

DE LA LITERATURA Y SUS DELEITES

Sátira y erotismo en el Perú del siglo XIX

Las luchas por la independencia, las viejas tensiones sociales y las rivalidades políticas de la naciente república determinaron en el Perú, en el segundo cuarto del siglo XIX, una efectiva y rica floración de manifestaciones artísticas del alma popular. A esas motivaciones se agregan, desde luego, las permanentes de toda sociedad: el amor, el tiempo, la vida. Y además, por cierto, las incitaciones indirectas que provenían de la literatura europea, cuyos ecos llegaban con un retraso no tan prolongado como ordinariamente se cree. Entre esas manifestaciones se hallan multitud de versos de diferente índole, inéditos o publicados, compuestos per se o como parte de la música vocal de la época.

Indudablemente se puede reconocer, en esa producción, diversos estilos, formas regionales, acentos particulares. Tal diversidad, sin embargo, no se opone a la presencia de denominadores comunes, identificables con mayor o menor claridad. También es posible distinguir, si se procede a un estudio comparativo, filiaciones y resonancias, de tal modo que esa poesía se muestra así inserta, en un proceso que es el de la literatura peruana en general —oral o escrita—, proceso íntimamente vinculado, como es lógico, con el de la sociedad y la cultura nacionales.

Las fuentes para su conocimiento son relativamente numerosas, sin duda, pero también dispersas, no siempre fidedignas, desiguales. Es por ello que merece una especial atención el conjunto que recogió el gran viajero francés Léonce Angrand, vicedéputé de

su país en Lima, ciudad donde residió entre 1834 y 1839, y luego, más brevemente, en 1847. Anteriormente hemos dado a conocer parte de ese conjunto en un artículo que publicamos en el primer número de la Revista de crítica literaria latinoamericana (1975, pp. 91-98), oportunidad en que nuestra atención se centró en los textos atribuibles a Mariano Melgar incluidos allí.

En esta ocasión deseamos presentar y comentar muy sucintamente algunos ejemplos que nos parecen relevantes de poesía erótica y satírica, escogidos entre las versiones reunidas por Angrand. Debe advertirse que por problemas de transcripción y de escritura, no disponemos en todos los casos de textos completos y fidedignos. A esta dificultad se suma la de una no menos insegura división de las estrofas, y la que resulta del nexo variable y a menudo errático que enlaza la letra de muchas canciones. Y téngase en cuenta, asimismo, que los versos que transcribimos son, todos ellos, de origen e inspiración costeña y, más concretamente, limeña.

Un cierto sabor a romance antiguo se desprende de la muestra siguiente, cuya última estrofa, sin embargo, toma el tono subido que con frecuencia asume esta producción:

¡Ventanas a la calle
son peligrosas
para las madres que tienen
hijas donosas!

Para qué cerrojar [sic]
puertas y llaves,
cuando quedan abiertas
las voluntades.

Las mujeres son el diablo
...[ileg.] del enemigo,
que le hacen estirar a un
hombre
lo que tiene encogido.

Un encanto más ingenuo es el que exhala esta composición:

La Virgen del Pilar tiene
en medio de la corona,
tres claveles encarnados,
del santo Papa de Roma.
El santo Papa de Roma
me ha dicho que no te amara,
yo le dije: "Padre mío
aunque me recondenara".

Un humor festivo e igualmente ingenuo alienta en esta estrofa:

¡Chinita cuerpo de flores
y arbolera de manzana,
quien comiera de tu plato
sin alocarte la rama!

Hallamos, en cambio, una impaciencia vital, e incluso cruda, en la siguiente:

¡Zamba de los diablos
cuándo me lo das.
No tengo paciencia
para tanto aguardar!

El humor es notoriamente más grueso, y muy cercano al que prevalece en las Tradiciones en Salsa Verde de Ricardo Palma, en estos versos:

Una mujer me decía
mirándome la bragueta:
¡No me quedaré sin ti,
hermosísima trompeta!

Como es de esperar, tenemos varios casos en los que se exhibe una actitud más que satírica frente a la mujer, de acuerdo a estereotipos de vieja data en el mundo hispanoamericano. Veamos como ilustración los cuartetos que siguen, tomados un poco al azar de textos parcialmente ilegibles en el cuaderno de Angrand:

Al amanecer el aurora [sic]
dijo un sabio suspirando
que la mujer en llorando
una traición va tramando.

.....
La culebra en el espacio
se enrosca y desaparece,
La mujer que engaña a un hombre
doscientos palos merece.

.....
Ninguna india tiene amor
ni sabe mostrar su agrado,
que después que ya han gozado
salen con [su] "manan, señor".

En esta última estrofa resalta, además, el prejuicio antiserrano heredado de la conquista y la colonia.

Un ejemplo que une lo satírico con lo grotesco y ejemplifica una marcada influencia de actitudes anticlericales es el que encontramos en estos versos:

Las monjas de Santa Clara
han sembrado un sandillar,
qué demonio de monjasas [sic]
qué yucasas [que] comerán

Los frailes de la Buena Muerte
han sembrado un camotal,

y el demonio de estos frailes
qué camotazo [que] tendrán.

Para adornar un cuarto
no hay como un fraile
con las patas para arriba
y el culo al aire.

Es más discreto el humor, nuevamente, y de una gracia casi delicada, en esta composición:

De arriba del cerro
bajó don Pascual
con la cinta verde
color verde mar.

De arriba del cerro
bajó una viuda
llorando a su muerto
y echando cintura.

Y, finalmente, para acabar con esta breve y algo arbitraria presentación —además de obligadamente fragmentaria—, tenemos una sabrosa transposición de Cupido al ámbito de los asuntos amorosos en la Lima del siglo XIX, que dice de esta manera:

A Cupido lo pintan
siempre descalzo
porque no dan con la horma
de su zapato.
Cupido en la ribera
qué alegre se estaba
probando corazones,

y al que pasaba ¡mamita!
y al que pasaba ¡señora!

Estando yo paradito
en la puerta de un callejón
se me apareció Cupido
con el forro del colchón.

En Caballo Rojo, Lima, 11 de enero de 1981.

El poeta y la moda

El discreto y lúcido Mallarmé, tan ajeno a la exhibición, tan serio y renuente a la publicidad y cultor de una poesía refinada y hermética, asumió en cierta época de su existencia, por las exigencias de la vida, y por un gusto muy personal, el trabajo de redactar, diseñar, corregir y editar una revista de modas. Ello tuvo lugar en 1874, cuando el autor alcanzaba ya la plena madurez de su obra creadora, y se erigía no sólo en la figura más destacada del simbolismo literario francés, sino también en una de las más importantes del siglo XIX. En una época, pues, en que se imponían ya los irisados refinamientos del impresionismo.

En realidad la idea de una revista se le había ocurrido dos o tres años antes, pero lo que tenía en mente era más bien una consagrada a las artes decorativas. Ese proyecto no se concretó, y se halló finalmente al frente, bajo el seudónimo de Marasquin, de *La Dernière Mode*, cuyo subtítulo decía: *Gazette du Monde et de la Famille*, y que apareció el 6 de septiembre de aquel año y más tarde pasó a diferentes manos.

Mallarmé se encargó de todo: modas, patrones, joyas, menús de cenas y almuerzos, teatro, viajes, distracciones, consejos a las mamás y las señoritas. Pero contó también con la colaboración artística —poemas, cuentos, textos diversos— de notables escritores de su tiempo, como Alphonse Daudet o Catulle Mendès. El contenido de los números era más o menos fijo. Había así la *Gazette* de

la Fashion, un artículo sobre modas de la estación, una Crónica de París, un Carnet d'or gastronómico, una página de correspondencia con las abonadas. Firmaban esas secciones Marguerite de Ponty, Miss Satin, un enigmático Ix, avatares todos, inútil subrayarlo, del célebre poeta.

Si se trata de joyas, escribe, por ejemplo: "Busquemos la Joya, aislada, por sí misma. ¿Dónde? Por doquiera: es decir, un poco sobre la superficie del globo y mucho en París, pues París surte al mundo de joyas. ¿Qué? ¿No ofrece toda región, como, por su naturaleza, una flora, y no brinda también, como brotado de las manos del hombre, un completo estuche? ... Flores y joyas: ¿no tiene cada especie, se diría, su propio suelo? Tal esplendor de sol conviene a esta flor, y tal tipo de mujer a tal joya".

