda de ello, al punto de poder ayudar a que el hombre normal se comprenda a sí mismo, ayudándole a modificar las condiciones de cualquier comprensión.¹⁹

La oscuridad del túnel se vuelve absoluta; si el remero continúa remando y Blanchot fuma y Pauvert mete su mano al río, sólo lo hacen para no perder la conciencia de su cuerpo. Sólo se escuchan el viento, un golpeteo líquido y el crujir de un féretro que se abre poco a poco. Luego, remota y ubicua, una voz:

VOZ DESDE LA OSCURIDAD: Si habéis visto que todo era vicioso y criminal sobre la tierra, ¿por qué os habéis perdido en el camino de la virtud? Las desgracias perpetuas con las cuales yo, Dios, cubrí el Universo, ¿no debían convenceros de que no amo más que el desorden y que era necesario irritarme para complacerme? ¿No os daba yo cada día el ejemplo de la destrucción? ¿Por qué

18. Citado por Maurice Blanchot, *op. cit.*, pp. 42-43.

19. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 63.

no destruís vosotros? ¡Imbéciles! ¿Por qué no me imitabais?²⁰

20. D. A. F. de Sade, citado por Maurice Blanchot, *op. cit.*, pp. 47.

DEL ARTE CONSIDERADO COMO EL CRIMEN PERFECTO

LA VIOLENCIA ANTE LA MIRADA DEL ARTE

Hay novelas y cuentos y películas cómodas, arte hecho para ver en cualquier momento, sin ganas, tal vez, pero nunca con miedo, pues no busca sino complacernos. Existe, también, el arte que procuramos por la humana necesidad de ser sacudidos, de llenarnos de angustia, acaso para que podamos enfrentar o entender el terror que de verdad existe. Ni modo. Para remordimiento de muchos, regocijo de otros y curiosidad científica del resto, pocas cosas nos impresionan tanto como la representación de la violencia mediante el arte. A través de un cuadro goyesco, una novela de Jim Thompson, una película de Buñuel, una tragedia de Esquilo o una canción de Lou Reed, la violencia adquiere una belleza sacra: nos induce una parálisis estética, una estática emoción ajena a toda náusea moral y todo deseo físico.

Para Joyce aquí radica la diferencia que separa al arte de la pornografía y de la moralina. Mientras el pornógrafo incita a la cópula o a la masturbación, mientras el moralino convoca a la culpa y al castigo, el artista nos debe petrificar. Que la

belleza, amorosa o sanguinaria, nos congele de miedo, tristeza, cólera o júbilo. Tal es la naturaleza del arte: su alma de medusa. Lo que nos muestra una novela proviene de la realidad (interna o externa), sólo que los hechos han sido organizados por el autor, y a través del orden que ha impuesto, los hechos se vuelven significativos en nuestro espíritu, nos revelan su coherencia, nos oscurecen con su sentido o nos iluminan con su absurdo. Por gracia o desgracia, es entonces cuando nos aterran. La verdad y la belleza de lo real siempre han sido trágicas, descarnadas e inmisericordes.

Como diría Vargas Llosa: si el arte es violento y cruel, la culpa es de la vida. Es difícil aceptarlo, pero la violencia no puede erradicarse con la palabra, y existirá como siempre ha existido. Quizá sea función del arte ayudarnos a convivir con ella, comprenderla, enfrentarla, tal como lo afirmó Vargas Llosa con respecto a *Madame Bovary*:

Tenía diecisiete años y me asustaba comprobar que, pese a mi naturaleza pacífica, la violencia explícita o implícita, refinada o cruda, era un requisito indispensable para que una novela me persuadiera de su realidad y fuera capaz de entusiasmarme... No son necesariamente las historias felices y con moraleja optimista las que levantan el espíritu y alegran el corazón de los lectores; en algunos casos, como el mío, el mismo efecto lo pueden conseguir, por su sombría belleza, historias tan infelices y pestimistas como la de Emma Bovary.¹

Por supuesto, Vargas Llosa no afirma que le cause placer el dolor de Emma, sino la manera como Flaubert ha logrado entretejer el sentido de su muerte a través de la prosa, a través

¹. Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Seix Barral, Biblioteca Breve, México, 1986, pp. 23-26.

de su sonoridad y su telaraña anecdótica. Porque —reitero— mediante el orden que impone el arte sobre los caóticos acontecimientos, éstos reverberan con una nueva luz en la interioridad del lector. Sólo si esa epifanía estética alcanza a transformar nuestro espíritu, aunque sea por un instante, aunque no podamos explicarlo, sólo entonces estaremos seguros de haber contemplado una obra de arte.

