



Bestiarios. Silva de varia invención



Carlos Gómez Carro

COORDINADOR



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Carlos Gómez Carro coordina y escribe en este volumen colectivo que contiene ensayos de Enrique López Aguilar, Ana Benítez, Myriam Rudoy, Vladimiro Rivas, Óscar Mata, Francisco Rojas Caldelas, Marco Antonio Marín, Vida Valero, Gloria Ito, Edelmira Ramírez, Marcela Suárez, Gunnar Backstrom, Rodrigo Payró, Nicolás Amoroso, Samuel Rico y Joel González Carmona.¹

El libro se enriquece con fragmentos de *El arca de Caralampio*, cedidos por Roberto López Moreno, arte gráfico aportado *ex-profeso* por Nicolás Amoroso, reproducciones de la obra de Maximino Javier e ilustraciones de Gustavo Borboa, "Guzo".

Gómez Carro es profesor-investigador de la UAM Azcapotzalco. Licenciado en Humanidades (Literatura) por la UAM Iztapalapa, y maestro en Estudios Humanísticos (Literatura) por el Tecnológico de Monterrey.

Ha publicado ficción y ensayo en muy diversas publicaciones y suplementos culturales. Algunas de las más recientes –disponibles en el sitio *Langosta Literaria*– son "Dios y el Demonio escriben el mundo"; "Yo soy mi padre. Cortázar en México"; "La biblioteca total de Borges" (Penguin Random House, 2019); así como "Entender y comprender" en *Tema y Variaciones de Literatura 45* (UAM, México).

Algunos de sus libros: *Elogio al oficio. 13 carteles de poesía* (UAM Azcapotzalco, 2013), *Luz de un fondo oscuro* (EAE, 2016) y *Elpreciado páramo de Rulfo* (Cisnegro, 2018).

Bestiarios.
Silva de varia invención

COLECCIÓN IMÁGENES DEL TIEMPO

2

Bestiarios. Silva de varia invención

CARLOS GÓMEZ CARRO
COORDINADOR

ILUSTRACIONES DE GUZO

OBRA GRÁFICA DE
NICOLÁS AMOROSO
Y MAXIMINO JAVIER



RECTOR GENERAL
Eduardo Abel Peñalosa Castro
SECRETARIA GENERAL
Dra. Norma Rondero López

UNIDAD AZCAPOTZALCO
RECTOR DE UNIDAD
Oscar Lozano Carrillo
SECRETARIA DE UNIDAD
Dra. Yadira Zavala Osorio
COORDINADORA ACADÉMICA DE UNIDAD
María Beatriz García Castro

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Miguel Pérez López
SECRETARIO ACADÉMICO
Gilberto Mendoza Martínez
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
Saúl Jerónimo Romero
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES CSH
Alfredo Garibay Suárez

COORDINADOR DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
Luis Enrique Noreña Franco
JEFE DE LA SECCIÓN DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN EDITORIALES
Juan Arroyo Galván Duque

Primera edición 2021
© Universidad Autónoma Metropolitana
© Los autores por sus contribuciones
© Nicolás Amoroso por su obra gráfica (pp. 126-133)
© Gustavo Borboa (Guzo) por el resto de las ilustraciones

Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco
Avenida San Pablo 180, colonia Reynosa Tamaulipas,
alcaldía Azcapotzalco, Ciudad de México, 02200,
Sección de Producción y Distribución Editoriales
Teléfonos: 5318-9222 / 9223 fax: 5318-9222

Esta publicación no puede ser reproducida, en todo o en parte, registrada en o transmitida por sistemas de recuperación de información, en cualquier forma o medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo, por escrito, de los editores.

ISBN de la colección 978-607-28-2013-5
ISBN de la obra 978-607-28-2158-3

Impreso en México / *Printed in México*

Con base en el artículo 148 de la Ley Federal de Derechos de Autor, las imágenes extras reproducidas en este libro son utilizadas sin fines de lucro y para fines de investigación, sin alteración de la obra y citando la fuente, mediante un listado de dichas referencias al final de cada artículo.