Si habla sobre los vestidos de baile, enuncia la primera y única regla: "Si los tejidos clásicos de baile se complacen en rodearnos como una bruma surgente y hecha de todas las blancuras, el vestido en sí mismo, al contrario, corsé y falda, modela más que nunca la persona: oposición deliciosa y refinada entre lo vago y lo que debe acentuarse." Y ¿qué mejor definición, teleológica si se quiere, del sombrero femenino: "su único deber es ser encantador"...

No podía, desde luego, dejar de lado los perfumes —una de las artes, en el sistema estético de Charles Lalo. "A quienes entre vosotras, señoras mías", dice, "no seduzca una etiqueta mitológica, propongo el Oppoponax, el Ylang-Ylang, o el Nard Celtique: gustos extraños pero deliciosos, y cuyo aroma, al ser respirado, induce a soñar, como simplemente pronunciado, su nombre". Sus recipientes debían ser, en consonancia, objetos también preciosos: "Cristales raros o porcelanas [...] Un estuche de perfumes, ¿no encierra acaso una volutuosidad tan diferente...?"

En torno a la vida de teatros y salones, escribe: "La sabiduría será olvidar la ciudad [de París] y su invierno, y platicar de otra cosa; pero, ¿existe acaso otra cosa?" "La música," señala, refiriéndose a la de los recitales y conciertos, tiene la "prodigiosa ventaja de conmover por medio de artificios que uno cree vedados a la palabra, muy profundamente, las ensoñaciones más sutiles y grandiosas".

Pero nuestro poeta no sólo escribió con ese estilo medido y sin embargo lujoso, evanescente a la vez que preciso, los cientos de páginas de *La Dernière Mode*, sino que respondió también en otros momentos, con paciente y cortés sonrisa, a las preguntas que le formulaban sobre la moda y el arreglo. Y sus respuestas eran, en muchos casos, todo un modelo de juguetona ironía. Así, en cierta ocasión un cronista quiso saber qué prefería en materia de ropa femenina para montar en bicicleta, si los pantalones o la falda, a lo cual Stéphane Mallarmé contestó: “Yo no soy [...] frente a esas amazonas del acero sino un transeúnte que se pone a buen recaudo; pero si el deseo de ellas es mostrar las piernas, prefiero que sea mediante una falda levantada a medias —vestigio femenino— y no por medio de los varoniles pantalones...” Y ante otra pregunta sobre el sombrero de copa, tan en boga entre los caballeros de entonces, respondió a un redactor de *Le Figaro*: “Señor, ¡me asusta Ud. al tocar semejante tema! [...] Este complemento moderno obsesionará el amanecer del siglo xx. Pero ¡qué! —apenas si comienza, en su furiosa difusión, a segar diademas, plumajes e incluso cabelleras...”

Se podría pensar, a la vista de toda esa literatura, en apariencia tan frívola, que se trata de algo semejante a los divertimientos en que se complacían los pintores galantes del siglo xviii, o a los juegos verbales y finos de que gustaban, en ciertas ocasiones, poetas como Goethe o Baudelaire. O en los amables arabescos de algunas obras menores de Bach, autor sin embargo de una producción de vasta y misteriosa profundidad. Más adecuada nos parece, sin embargo, una parcial analogía con la pintura de Watteau, en la cual, más allá de las sedas, joyas y flores, y de las coloreadas mejillas de sus mujeres, se adivina un sentimiento profundo de la fugacidad de la existencia.

Quizás uno de los síntomas del genio sea precisamente el de poder variar así de registro, y alternar las más hondas meditaciones creadoras con la divagación amable, sensual, ingeniosa. Y ello es lo que aconteció con nuestro autor, y por eso pudo permitirse la libertad de dejar por un tiempo las honduras metafísicas de Igitur,

Herodías o Un golpe de dados, para hablar de sedas, plumas o trajes de playa.

Después de todo la vida está hecha más de momentos fugaces e intrascendentes que de horas memorables y grandiosas.

En Cultural de Expreso, Lima, 5 de julio de 1998.

Mallarmé y los sombrosos de copa

En nuestros días se multiplican, en diarios y publicaciones periódicas, y sobre todo en televisión, las entrevistas. Y son objeto de ellas no solamente los políticos y las celebridades del espectáculo, los poderosos de las finanzas, sino también hombres anónimos que por alguna razón —casi siempre desgraciada— se ven colocados en el centro de la curiosidad pública. Mas también son interrogados a veces ciudadanos que por su temperamento y labor parecerían estar fuera del alcance de tales asedios. Y esto que acontece ahora sucedía también en décadas pasadas, e incluso en las postrimerías del siglo XIX. Un ejemplo de ello nos es ofrecido por el gran poeta francés, de cuya muerte se cumple este año un siglo, Stéphane Mallarmé.

Sí, el discreto y delicado Mallarmé. El lúcido autor de *Igitur* y de *La siesta del fauno*, tan ajeno a la exhibición, tan renuente a la publicidad, y tan convencido de la necesidad de devolver a la poesía un lenguaje propio, a prueba de toda vulgaridad y profanación. Se vio, él también, forzado a responder a cuestionarios, en lo cual puso, resignadamente, cortesía, humor, finura. Y son testimonios al respecto no sólo las contestaciones que dio y que se publicaron en *Le Figaro*, *L'Écho de Paris* y *Le Gaulois*, sino además las que se quedaron en apuntes y borradores, y que fueron rescatados del olvido por Henri Mondor. Entre ellas se encuentran las que glosamos a continuación.

Cierto entrevistador le había preguntado su opinión sobre lo bello y lo útil, y el poeta contestó por escrito, con un deslinde particularmente sutil, y con la prosa entrecortada que es la suya, señalando en las líneas iniciales: “Lo Bello y lo Útil, tenga usted el término medio, lo Verdadero. Lo Bello, gratuito, tiende al ornamento, repudiado; lo útil: sólo o lo que es, entonces, en atención a mediocres necesidades, expresa una falta de elegancia”. Siguen luego otras consideraciones, y como ilustración sin duda de sus puntos de vista, se refiere a los “coches automóviles”, cuyos diseñadores los ponderan apoyándose según Mallarmé en raciocinios notablemente elementales: “El caballo, dinámico, vapor, electricidad, equivale al otro, y no come (no más de lo que tú piensas, ingeniero); así pues, suprimamos el trotar y cortemos las varas de tracción. Respondo; tu conclusión, amigo mío, es falsa: se trata no de desnaturalizar, sino de inventar”.

Y veamos, en fin, cómo respondió a una pregunta de Le Figaro sobre los sombreros de copa, tan en boga por entonces:

Señor, me asusta usted al tocar semejante tema. Así, usted ha notado que nuestros contemporáneos llevarían sobre la cabeza una cosa oscura y sobrenatural. Se toma usted la bella libertad de agotar ese misterio, quizás en la columna de un cotidiano: en cuanto a mí, ese objeto alimenta, casi único, y hace ya tiempo, mis reflexiones, y estimo en no menos de varios tomos de una obra compacta —numerosos, abstrusos— la ciencia que debe resolverlo, y seguir adelante. Se podría, crea usted, omitir aquí toda filosofía —inquietante— de la máquina o del adorno, o de lo que fuese, que presente al tenebroso meteoro, y se limite a una charla de sombrerería, como indica de manera excelente el cuestionario; por ejemplo, sugiere usted, si este complemento moderno... no irá a obsesionar el amanecer del siglo xx. Pero, ¡qué! —apenas si comienza, en su furiosa difusión, a segar diademas, plumas y hasta cabelleras. ¡Continuará!

Se equivocó sin duda el gran autor de Herodías, pues no duró mucho el reinado de tales sombreros. No hay nada equivalente ahora, en el umbral de otra nueva centuria, y otros son los peli-

gros que acechan a plumas y cabelleras. Pero quedó en cambio, y registrado, el ingenio y vivacidad de esa y otras respuestas.