LA LITERATURA AMENAZANTE Y
LA LITERATURA AMENAZADA

Sí, el fenómeno de la violencia merece nuestra atención, más allá de nuestra mórbida curiosidad o nuestra puritana repulsión. Sin embargo, su actitud ante la realidad y su violencia llega a sacudir ciertas concepciones del arte, a incomodar a ciertos jueces, santos intachables, que exigen el apego del arte a una "decencia" irreal y a una moral hipócrita, y lo golpean con toda su voluntad de verdad y todo el peso de su ley.

Ojalá les pesara en la conciencia, si la tuvieran —que lo dudo, pues todo aquel que sigue al Señor o a la Ley nada debe temer cuando excomulga o condena una novela impía o una pintura cruel. Pero, de hecho, los artistas no tienen amarradas las manos —excepto quizás a la palabra o al lienzo: a la necesidad de crear, de utilizar su creación como escudo contra una vida casi siempre hostil, casi siempre necia y ofensiva.

Cierto: la realidad supera a la ficción, sobre todo por su obscena crueldad. Por eso se comprende que ciertos creadores, desde el tribunal de su creación, hayan enjuiciado al mundo. Por eso se comprende que ciertos creadores, creación estética una vida, si no real, por lo menos bella. Como Huysmans diría, si la sociedad influye en el artista, casi siempre es *al revés o a contrapelo*,² porque los más valerosos,

². Citado por Juan Herrero, Prólogo a *A contrapelo*, Joris-Karl Huysmans, Letras Universales, Cátedra, p. 24.

los más grandes, se ven movidos a rebelarse contra ella por el odio y la furia que les inspira.

Y por eso causan roncha en la sociedad, a todos sus niveles: se les considera soñadores, locos, soberbios, y, sobre todo, peligrosos. Sí, el escritor es peligroso porque con sus historias crueles y sus versos despiadados puede sacudir las ideas que el discurso del poder ha fijado con tanto esmero en el espíritu de cada individuo: porque ejerce una violencia lingüística que puede lastimar la tranquilidad de las buenas conciencias, la reputación de los académicos, las hormonas de los adolescentes, la fe de los buenos corderos, la productividad de los trabajadores.³

Y ante esa agresión a su honor, responden con violencia: desde la ley del hielo hasta el proceso público, la ley macCarthy o la excomunión.

Tal acusación sobre la literatura, a pesar de su amenazante aspecto, puede tomarse como un elogio y un incentivo, porque reconoce la capacidad del arte para transformar la vida —para empezar, la suya. Por la vía de la censura se demuestra que no es vano el esfuerzo del autor que esgrime la escritura como una respuesta activa ante el mundo. El autor que, anatémizado por cierto ayatollah, tuvo el valor y el consuelo de volver su canto belleza —cuando hizo un cuento sobre la violencia que el mundo ejerce sobre aquellos que sólo quieren contar historias. Total, no hay escapatoria: a unos se

³. Esta intuición es añeja, como lo confirma Henry James: "En algunos círculos, dentro de nuestras comunidades protestantes, donde tantas cosas han sido tan extrañamente retorcidas, se supone que el 'Arte' tiene algún efecto nocivo sobre quienes le conceden mucha importancia, sobre aquellos para quienes pesa en la balanza. Se da por sentado que de alguna manera misteriosa se opone a la moral, al recreo, a la instrucción. Cuando cobra cuerpo en la obra del pintor (¡el escultor es otra cosa!) ya se sabe lo que es: ahí está, frente a uno, con toda la honestidad del rosa y el verde y un marco dorado; de una sola mirada puede apreciarse lo peor de él, y puede uno ponerse en guardia. Pero cuando se introduce en la literatura se torna más insidioso: existe el peligro de que perjudique antes de que se caiga en la cuenta de ello". Henry James, "El arte de la novela", en *El futuro de la novela*, Taurus, Madrid, 1975, p. 19.

les condena por contar historias falsas, a otros por contar historias reales.