Las imágenes utilizadas en el ensayo de la doctora Edelmira Ramírez acerca de la obra de Maximino Javier fueron tomadas del libro *Del júbilo a la pasión. Maximino Javier*. 1a. edición publicada por Black Coffee Galerías de Jalisco, S. de R.L. de C.V., Zapopan, Jalisco, 2015.



Imágenes del tiempo

CONTENIDO:

PRÓLOGO. EPIFANÍA DE LA BESTIA	11
CARLOS GÓMEZ CARRO	
NOTA LIMINAR: EN TORNO A LAS ILUSTRACIONES	15
EL AMOR, LA BESTIA: ALREDEDOR DE LOS SERES IMAGINARIOS DE BORGES	23
ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR	
MANDRÁGORA	33
ANA BENÍTEZ	
MONSTRUOS KAFKIANOS	37
MYRIAM RUDOY CALLEJAS	
KAFKA: EL ESCRITOR COMO ANIMAL	43
VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE	
EL CAZADOR Y LA PRESA O LA METAMORFOSIS DE LA BESTIA	45
CARLOS GÓMEZ CARRO	
EL VAMPIRO DE BOSQUES DE LAS LOMAS (DE DRÁCULA A VLAD)	55
ÓSCAR MATA	
TRES ROSTROS VAMPÍRICOS	61
FRANCISCO ROJAS / MARCO ANTONIO MARÍN	
EL GRAN ESCAPE DEL VAMPIRO MEXICANO	69
FRANCISCO ROJAS / VIDA VALERO BORRÁS	
LA SIRENA	77
GLORIA ITO SUGIYAMA	
EL ZOOLOGICO FANTÁSTICO DE MAXIMINO JAVIER	87
EDELMIRA RAMÍREZ	
EL GATO DE CHESHIRE. EL INDECAPITABLE	101
MARCELA SUÁREZ ESCOBAR	
CUANDO MOBY DICK SE VOLVIÓ EL COMETA MÁS TEMIBLE DEL UNIVERSO	109
GUNNAR BACKSTROM	
BESTIAS Y BESTIARIOS	119
RODRIGO PAYRÓ	
EL HOMBRE: (ES) LA BESTIA / (ESTÁ ENTRE NOSOTROS)	123
NICOLÁS AMOROSO	
DE PERROS A BESTIAS: PERROS HAMBRIENTOS DE CIRO ALEGRÍA	135
SAMUEL RICO MEDINA	
BICHOS	141
JOEL GONZÁLEZ CARMONA [†]	
EL ARCA DE LÓPEZ MORENO	151
CARLOS GÓMEZ CARRO	
.....	
EL ARCA DE CARALAMPIO (FRAGMENTOS)	22, 32, 36, 42, 44, 54, 67, 68, 76, 108,
ROBERTO LÓPEZ MORENO	117, 118, 134, 139, 140, 155, 156, 157

Dedicamos la publicación de este libro a la memoria de Joel González Carmona,^{QEPD} cuya sabia y lúdica aportación aparece en las páginas 141-150.

Agradecemos a Myriam Rudoy Callejas, coautora en este volumen, su dedicación y esfuerzo adicionales para revisar los textos del mismo.