¿Responderían nuestros poetas de ahora con la afable bonhomía a la vez que sutileza, no exentas de ironía, con que lo hizo, ante tan peregrina pregunta, Stéphane Mallarmé?

En Cultural de Expreso, Lima, 20 de diciembre de 1998.

Un diario a los diez años

Los diarios son memorables unos por sus confidencias, otros por su interés testimonial, y muchos por su valor literario. Inolvidables los de Kafka o André Gide. Singular por muchas razones el de Ana Frank. Pero único el de una niña de diez años, y peruana por añadidura: el Cuaderno de Diario de María Isabel Sánchez-Concha, escrito entre 1900 y 1901, que se acaba de publicar por primera vez, y cuyo original manuscrito hemos tenido la suerte de ver.

Su autora se hizo conocer, ya adulta, con el seudónimo de Belsarima, con sus novelas Crónica limeña (1913) y El diablo que sin querer hizo un santo (1914), y con piezas de teatro, poesías, ensayos. Obras olvidadas, que sin duda merecen una relectura, pero que obviamente no poseen la deliciosa e infantil espontaneidad del Diario.

Cuando éste se inicia, la niña se halla interna en el Colegio del Sagrado Corazón. Desde un principio es su confidente: "Eres mi amigo porque yo todo te cuento". Y si se va de paseo al Barranco, le dice: "Adiós Diario de mi Alma! ¡Te quiero! ¿Oyes?" Y al final: "Adiós cuaderno lindo pirrinco, me despido de ti hasta el [...] año que viene".

María Isabel es alegre, comunicativa y adora a su padre: "¡Cómo charlamos, y qué hombre más chistoso es mi papá! Cómo no van a parecerme cataplasmas todos los mozalbetes del día". La amistad es para ella algo casi sagrado. La muerte de una ami-

ga le causa un enorme sufrimiento, pero se sobrepone: "Ya sé que debo conformarme [...]. Anoche me pareció ver sus ojos engastados en el cielo en dos luceros...". Tiene el don de contar y hacer reír, sobre todo cuando está con los adultos. "Con los hombres grandes", anota, "soy yo, pero con los mocitos se me entrapa la lengua".

Posee la virtud del asombro: "...me parece la brujería mayor el orden en que salen el Sol y la Luna. ¿Cómo es que nunca se equivocan?" Y en otra parte señala: "Me encanta lo nuevo, lo raro, lo imprevisto...". Por ello mismo se aburre en las clases, y un día se durmió. Por ello, según cuenta: "Me hincó, me pongo un alfiler y siempre me despierto [...] La madre Echenique cree que lo hago de pura devota, y me parece que la Virgen me mira resentida". Y si la lección versa sobre los planetas, "en el acto me los figuro poblados de seres chiquititos, sabios y bigotudos [...] Y [...] me quedo magnetizada, o, lo que es lo mismo, dormida como un tronco, para eterna indignación de la madre Benavides..."

Si alguien le cae mal no se priva de decirlo, como sucede con un chico llamado Panchito: "es un muchacho muy liso y muy pellizcón. Me provoca pegarle porque es pegajoso como las moscas [...] ¡Es un renacuajo! Y dice que cuando él sea Presidente le rogaré que se case conmigo y que él ¡lo pensará!". Puede ser también un poquitín malévola. Escribe así un día, de una tal Mercedes: "Es grande y parece hecha con alfileres. Nada le gusta. Todo lo sabe". Y tanta es su antipatía, que a la hora de montar bicicleta se las ingenia para hacerla caer: "¡Pobre! ¡Me da remordimiento pensar el zapallo que sembró!" Pero su lado bueno se impone: "¡Ay Dios mío! ¡Qué mala soy! ¿Por qué no me corrijo de la fea manía de criticar?" Mas también sabe adivinar un alma noble, como acontece con un amigo de sus padres, visto de esta manera: "Es un señor tieso y muy hermoso, con ojos furibundos, pero yo conozco esa laya porque así era un tío mío, muy bravo de cara pero de un corazón de melcocha".

Le encantan las invenciones verbales: "A mí me gusta decir unas palabrejas algo disparatadas. Digo 'cinejética' y 'ajonjobada', 'huaracán' y 'pinganillo', lo mismo que 'memorias a la familia,

basta' cuando alguien me da una noticia". Y tanto que, reincidente, escribe: "Este año que termina prometo volverme juiciosa y dejar de hablar palabras estrambóticas, siúticas y circunstanfláuticas".

María Isabel es, por otro lado, y sin saberlo, precursora de la educación en libertad: "¡Ay! a mí me gustaría dirigir un colegio y no cuidarme de nada sino de hacer unas niñas simpáticas y no una tira de chicas pavonas y chismosas". Y en otra ocasión anota: "Yo pienso hacer un colegio sin clases y sin bancas: sólo con recreos y premios y unas sillas acolchadas, para que de puro felices aprendieran las niñas las lecciones a la primera ojeada. ¡Ah, me olvidaba! Con unas comidas deliciosas con fresas, caramelos y pastelitos de crema".

Por ello mismo no es muy positiva la imagen que transmite de las monjas del colegio. La Benavides le hacía la vida difícil: "Esta monja y yo nos hemos declarado una guerra feroz y tempestuosa. Quiere quitarme los premios y me detesta porque le he dicho que he leído los libros de Walter Scott". Pero donde esa imagen se hace aún más ingrata es cuando Belsarima muestra hasta dónde podían llegar las obsesiones de las religiosas: "De esta carpeta veo el ficus del jardín. Parece que tiene dos brotes nuevos, es tan grande que se mete por las ventanas [...] y las monjas lo cortan porque es masculino [...]". ¿Cómo no ha de exclamar, en otro pasaje, refiriéndose a ellas: "¡Todo es malo! Leer, escribir, tener amigas...?"

Y podríamos seguir con esta admirativa glosa. No lo permite la tiranía del espacio, así que digamos, para terminar, que el Diario de Belsarima constituye un caso absolutamente singular, y que a su interés psicológico y documental suma las cualidades de una excepcional vivacidad y frescura narrativas, y de un inagotable sentido del humor, que le conceden un sitio especial en nuestra literatura.

En El Dominical de El Comercio, 15 de octubre de 1999.

Un afiebrado epistolario. Amor y erotismo en Joyce

James Joyce es universalmente conocido por sus novelas, *Ulises* (1922), *Retrato del artista adolescente* (1916) y *Finnegan's Wake* (1939). A esa producción y a la de su obra poética (*Música de Cámara* de 1907), se añaden de alguna manera sus cartas, y, muy especialmente, sus cartas de amor a su mujer.

Joyce conoció el 10 de junio de 1904 a una muchacha de veinte años, Nora Barnacle, que trabajaba en el Hotel Fin de la ciudad de Dublín. Todo indica que el 16 salieron juntos de paseo, y que así se inició el apasionado amor que unió sus vidas. No en vano ese día, el 16 de aquel mes, sería escogido como fecha de la larga y simbólica jornada que viven los protagonistas de su novela *Ulises*, Leopold Bloom y Stephen Dedalus. Casi cuatro meses después, el 8 de octubre, los dos amantes partieron a Zürich, donde Joyce esperaba encontrar un trabajo de profesor, lo cual no sucedió. Decidieron entonces trasladarse a Trieste. Fue en esta ciudad, y en Pola y en Roma, donde nuestro autor realizaría durante años un trabajo extenuante y una intensa creación literaria, hasta que más tarde alcanzó la celebridad y la fortuna.

Las cartas a Nora suman nada menos que sesenta y cuatro, y han sido publicadas, muerto ya el novelista, varias décadas más tarde, en 1975, por Richard Ellmann, siendo traducidas luego a varios idiomas.