LA NOVELA Y EL MAR DE LAS MITOLOGÍAS

¿A poco esa violencia no es un fascinante argumento para una novela? Algunos, como Ray Bradbury en *Fahrenheit 451*, vieron en ella el indicio de una utopía negativa. Resulta interesante la decisión de Salman Rushdie de consagrar a los niños su novela *Harún en el mar de las historias*: porque tal vez la estructura mental de los adultos, sumergida por más tiempo en el mar de la necedad, está deshauciada y ya no tiene remedio. Después de todo, ante esta violencia ejercida sobre el arte, la única defensa posible es cambiar, a través de la obra artística, el discurso lingüístico de nuestra mitología. Esa es la revancha del escritor: que su anatema le de un motivo y un tema para escribir. Así visualiza Tournier la utópica empresa de algunos artistas:

la función social —incluso podría decirse biológica— de los escritores y de todos los artistas es fácil de definir. Su ambición aspira a enriquecer o al menos modificar ese "murmullo" mitológico, ese baño de imágenes en el que viven sus contemporáneos y que es el oxígeno del alma.⁴

Muchos suscribirían con gusto esa misión y consagrarían su vida a consumirla: como lo hizo Flaubert, agobiado por la certidumbre de que la sociedad le había arrebatado a la palabra su capacidad expresiva. Algunos —la mayoría— renunciarán a los peligros que entraña esa actitud y en consecuencia se someterán al discurso social predominante. Y algunos escritores deducirán, desde su espíritu y su circuns-

⁴. Michel Tournier, *El viento paráclito*; Alfaguara Literaturas, Madrid, 1994, p. 192.

tancia, que esta transformación de nuestra mitología lingüística debe perseguirse mediante el ejercicio de la violencia literaria: la representación artística de la violencia como acceso a una anagnórisis trágica. Sade encontraba voluptuosa la idea de escribir un libro tan terrible que corrompiera a todos sus lectores, un libro cuya maldad se prolongara aunque el autor hubiera muerto y su nombre se perdiera entre los escombros de los siglos. Tras paralelo propósito, Bataille transformó la página literaria en ritual pagano, violencia ritual que a golpe de palabra nos devela el vacío último, el circular retorno de la nada, el no ser, la muerte. Escribir, entonces (y sólo entonces) es como cavar un abismo sagrado del que *no saldremos nunca*.

A través del lenguaje, y sólo en su interior, es posible cometer y sufrir, una y otra vez, el crimen perfecto, desde todas sus perspectivas, a lo largo de todas sus causas y a lo ancho de todas sus consecuencias. Si lo pensamos un poco, en Sade y Bataille la violencia literaria tiene un propósito casi místico, aunque nos conduzca por el camino salvaje... ¿Por el camino de Melmoth?

LA REPRESENTACIÓN LITERARIA COMO VIOLENCIA

Pero hay algo que ningún artista olvida: todo lo que narra es falso, y por lo mismo, toda invención es verdadera. Lo que ocurre en la novela sólo ocurre como texto, como palabra, representación de lo real, desdoblamiento, ilusorio, sí, pero más coherente que lo real. Como tal, como universo lingüístico autónomo, sólo pretende conmover, conmocionar, sacudir, excitar nuestra estructura verbal, para combatir los tópicos y necedades de nuestro lenguaje: de nuestro pensamiento.