PRÓLOGO

EPIFANÍA DE LA BESTIA

Me puedo ver solo (una conciencia transversal y diacrónica me examina con intensidad). Contemplo una pantalla cintilante en blanco y negro (así eran los televisores a comienzos de los sesenta). Soy –era– entonces un niño cercano a la adolescencia. Sentado en el piso, con las piernas cruzadas, observo y escucho atento. Descubro el azoro. El mío y el de la imagen reflejada. Veo las escenas finales de la película *La mosca* (*The Fly*, 1958). El personaje central de la cinta se ha convertido en un repulsivo insecto, no tanto por ser insecto, sino porque aún conserva su diminuta cabeza humana (menor aun que las famosas reducciones hechas en el Brasil amazónico), producto de un fallido experimento científico. Una distopía, pues, que nos hace recordar el experimento del Dr. Frankenstein, la creación de un Golem, de un Pinocho o la rebelión en el paraíso por el ángel caído. La mosca se encuentra atrapada en la pegajosa tela que una araña ha concebido, paciente, entre dos muros. La cabeza humana contempla, con paroxismo, hasta límites desorbitados su inescrupuloso final. Su grito ‘*help me*’ lo compartía con él, afligido (uñas en los dientes), ante la difusa pantalla; todavía me estremece. No sabía que, años después, en mi ahora (que ignoro si será mi después) construiría la convicción de que la condición esencial del ser humano es la metamorfosis.

Somos una fáustica metamorfosis. Es cierto que la vida es así. El gusano se transforma en mariposa; el caracol, con su baba, construye su morada, al punto de que esa residencia mutará en él, él será su obra. Con nosotros hay un proceso distinto, nos integramos a lo que no somos, para ejecutar una simbiosis con el otro. El anciano que recordamos con el bastón y sus gafas (es con sus férulas a cuestas) o Manuela en bicicleta, como apuntara Facundo Cabral. El telescopio es extensión de nuestros ojos; la espada o la pluma, de la mano; el libro de nuestra memoria e imaginación apuntaba Borges. Y como el caracol, para el escritor, un libro se convierte en su anhelo de inmortalidad al revivir en cada uno de sus lectores. Renace en cada lectura. Tal vez busquemos la vida eterna, la exacerbación y multiplicación de nuestros sentidos hasta límites desconocidos (de ahí la fama de la cocaína y no otra cosa), en la invención de ex-

tensiones de nuestro organismo primario (libros, espejos, vehículos), de aditamentos que nos multipliquen, que nos permitan el acceso prohibido a mundos desconocidos que nos ahonden aún más en la curiosidad depositada en el mundo circundante, hasta reconocernos en la intimidad minuciosa –anhelo edípico– de su fábrica permanente. Lo que nos lleve a la contemplación ecuánime y soterrada (Ortega y Gasset de por medio) de que somos lo que somos y todo lo que nos rodea. No ser ya la mosca humanizada, sino con la araña y su tela que succiona la cabeza de su víctima. Una síntesis.

La propaganda que sigue en el aparato eléctrico me lleva, no a mí, quien escribe, sino al que fui de niño a apagar el televisor y regresar a mi mundo físico de entonces (me contemplo atónito). Mis hermanos ya dormidos, mi madre en otra habitación, que funge como cocina, platica con mi hermana mayor. Ellas tampoco duermen. Me asomo por una pequeña ventana que comunica ambas habitaciones y, después de unos momentos, me descubren. Cenar *hot cakes* (no los he probado nunca y desconozco su nombre aún) que los hacen con un estilo muy propio, tanto que no se parecen, en realidad, a los que venden en las ferias o en los restaurantes. Imaginan que me han despertado con el deseo de compartir con ellas ese bocado y no el miedo a la araña a la que le he cerrado la entrada.

En mí ahora también me veo tecleando esto que apunto. Es una máquina electrónica con la que interactúo. Ella soy yo y yo soy ella. Somos. No estoy solo en este acto: millones lo hacen, y el equipo electrónico que sea lo han convertido en extensión suya y ellos son parte de su dueño. El universo entero transita a través del teclado, lo que se ha dado en llamar hipertexto. El mundo es una extensión mía y yo una extensión del mundo. La cabeza, quizás, de una hiperaraña. No somos dueños de nuestros textos, sino arqueólogos de una extraña galaxia que apenas comenzamos a adivinar. Para ello, se multiplican las teorías conspirativas acerca del Gran Hermano que, desde un equipo central (a quien cree domar), controla la mente de cada uno de nosotros y nos devora, cual insectos atrapados en una viscosa tela.