¿Cómo se describe a Nora en ellas? En una de septiembre de 1904 nuestro autor se dirige a ella como "mi querida e ingenua Nora, excitable, soñolienta, impaciente y de una voz profunda". En otras es llamada "testaruda," "persona sencilla y honorable", "incapaz de ninguna de las falsedades aceptadas y calificadas de moralidad ahora". Sea como fuere, Joyce no muestra aún el deseo apasionado e incontenible que habrá de caracterizar sus posteriores misivas. Por otra parte, no había transcurrido mucho tiempo desde que había conocido a la muchacha, y no se advierte aún la intimidad y la complementación física que se daría después entre ambos. Los vocativos son todavía convencionales, pero leemos ya, en una carta de julio de aquel año: "Ahora adiós, queridísima. Beso el milagroso hoyuelo de tu cuello". Y firma: "Tu cristiano Hermano en la lujuria, Jim". Y en otra: "Espero que te llevarás mi carta a la cama, como Dios manda. Tu guante pasó toda la noche a mi lado...".

En 1909 la pareja tiene ya dos hijos, y el amor de Joyce por Nora, lejos de amenguar, y por extraño que parezca, se ha hecho aún más apasionado. Los rápidos y eventuales viajes que realiza dan lugar a nuevas y vehementes epístolas. Más aún, en las de aquel año ese erotismo se acrecienta hasta alcanzar una especie de clímax, manifestándose con total libertad. Hay en ellas, sin embargo, un rasgo que llama de inmediato la atención, y es la contradictoria dualidad de su amor. Escribe así, en septiembre: "En un instante te veo como una virgen o una madona, y en el siguiente desvergonzada, insolente, medio desnuda y obscena [...]. Así pues, ¿eres tú como yo, en un momento tan alto como las estrellas, y en el que sigue más vil que el más vil de los canallas?". Y en otra: "...quiero que leas una y otra vez todo lo que te he escrito. Una parte de todo ello es fea, obscena y bestial; otra parte es pura y sagrada y espiritual; todo es propio de mí". De nuevo, en noviembre, habla ese lado espiritualizado, casi místico, y se refiere a Nora en los siguientes términos: "¡Su alma! ¡Su nombre! ¡Sus ojos! Me parecen como extrañas y bellas flores silvestres y azules que crecen en un cerco enmarañado y empapado por la lluvia. Y he sentido su alma temblar junto a la mía, y he pronunciado su nombre

con voz queda en la noche, y he llorado al ver la belleza del mundo pasando como un sueño detrás de sus ojos". Y en diciembre dice, con extraña violencia: "Pero junto a este amor [...] hay también un ansia salvaje y bestial de cada centímetro de tu cuerpo, de cada parte secreta y vergonzosa de él, de cada acto y olor suyo. Mi amor por ti me permite rezar al espíritu de la belleza y la ternura eternas que se reflejan en tus ojos, o tirarte al suelo sobre tu suave vientre y debajo de mí, y embestirte por detrás, como un cerdo cabalgando a una cerda...".

La sumisión y la dependencia forman parte muy importante de ese cuadro amoroso. Una dependencia que se habrá de mantener prácticamente a lo largo de toda la vida en común de ambos, y aun más allá del matrimonio, tardío sin duda, que los unió en 1932. Leemos así, en un pasaje de agosto de 1909: "Ahora me acogerás en tu regazo y me cobijarás, y tal vez me tendrás compasión por mis pecados y locuras, y me guiarás como a un niño". Y es un éxtasis edípico, seguramente, el que inspira estas palabras: "Madrécita mía, acógeme en el oscuro santuario de tu matriz. ¡Protégeme, querida, del mal!". Y la necesidad de aprobación se torna a veces obsesiva: "Oh, dime dulce amor mío, que estás ahora satisfecha conmigo. Una palabra de elogio tuya me llena de alegría, una alegría suave y como de color rosa".

Sin duda una sumisión como ésta puede recordarnos la poesía de los trovadores, en la Edad Media, o ciertas formas de poesía mística, pero es evidente, sin embargo, que en muchos casos nos hallamos al borde de una perversión de tipo masoquista. Hay pasajes por demás ilustrativos al respecto, como este, también de 1909: "Esta noche me asalta una idea más loca de lo habitual. Tengo la sensación de que me gustaría verme flagelado por ti. Me gustaría ver tus ojos ardiendo de ira". O estas líneas, de diciembre de aquel año: "¡Me gustaría que me flagelaras, Nora, amor mío"... "¡y sentirte azotar, azotar, azotar con saña mi carne desnuda y temblorosa!".

En una sensualidad como ésta son de esperarse las preferencias anales. En sus explícitas manifestaciones al respecto Joyce llega a los más obscenos niveles de su epistolario, sin dejar de ser, en

su sinceridad, profundamente humanas. No se prestan, como puede comprenderse, a las glosas en un artículo como este. Baste, por ello, una cita como ésta: "Las dos partes de tu cuerpo que hacen cosas sucias son las más deliciosas para mí." Predilección que le induce, a su vez, a súplicas como las que siguen: "Cuéntame hasta las cosas más íntimas de ti, con tal de que sean obscenas, secretas y sucias. No escribas nada más. Que todas tus frases estén llenas de palabras y sonidos indecentes e impúdicos".

Tal frenesí se muestra en otros pasajes ya no con esa sumisión, sino con un humor y desenfado muy diferentes. Nora es llamada así: "Mi dulce putita...", "mi pedorra Norita, mi putita indecente", "mi pícara y serpenteante fornicadora", "amada putita de culo marrón". Aunque no faltan, sin embargo, las frases que responden a esa otra faceta de su pasión amorosa: "mi sagrado amor," "mi niña preciosa y extraña." En este contexto, como es de imaginar, no está ausente el fetichismo de la ropa íntima. Tenemos, por ejemplo, este deseo: "Me gustaría que tuvieses gran cantidad de ropa interior de todas las clases, de todo tipo de colores delicados..."

Los celos también encuentran expresión en estas cartas. Un caso especial es el de los que fueron suscitados por la lengua fantasiosa de un indiscreto amigo. Celos devorantes, casi paranoicos, pero también conmovedores, como puede verse en este pasaje: "Oh, Nora, compadéceme por lo que sufro ahora. Voy a pasar días llorando. Mi fe en ese rostro que amaba ha desaparecido. ¡Oh, Nora, Nora, ten piedad de mi pobre y desgraciado amor!". Después, conocida la falsedad de aquellas imputaciones, irrumpen las expresiones de pesar: "Mi dulce y noble Nora, te pido que perdones mi despreciable conducta. Perdóname. Hazme digno de ti..."

Como decíamos, la dependencia de Joyce con respecto a su mujer no disminuyó con el paso del tiempo, sino que se acrecentó en más de un sentido. Se mantuvo incluso en la época en que dirigía en Zürich cartas amorosas a Martha Fleishmann, en 1918, las mismas que no alcanzaron, sin embargo, la intensidad dolorosa, por momentos salvaje, de las escritas a Nora en 1909. Es verdad

que sus relaciones con ésta se hicieron más tensas, hasta llegar probablemente, en más de una ocasión, al borde de la ruptura. Prevaleció, no obstante, esa extraña relación entre un escritor de alma tan rica y complicada y una mujer de limitada cultura, pero de natural y desenvuelto erotismo, como sin duda fue Nora Barnacle.

Publicar cartas como éstas constituye seguramente, desde cierto punto de vista, una gran indiscreción. Una indiscreción, sin embargo, que ha permitido poner a la vista un corpus que no deja de mantener coherencia con la producción novelesca de nuestro autor, en la cual también se dan momentos de un realismo muchas veces chocante y sórdido. Un conjunto que, por encima de todo, constituye un documento de hondo significado humano y de reveladora y desgarrada intensidad.

Este comentario se escribió a propósito de la aparición de James Joyce. Cartas escogidas, Madrid, Lumen, 1982. En Domingo de La República, 7 de agosto de 1983.

Alma Mahler. La pasión del amor y de la vida

El novelista austriaco Herman Broch dice que a fines del siglo XIX hubo en Viena un enorme vacío de valores, un “plácido apocalipsis”. “Viena —dice— se convirtió en ejemplo viviente de lo que es el encubrimiento de la miseria con la riqueza”. En otras palabras, en “capital del Kitsch”.