Para ello, es necesario e inevitable representar la violencia, o ejercerla sobre el lenguaje. Por eso cuando Joyce, a través de Stephen Dédalus, se propone ser un héroe que

salvaría a su patria de sus cadenas espirituales, comprende que tendrá primero que romper las rejas del lenguaje. ¿Cómo? Mostrando la realidad lingüístico-espiritual tal como existe: atomizada en millones de conciencias individuales, sumergida en el devenir del tiempo. Toda la cultura y toda la historia y todos los mitos y toda la vulgaridad humana disuelta en el caótico caldo de discursos que, simultáneos y sucesivos, entretejen la realidad humana. Violentando el discurso más íntimo y obscuro de lo humano, la estructura de lo cultural, las convenciones de la tradición literaria, la gramática de lo real, el *Ulises* nos narra la realidad en ruinas, demolida, desgarrada, en esquirlas, indescifrable.

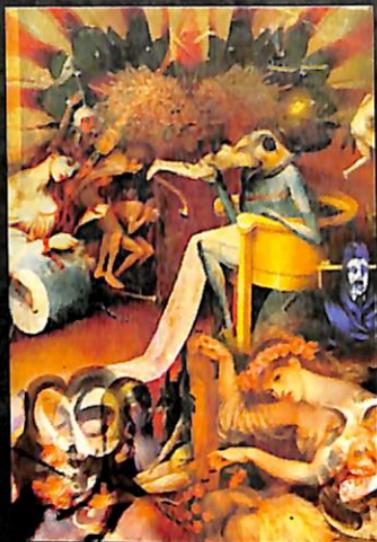
Ya los formalistas rusos intuyeron que toda la literatura puede definirse como una violencia ejercida sobre el lenguaje. Quizás exageran. Con el simple hecho de estructurarlo, darle una forma verbal precisa, el artista modifica la sustancia, el volumen, la esencia del lenguaje para encaminarnos hacia una conmoción epifánica de nuestro espíritu, de nuestras mitologías, de nuestra palabra. Aunque en palabras de Tournier, *los poetas utilizan a menudo el lenguaje como ciertos escultores contemporáneos una máquina de coser o un motor de automóvil, transformándolo en obra de arte mediante destrucciones apropiadas.*⁵ Es decir, destruyamos la gramática para construir un nuevo arte: una nueva mitología.

Este proceder violento que caracterizó en su momento a los dadaístas y surrealistas persigue, por vías inciertas, incidir sobre el mismo objeto que los lingüistas o gramáticos: el lenguaje humano. De acuerdo a Tournier, su método es antagónico al del científico, que quisiera reducir el problema a una sola ecuación, resolverlo mediante un álgebra único. Para la ciencia, toda el agua es H₂O. El novelista, en cambio, ignora si la suma de dos témpanos más dos témpanos será igual a cuatro trozos de hielo, o a un charco de agua, o a un jirón de nube.

⁵ *Ibidem*, p. 165.

I N D I C E

Umbrales y convergencias	7
El nacimiento (y la muerte) del tiempo (y del hombre)	13
El cuasi-espacio de la novela histórica	21
Descartes y las novelas del yo	31
Bataille: ateólogo de la desesperanza	49
Monumentos de vacío	65
<i>Decápites</i> o el saber de la guillotina	75
La palabra y la utopía	81
Maturin el errabundo	87
La mancha de púrpura	97
Simpathy for the devil	107
Del arte considerado como el crimen perfecto	123



Alguien escribió que hay versos sin poesía y hay poesía sin versos. Alguien más sostuvo que el menor atisbo poético en el menor de los versos del más olvidado poeta, pasaba a formar parte del Poema, único, absoluto, trascendente. El poema que la humanidad, infatigable desde su finitud, escribe sólo para los dioses, pues sólo ellos podrán discernirlo entre tanto galimatías. Sólo ellos, pues nuestra lectura es incapaz de aprehender la lucidez sagrada escondida en semejante texto, en su polifonía de voces, armónicas o atonales, sincopadas o cadenciosas. Pese a ello, en ocasiones nuestro espíritu puede atisbar, en cierto cuento, verso o novela, una visión de ese texto absoluto. A partir de entonces, no podrá sino perseguir esa anagnórisis a través de su parcial intelecto y mediante su siempre insuficiente sabiduría, en busca de esa epifanía que nos provoca el arte. En busca de la magia, pues lo poético de la novela, lo sagrado del arte, es la forma suprema de la magia.



Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas
Centro de Docencia Superior
Universidad Autónoma de Zacatecas