Y, sin embargo, en esos lustros tuvo lugar allí un proceso intelectual y artístico que daría luego sus frutos en cosas como el psicoanálisis de Freud o la música de Mahler y de Schönberg, y la ciudad sería punto de cruce y fusión de las corrientes estéticas que provenían de Alemania, los países eslavos y el occidente europeo. Fue muy poco antes de esa época, precisamente, en que nació (1879) y creció Alma Schindler, “mujer apasionada con sangre de artista, vinculada con las artes por una pasión absoluta e incondicional”, según uno de sus biógrafos. Figura de quien han quedado diarios, cartas y apuntes, de los que se ha publicado una selección (Barcelona, Tusquets, 1985), que ha servido de fuente para este artículo.

Alma fue hija de un pintor célebre y aristócrata, y aunque enamorada en su adolescencia de otro pintor famoso, Klimt, eligió para sí el camino de la música. Se inició, pues, en el piano, y estudió teoría y compuso no pocas piezas. Conoció a Gustav Mahler, con quien se casó en 1902. Unión dispar, por varios motivos, pero favorecida por la gran admiración que la obra del músico le inspiró,

y que no le impidió tomar nota del lado egoísta que había en su esposo. No en vano diría, en cierto momento: "Porque me ha quitado tanto es que su presencia resulta, ahora, mi único apoyo". Tuvieron dos hijos, y realizaron giras artísticas triunfales.

Viuda en 1911, cruzó en su vida otro hombre excepcional, el pintor expresionista Oskar Kokoschka, con quien vivió por tres años, que fueron, en palabras de Alma, "un solo y arrebatado combate de amor". Y agrega: "Nunca había experimentado antes tantas convulsiones, tanto infierno y tanto paraíso". Y, muchos años más tarde: "Amé a aquel genio y al niño intratable que había en él. Pero sus celos y desconfianza acabaron con nuestra unión. ¿Éramos acaso demasiado parecidos?"

En 1910 le fue presentado Walter Gropius, el genial fundador de la Bauhaus. El azar los volvió a reunir, y en enero de 1915 protagonizaron una novelesca fuga amorosa. Se casaron ese mismo año, y en octubre nació su hija Manon, acaso la más amada. Le siguió más adelante un niño, que no sobrevivió. Sea como fuere, Gropius cumplía su servicio militar en el frente, y la lejanía hizo naufragar ese amor. En el otoño de 1917 apareció otro hombre en la existencia de Alma Mahler, el poeta y narrador Franz Werfel. Se estableció entre ambos una honda identificación intelectual y musical, que pronto se trocó en una pasión avasalladora. Escribió: "Estoy loca, y Werfel también". Y en otro pasaje: "Werfel dijo que somos paneróticos. Y es cierto". Estaba por entonces embarazada, adelantándose el parto por causa de la ardiente relación entre ambos. Gropius regresó al saber que su mujer y su hijo se hallaban en peligro. Se dio cuenta de lo que sucedía, pero se condujo con extraña serenidad. Diría más tarde Alma: "Gropius me había perdido para siempre, sin ninguna culpa suya. Soy consciente de que fue la persona más noble y superior en mi existencia".

Vive pues, ya definitivamente, con Werfel. Son años de viajes constantes, de reuniones literarias, de estrenos musicales. Alma es siempre la viuda de Mahler y activa cultora de su legado artístico. Su círculo de amistades cercanas comprende figuras tan importantes como los músicos Schönberg, Stravinsky y Alban Berg,

y escritores como Thomas Mann. De ellos nos da esbozos muy vivaces y de una concisa precisión. Dice por ejemplo de Maurice Ravel, que estuvo alojado por semanas en su casa: “[...] todo lo relacionaba con su físico y la gran belleza de su rostro. Disfrutaba presentándose al desayuno vestido de terciopelo de colores vivos, y muy maquillado, perfumado”. Fue una época sin duda dichosa, no obstante lo cual escribió: “Para los demás soy, por así decir, la querida feliz de un poeta muy conocido. Pero no me considero ni su amante ni su mujer”. No deja de recibir, sin embargo, cartas flamígeras de Kokoschka, en un asedio que la perturba. Escribirá: “Es como si estuviésemos atados por un cordón umbilical del alma”. Y más tarde: “[...] constituimos una unidad”. Todo ello, no obstante, sin afectar su fidelidad y amor a Werfel, con quien se casó en 1929.

Sobrevienen las persecuciones desencadenadas por el nazismo y la guerra, y el matrimonio se ve obligado a huir, con dramáticas incidencias, a Francia y España, y después a Estados Unidos. Se establece en California. Célebre Werfel, y muy conocida ella, son muy bien acogidos. Por desgracia, en agosto de 1945 muere Werfel. Dice Alma: “Mi vida ha terminado”. Mas no, no fue así. Y aún le escribirá Kokoschka, con ocasión del septuagésimo aniversario de Alma: “Sigues siendo una criatura salvaje”, y expresa luego el deseo de que pueda haber quién diga al mundo “lo que nosotros dos hemos hecho de nosotros y contra nosotros, y podamos transmitir así a la posteridad la embajada viva de nuestro amor”.

Y ya a finales de su existencia escribe Alma: “He tenido una vida hermosa... El sufrimiento está compensado porque me tocó vivir”. Y esta frase aún más reveladora: “Cualquier persona puede hacerlo todo, pero tiene que estar también dispuesta a todo”. Alma Mahler-Gropius-Werfel.

En La Voz, Lima, 30 de septiembre de 1986.

Pablo Neruda, agaves y chaguales

El maguey es, como se sabe, una especie de nuestro continente, de grandes y muy largas hojas cuyos bordes tienen espinas, y que rematan en amenazantes agujas. Su flor es múltiple y se abre en el extremo de una alta y delgada vara, en un despliegue que marca la muerte de la planta. Esa designación procede del arahuaco, en tanto que la de agave, más difundida, procede según los diccionarios o bien de *Agave*, nombre de una de las nereidas de la mitología helénica, o bien del griego *agauos*, que significa "admirable". El vocablo *pita*, también empleado, es de origen indeterminado. En el Perú se usan no sólo los términos de *agave* y *maguey*, sino también los quechuas de *ala* en la sierra del sur, y, en ciertos sitios, como el valle del Mantaro, el de *chagual*. También se emplea la denominación de *cabuya*. Sea como fuere, en nuestro país es una especie típica de la región andina, y se alza a los lados de los caminos, en los linderos de las chacras, y crece, belicosa, en los flancos de los cerros.

El cronista José de Acosta la describe en su *Historia natural y moral de las Indias* de la siguiente manera: "El árbol de las maravillas es el maguey, de que los nuevos o chapetones (como en Indias los llaman) suelen escribir milagros, de que da agua y vino, y aceite y vinagre, y miel, y arroje e hilo, y aguja, y otras cien cosas". Y añade: "Hay también este árbol en el Pirú, mas no le aprovechan como en la Nueva España". El padre Cobo, por su parte, dice que

la mata tiene “figura de una campana grande vuelta la boca hacia arriba”. Señala, asimismo, que el corazón es muy bueno para hacer imágenes de bulto, y que es tan buena yesca “que llevando un trozo del encendido un caminante, conserva el fuego como cuerda de arcabuz”. Nos informa, finalmente, que en aimara su nombre es tauca, en quechua chuchau, y en la isla Española cubuya.

En Méjico hay muchas variedades de maguey, con diferentes designaciones. No en vano corren allá dichos y proverbios en los que la planta sirve de referencia. Así por ejemplo se dice “hijo de maguey, mecuate”, equivalente al español “quien lo hereda, no lo hurta”. Y también “al maguey que no da pulque, no hay que llevar acocote”, con el sentido de que no hay que pedir peras al olmo. Y si nos trasladamos a Venezuela, nos encontramos con la frase “doblar el maguey”, que equivale a la de dar el último suspiro.

En las Memorias de Pablo Neruda figuran dos descripciones, una después de otra. En la primera, el escritor evoca el agave que había junto a su casa en Isla Negra, que al cabo de diez años elevó un día una flor esplendente y enorme. En la segunda habla de una “flor titánica” que se abría en un sitio cercano. Dice luego: “Nadie la conocerá fuera de mi patria; no existe sino en esas orillas antárticas. Se llama chagual (*Puya chilensis*)”. Y agrega, en hermosa imagen, que toda ella era como “una panoplia de misteriosas espadas de esmeralda”. Parecería, pues, volviendo a lo del nombre, que el de chagual se aplica en Chile o bien a una variedad de la nuestra, o bien a una parienta de la *Puya Raimondi*, lo cual plantea, en todo caso, un pequeño enigma lingüístico.

Si en pos de una solución al problema lexicográfico apelamos a los diccionarios de quechua, nos encontramos con la voz chahuar, que designa al cañamo, y que se habría extendido a las plantas que dan la materia para su fabricación, como el maguey, aunque bien podría haber acontecido también al revés. La palabra chagual vendría a ser así una simple variante del término, relacionada por cierto con el verbo chahuay, que quiere decir exprimir, retorcer. Y hallamos también la voz chaguar, prima hermana, por así decir, de la de chagual, y que se aplica a una bromeliácea andina, pa-

riente menor de la Puya Raimondi, quizá la misma que describe Neruda, de la cual erróneamente habría dicho que sólo existe en las costas australes.

Sea como fuere, el chagual a que me refiero es propio, en nuestro país, de los paisajes andinos, de quebradas, laderas y mesetas, en tanto que la del poeta es de litorales fríos y lluviosos, heridos por el oleaje y el viento. Signo de luz solar y de montaña, el uno; y de escenarios oceánicos, el otro. Vinculados ambos, sin embargo, de deslumbrante manera, por obra del recuerdo y la nostalgia. Y motivo igualmente, tanto en las páginas del autor de Canto General como en este modesto artículo, de admirada y simbólica elegía.

En La República, 1º de octubre de 1984.

Variaciones sobre un tema de Cortázar

Uno de los más famosos cuentos de Cortázar es sin duda "Continuidad de los parques". Quienes lo han leído recuerdan muy bien la progresiva convergencia de dos planos, el de la realidad y el de la ficción, hasta un sorprendente final. Una convergencia que aproxima a un hombre que lee una novela, sentado en una habitación cuya ventana da hacia un parque, y a los personajes del libro que tiene en sus manos: una pareja de amantes que ha tramado un crimen.

Estos se hallan también en un parque, y el galán avanza hacia la casa donde vive la víctima. El lector de la novela sigue, frase a frase, al homicida que penetra con un cuchillo en la vivienda y avanza por el vestíbulo, cruza el salón, sube por la escalera. Entra junto con él, en fin, en la estancia donde el que va a morir lee sentado en un sillón, de espaldas a la puerta. Y es sobre él, lector de la historia, que se ha de abatir el golpe mortal.

Historia cargada, por cierto, de misterios. Se suceden los indicios, que dejan mucho más en sombra que lo que revelan: detalles enigmáticos, cabos sueltos, hilos que se cruzan y proyectan más allá del texto, tejiendo una muy compleja red. Silencios, acumulados silencios y voces en sordina, que acompañan como un basso ostinato la acción principal.

Detengámonos en algunas de las posibilidades que el relato abre. Sigamos sus incitaciones, sus líneas de fuga, sin perder de

vista el marco ni los pormenores. Dejemos que se formulen por sí solas, como variaciones musicales, algunas preguntas, entre muchas otras, y sus posibles respuestas. Fijémonos, por ejemplo, en las precisiones iniciales en torno al anónimo lector de la novela: "Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones..." ¿Y si en vista de esa inquietante situación se hubiera instalado más bien frente a la entrada, para vigilar y rechazar toda presencia no deseada? En tal caso, ya fuese por el ruido de unos pasos, o por la percepción de una sombra, el hombre habría alzado la cabeza y visto al victimario de que habla la novela, y todo se habría suspendido en una paradójica neutralización de fuerzas. Mas también, y antes de tomar asiento, pudo el dueño de casa levantarse y correr el cerrojo, y asegurarse así contra cualquier interrupción. ¿Por qué opta, entonces, por colocarse de espaldas, facilitando la materialización de una amenaza ciertamente presentida? ¿Por qué ayuda de ese modo al intruso? ¿Aceptación deliberada de un destino?

Por otra parte se dice que aquel hombre "había comenzado a leer la novela unos días antes". Se añade luego: "se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes". Y leemos más adelante: "...absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte". Tal alternativa, por lo visto, no podía ser otra que la del asesinato o la indefinida resignación a una relación clandestina. Entonces, ¿cómo la inminente víctima no reconoce en la situación que presenta el texto una más que probable semejanza con su matrimonio, y en los actores una similitud con su mujer y con cierto individuo que a lo mejor frecuenta su casa? ¿Cómo no advierte que esa traición es idéntica a aquella de que es víctima, o de la cual podría serlo?

Mas si el lector de la novela lo hubiera hecho y suspendido con alarma la lectura, ¿no se habría detenido también la acción, a medio camino entre su comienzo y su fin, e inmovilizado a su vez el curso del acontecer en "Continuidad de los parques", dejándonos a él y a nosotros en un extraño limbo?

Si nos tornamos ahora hacia el final vemos que en realidad no se cuenta cómo se da la puñalada. No, sólo el avance del homicida, quien en una progresión cinematográfica traspone el umbral, pasa ante los ventanales y se aproxima, según dice la última frase del cuento, a “la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela”. Artificio literario más logrado, qué duda cabe, que la continuación hasta el momento final en que la hoja se hunde en la víctima. Y obligado, además, pues el que leía y con su acto constituía ese universo, ha muerto.

Otro autor, más convencional, se habría referido adicionalmente a lo que sucedió con los amantes luego del crimen. Es decir a su alegría, a sus coartadas, a sus probables sentimientos de culpa. Pero no, no sucede así, y tampoco ello es posible por la misma razón anterior: ya no hay nadie que con su lectura empuje la máquina del acontecer. Así el presumible reencuentro de los responsables del asesinato se sitúa en una tierra de nadie, semejante a aquella en que pudo quedarse el que leía la novela si hubiera alzado la vista y descubierto al intruso, cuya existencia y la existencia del lazo adúltero, y el drama todo, dependían de la prosecución de esa lectura.

Pero, ¿y el lector real? ¿Usted, amigo, que revisa el cuento y lee este artículo? ¿Acaso no está en nuestras manos dejar el volumen y poner fin con ello a la dinámica de ese proceso alucinante? Sí, y acaso es lo aconsejable, ya que si el mundo del lector y víctima enmarca, como más de una vez se ha señalado, al de los amantes, y el nuestro engloba al del hombre que lee, bien podría suceder que nosotros también estuviésemos enmarcados por otro lector invisible, y en riesgo por tanto de que el golpe pudiera alcanzarnos de rebote, por así decir, poniendo fin tanto a nuestra lectura como a nuestra existencia.

Sueños comunicantes, se diría, como los de Cien años de soledad, y universo donde el que lee —lo ha indicado un crítico— comparte el mundo de los amantes, en tanto que estos comparten su espacio, abarcados todos por un narrador omnisciente. Otros han comparado, por similares razones, la obra del autor argentino con

las Mil y una noches, con Don Quijote, lector de sus propias y actuales aventuras, y se ha traído a colación a Carlyle, a Borges, a Horacio Quiroga.

Sí, seguramente. Mas siempre nos ha de asediar, más allá de las consideraciones de los críticos, la tentación de nuevas variaciones en torno a ese tema, como en una espiral de vértigo que se aleja cada vez más de su centro.

En Cultural de Expreso, domingo 14 de junio de 1998.

El músico y el filósofo

Quienes han leído esa obra maestra de Thomas Mann que es *Doktor Faustus* recordarán, además de la excelencia literaria, la profunda versación de sus especulaciones teóricas sobre la música, no como digresiones, sino como materia constitutiva de la novela. No es bien sabido, en cambio, que el autor contó, a ese respecto, con la asesoría de T.W. Adorno. Sí, el famoso pensador marxista a quien debemos tan penetrantes como desencantadas reflexiones sobre la cultura de nuestro tiempo, y, en especial, sobre la industria de la cultura. Pues además de filósofo, crítico literario, sociólogo y ensayista, Adorno fue discípulo de Schönberg, y cultor activo y gran teórico de la música.

Una magnífica muestra de esta dimensión suya es una reciente edición de su correspondencia con Ernst Krenek, músico también, y muy preocupado por el marco y las implicaciones teóricas de su propia obra. Las cartas, que abarcan un periodo de más de cuarenta años, ilustran una vez más la recíproca atracción —¿podríamos decir fascinación?— que vincula las artes del sonido con el pensamiento filosófico. El recuerdo de Pitágoras y del neoplatonismo, y de Nietzsche, Spengler, aflora de inmediato a nuestra mente. Y evocamos, por cierto, ese común sustrato de libertad, interdependencia y matemática que subyace a toda reflexión integral y a toda forma de arte auténtica.

Las epístolas nos presentan a un Adorno menos dialéctico, perceptiblemente, que en su análisis de los hallazgos de Schönberg, una perspectiva menos exigente que la implícita en sus aproximaciones a Stravinsky, y menos sistemática, desde luego, que en su Filosofía de la Nueva Música. Se nos muestra, en cambio, una conciencia más abierta, más ágil, más inclinada a pensar y repensar sus propios planteamientos. Un Adorno, en suma, más intuitivo y más matizado.

El diálogo es, sin duda, la manifestación más inmediata y fecunda de una vida espiritual efectiva, testimonio de una real voluntad de participación, y, por tanto, de estructuración y perdurabilidad. Y cuánto más fecundo si se establece entre dos inteligencias disímiles, afinadas ambas en sus respectivos intereses intelectuales y artísticos, y, no obstante, orientadas ambas, en este caso, hacia una misma realidad última: el misterio, la eficacia, la plenitud del sonido. Mas el diálogo oral es perecedero, volátil; no lo es, en cambio, el trato epistolar. En las cartas somos, a la vez, cuidadosos, ligeros, imaginativos, cautelosos, audaces. En cierto modo somos más auténticos, pero también, y en otro sentido, más esquivos. Más vivientes, en buena cuenta. Y justamente, hallamos lo mejor de éstas y otras cualidades, en muy alto nivel, en las cartas que comentamos. Un magnífico diálogo entre la reflexión y la praxis, entre imaginación y lucidez, y entre lucidez e imaginación. Un canon, un contrapunto.

Y su lectura cuánto bien haría a quienes tienen una visión sumaria, rígida, de ese complejo edificio que es el pensamiento marxista de nuestro tiempo.

Publicado en Correo, 13 de agosto de 1978, con el seudónimo de Juan de Salinas.

Gatos literarios

—I—

Claros fanales, vivientes ópalos...

Es tema muy antiguo el de los gatos en la literatura. En el caso de la poesía, la imagen que se ha esbozado de ellos atiende más bien a sus aspectos enigmáticos, incluso ominosos. Es como si a lo largo del tiempo se hubiera proyectado en los felinos las mismas ansiedades y fantasías, los mismos deseos, tejiéndose así un curioso y difundido simbolismo. Como ejemplos nos ocuparemos aquí de la manera cómo ven a este animal tres autores franceses, no muy lejanos, relativamente en el tiempo. Quedará para otra ocasión comentar ese pequeño y delicioso opus magnum en verso de T.S. Eliot, para lectores infantiles, que es su *Old Possum's Book of Practical Cats*.

Son célebres los poemas que les consagró Charles Baudelaire en *Las flores del mal*. En el primero de ellos el poeta convoca a su felino —*mon beau chat*— y dice que en sus ojos se mezclan “metal y ágata”. Señala luego que cuando acaricia su pelaje —*ton corps électrique*— ve entonces, “en espíritu”, a la mujer a la que ama. Y la mirada de ambos, mujer y gato, surte el mismo efecto: “profunda y fría, corta y hiende como un dardo...”. Se reafirma, pues, una antigua afinidad entre una y otro, de la cual, por otra parte, hallamos un ejemplo igualmente memorable en un texto en prosa de Gautier.

En un segundo poema, notablemente más personal, un gato habita en el cerebro del poeta y allí se pasea. Su voz es “rica y profunda”, y regocija a su dueño como lo haría un filtro mágico. Su piel emana un extraño perfume, y cuando el autor vuelve sus

ojos a los de su huésped —chat séraphique— es como si se mirase a sí mismo. ¡Y cuán impávidas esas pupilas —“claros fanales, vivientes ópalos...” — observan a su vez al poeta.

Es muy famoso el soneto titulado *Les Chats*, y famoso, en nuestros días, el análisis que le ha consagrado Lévi-Strauss. Son los felinos, en aquél, intermediación y convergencia entre los sabios y los enamorados. Son “poderosos y tranquilos”, igualmente amigos de la ciencia y de la voluptuosidad, inclinados a la meditación y, cuando se abstraen, verdaderas esfinges en un “sueño sin fin”. De sus flancos brotan chispas mágicas, y partículas de oro jaspean vagamente sus “místicas pupilas”. Se opera, pues, en ese poema —y así lo pone de relieve el comentarista— una transfiguración en virtud de la cual se pasa de una representación negativa —la afinidad de los gatos con las tinieblas— a otra espléndida y onírica.

Si de *Las flores del mal* pasamos ahora a Stéphane Mallarmé, encontramos que no dejó versos en honor de los gatos, pero sí habló de ellos en varios reportajes, según su biógrafo Henri Mondor. Así, en cierta ocasión dijo, refiriéndose al vasto registro simbólico en que se puede ubicarlos: “El gato se extiende desde la divinidad al conejo; arrojado brutalmente por el rústico más allá de la puerta, vuelve a ser, allí en los rincones de sombra, algo así como nuestros lares, ídolo del apartamento”. Y agrega: “El gato satisface, dulce con los solitarios, la necesidad de acariciar, ofreciendo el sitio exacto, incluyéndose allí, filosóficamente, el más allá, indispensable, por el desenvolvimiento o huida de su cola”. Es pues, así, misterio inquietante que tan pronto puede estar en contacto con la inocencia más cándida y ser luego tránsito a un más allá en verdad metafísico.

El escritor Marcel Jouhandeau, por su parte, tiene un bello libro con evocaciones de “*Animales Familiares*”. Entre ellas figura una pequeña obra maestra que se titula “*Minos y yo*”. Minos era un gato que un día entró, casi por azar, en la vida del autor, y así nació una honda amistad, pero ajena por completo a toda familiaridad. El felino se reservó para sí, desde un principio, los privile-

gios del ocio y los cambios de humor. Aficionado a ciertos juegos era, sin embargo, como todos los gatos, profundamente serio. Por algo una niña dijo: "Tío, tu gato no se ríe nunca". Individualista y orgulloso, el trato con los humanos lo llevó, no obstante, a ciertos y extraños mimetismos, como el de dormir de costado, con las manos juntas, en actitud de plegaria...

Advertimos que en Baudelaire y Mallarmé se trata de gatos más bien cerebrales, gatos arquetípicos, por así decir, a pesar de la particular evocación que se hace de ellos. El Minos de Jouhandeau, en cambio, es un gato real. Y, sin embargo, se diría que más allá de lo genérico y abarcador de los pasajes que al respecto hemos citado, y de otros de estos autores, queda sin embargo un amplio espectro de otras posibilidades de gatunidad. Pues el gato es, en verdad, un ser inagotable...

—II—

Gatos literarios peruanos

Hace un par de meses publicamos en estas mismas páginas una nota en la que, con curiosidad y simpatía, nos ocupamos de la imagen que del gato nos han dejado tres grandes autores franceses. Ahora deseamos efectuar lo mismo con algunos escritores peruanos, en recuento sin duda incompleto e incluso arbitrario.

El primer texto con que nos topamos es un soneto de César A. Rodríguez, poeta arequipeño, autor de *La torre de las paradojas* (1926), y que aparece en el N.º 2 de la revista *Colónida*, del 1º de febrero de 1916, con el título de "Psicología felina". Se nos describe en él, baudelerianamente, al gato del autor, que "vive una vida muelle tras sus pieles lujosas/ y sus ojos redondos son dos llamas de alcohol". Es también cazador, amante, acróbata, buscapleitos, músico y ocioso impenitente. Y anda por ahí, "rumiando su pereza,/ como un poeta huraño que lee a Baudelaire". La fuente del breve poema se halla, indudablemente, en *Las flores del mal*, pero lo misterioso y casi metafísico de los felinos del poeta francés asume aquí una mucho

más acomodaticia idiosincrasia. Y no es tanto el soneto evocación de una psicología propiamente gatuna, como referencia implícita, a nuestro parecer, a cierto modo de ser limeño.

Muy pocos recuerdan, seguramente, una extensa novela titulada Dios y el gato, de Alfredo Arispe, publicada en 1955, y que fue finalista en un concurso literario convocado ese año. Su protagonista es, en efecto, un gato, mas no uno particular, concreto, por así decir, ni sólo fantástico, sino una especie de abstracción o en-telequia, que nos lleva más allá de las fronteras de la ficción filosófica. Así es, ya que en esa obra se cuentan los avatares por los que pasa el personaje después de su muerte, a lo largo de una larga serie de transformaciones. Es así, sucesivamente, gallinazo, partícula cósmica, sol radiante, araña, grano de polvo, barro, catara-ta, mar, plancton, etcétera. Todo ello, y mucho más, en pos de un hipotético retorno a la vida. Extraño periplo, ciertamente, que por momentos recuerda, en razón del empleo de determinados artificios, a El Principito de Saint-Exupéry. Sea como fuere, la "gatu-nidad" del héroe no es absolutamente necesaria, y bien pudo éste ser, en virtud de algunos cambios menores, perro, conejo o canario. Y si bien el relato de sus andanzas no carece de humor, y de una extraña y sorprendente inventiva, el conjunto no logra un adecuado nivel de coherencia y persuasión narrativa.

Debemos al conocido narrador y dramaturgo Alfonso La Torre un libro complejo, y en muchos aspectos enigmático, que se titula Sing-Song. Entre los relatos que comprende figura "El látigo: de gatos y golondrinas", en que aparecen, enlazados por una trama interior densa, una mujer y dos hombres. La acción se desenvuelve en una ciudad de Iquitos inédita, que de algún modo oficia de cuarto personaje, a la vez que de espacio, acompañamiento, red. Los gatos no aparecen sino al final, cuando se abate sobre unos cables toda una nube de golondrinas que son fulminadas por la corriente eléctrica. Aparece entonces una cohorte de felinos, ariscos e hirsutos, que devoran implacables, casi metódicos, los cuerpos de las aves, agónicas unas, muertas otras. Imagen imborrable, que confiere extraña y casi alucinatória fuerza al desenlace.

Si se nos permite ahora una nota personal diremos que en nuestro relato *Historia de Cifar y de Camilo* (1981), un blanco y aristocrático gato se convierte en objeto de amistad y fascinación para un niño barranquino muy pobre. Gato elegante, onírico, pero también y a su modo afectuoso. Uno que de alguna manera simboliza una vida tersa y diáfana, pero en más de un sentido secreta.

Digamos ahora, para poner fin a este brevísimo recuento, que hasta donde sabemos son contados los gatos literarios en nuestra patria. Mas los deben haber que aguardan con gatuna paciencia, en ese limbo que antecede a la existencia, según algunas religiones, en espera de la pluma, o del teclado y la pantalla, que les den por fin existencia, aunque ésta solo sea de palabras, en verso o en prosa. Aguardarán allí, con ojos vigilantes, y en un ronroneo sin fin e inaudible...

Hemos juntado en este caso dos textos, bastante corregidos, uno publicado en *La República*, con el título de "Gatos literarios", el 29 de marzo de 1982, y otro, con el de "Gatos literarios peruanos", en el mismo diario, el 31 de mayo de ese año.

Física y Poesía

En un breve y admirable artículo se preguntaba alguna vez el gran físico Werner Heisenberg sobre los criterios de verdad de las teorías cerradas en física, o, en otras palabras, sobre el poder de convicción que éstas ejercen hasta un punto tal que parezca imposible añadirles ni corregirles nada.¹ Y se respondía señalando en primer lugar, entre esos criterios, una razón de orden histórico, y, luego, su confirmación experimental y compacticidad. Esta, en particular, puede llevar a la conclusión de que la sencillez y la belleza matemática de esas teorías juegan un papel determinante en la capacidad de convencer. Con lo cual no se haría sino reiterar la importancia de un criterio estético en el ámbito general de las ciencias físicas.

Pues bien, un ejemplo de convergencia, por no decir coincidencia, que se puede dar entre los dominios de la belleza y de la verdad científica, es el que nos ofrece algunos casos específicos de la moderna teoría de las partículas. Es a éstos que deseamos referirnos aquí, por lo sugerentes, sobre todo para quienes, como el autor de estas líneas, trabajan en el área de las humanidades pero prestan una admirativa atención a las conquistas de la física.

Tenemos, en primer lugar, el caso de los neutrinos, partículas conocidas ya desde hace largo tiempo, y que, como se sabe, no es-

¹ Ver ese y otros ensayos en W. Heisenberg, Encuentros y conversaciones con Einstein y otros ensayos, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

tán sujetas a la interacción fuerte que liga los núcleos atómicos. Actúan poco en la materia corriente, pero poseen una fabulosa capacidad de penetración. Esas y otras propiedades fueron resumidas poéticamente por el norteamericano John Updike allá en 1960, en versos cuya sugestiva simplicidad sorprendió, sin duda, a más de una luminaria de la ciencia. Se dice en ellos, en aproximativa traducción nuestra:

Los neutrinos son tan pequeños,
y no tienen carga ni masa,
y jamás interactúan entre sí.
La Tierra es para ellos
una tonta pelota, a través de la cual pasan
como una muchacha de la limpieza
por un vestíbulo aireado.

De noche, ingresan por Nepal
y atraviesan al amante con su amada,
desde debajo del lecho...

Muchos lectores sin duda han oído hablar de los quarks, partículas cuya búsqueda y estudio comenzaron en los años 60, y que podrían dar explicación a muchos fenómenos, e incluso constituir, según se asevera, la materia prima del universo. No se ha encontrado forma de observarlos libres, y en su "mundo" juega una importancia casi mística el número 3. Pues bien, su nombre les viene de Finnegan's Wake, la conocida y enigmática novela de James Joyce, en la que el protagonista, el señor Mark o Fin, tiene tres hijos —quarks— que a veces lo suplantan: "Three quarks for Mister Mark!". Elusivos hijos, en verdad, e incluso intrusivos, impredecibles, como parecen ser esos misteriosos componentes de los nucleones.²

² Véase el excelente libro de divulgación del profesor Harold Fritzsch, Los quarks, materia prima de nuestro universo. Madrid, Alianza Universidad, 1983.

Se habla también en la física moderna de "extrañeza" y "encanto" de ciertas partículas. ¿Irrupción, nuevamente, de lo literario? Veamos. El estudio de los rayos cósmicos condujo al descubrimiento de partículas sorprendentes, y de propiedades que han parecido realmente extrañas (strangeness). A partir de ellas se ha llegado a identificar un nuevo grupo de simetría y un nuevo misterioso número cuántico. Todo lo cual ha resultado tan nuevo y asombroso, según los especialistas, que se justifican a plenitud esa designación tan literaria de "rareza" o de "extrañeza".

Más aún, nos topamos también, en esas honduras, con la partícula a la que se ha llamado "encanto". Sí, "encanto". Sea como fuere, esta es definible como "un número análogo a la extrañeza, que da el número de 'quarks c' menos el de 'antiquarks c'". Y por si fuera poco, se habla del "charmionio" —no olvidemos que charm en inglés, significa "encanto"—, esto es un sistema constituido por un 'quark c' y un 'antiquark c'. Desconcertante, ¿no?

Cada vez se avanza más en el conocimiento de ese mundo, en que no cuentan ya tanto las partículas, sino los estados estacionarios de la materia. Y es tan complejo ese universo, y tan paradójicas y aun esotéricas, que serán necesarios nuevos y poéticos términos para nombrarlos. Y así, una vez más, se darán la mano, en esa frontera, la física y la poesía.

En La República, 15 de enero de 1983.