Ya no soy solo un espectador, como en esa escena de los días infantiles, sino que mis pensamientos, convertidos en lenguaje, fascinante elucubración humana, se desplazan en este teclado que amplía y continúa mi ser con el ser que voy siendo. Me explico. Esa mosca con cabeza humana, producto del fallido experimento del que su autor no sabía sus consecuencias, como aquel otro, mítico, de la manzana del árbol del conocimiento que, al devorarla, nos mutó en la especie que ahora somos. Digamos que ahora soy, como muchos, un accidente mitológico o de laboratorio en el que la computadora donde escribo esto se fusiona por momentos conmigo y ella y yo somos elementos modulares de un nuevo yo, producto de esa metamorfosis; es una simbiosis la que escribe, quien me escribe, nuevo Prometeo, y convierte el humo en palabras electrónicas, las palabras en conceptos y los conceptos en ejercicios de magia pura como el lenguaje que los crea. El lenguaje, siempre etéreo.

Piezas de un mecano exuberante, nos multiplicamos en medio de un apocalipsis de lo antes conocido. Como señalando hacia el cielo inerte: en la naturaleza ya no nos reconocemos y esa es la tragedia del mundo contemporáneo. Un mecano que concebimos en la intimidad de la razón apriorística. En esa extraña mutación en la que el arte dejó de imitar a la realidad, sino que la realidad imita al arte; ya lo habría intuido Wilde.

Podemos reconstruir a través de ese ejercicio meramente mental, los orígenes de la especie. El animal que fuimos y que, de algún modo, aún habita en nuestro interior (el gusto por la sangre aún es primordial en nuestro ejercicio diario de supervivencia), perdió el bosque en donde habitaba. Advertía Heidegger que ahora solo merecemos, quizás, un claro en el bosque: la ciudad o eso que llamamos civilización.

Incapaces de sobrevivir en este nuevo mundo distópico –en nuestro eterno retorno al que, incesantes y rutinarios, regresamos. Descubrir “nuevos mundos” se ha convertido en nuestro mayor entretenimiento existencial– sin árboles y sin los frutos de esos árboles, en nuestros orígenes (quizás varios) se apareció de incógnito el dilema: morir o meta-

morfosearnos en aquellos que sí podían habitar ese nuevo, imposible, nuevo mundo. Animales en vuelo, devoradores pertinaces, raudas gacelas. Vertiginosos habitantes de bestiarios fascinantes y circulares. Simultáneamente, depredados y depredadores. Quisimos ser ellos. Hombres águila y tigre, centauros, ninfas del bosque o de los lagos, cíclopes alegóricos, mujeres araña o encabalgadas en rectas escobas, sirenas u ondinas, bicéfalos, hombres lobo, nosferatus, andróginos, nahuales, minotauros. Criaturas invención de nuestra perenne metamorfosis. Del asombro frente al otro pasamos a la asimilación del otro. Ser con el otro, ser con el mundo. La última frontera, la relatividad de la mecánica cuántica y el principio de incertidumbre. El río subterráneo aparece en nuestro mapa. De los orígenes en el claro del bosque al cintilar del Cosmos.

La interrogante es cómo apareció entre nosotros el lenguaje, clave de este proceso de asimilación del otro que es nuestra perenne metamorfosis. En el claro del bosque tuvimos que imitar a colmillos de sable (recordemos la saga de Jack London) y a otros depredadores, e inventamos el cuchillo a modo de colmillo, cobijarnos con la piel del asno o del oso de las estepas, para emplearlas de cobijo o en el templo improvisado. Rodear el cuello de nuestras compañeras con los colmillos del lobo que cazamos y enseñamos a cazar con nosotros. Los cuernos del alce o la calavera del líder muerto se convirtieron en los símbolos de esa mutación: la del sacerdote que hablaba en nombre del dios de la transformación universal. Pero ¿el lenguaje de dónde?

La combinatoria de 22 fonemas recrea el universo entero, un mundo paralelo. Una figura del mundo señalaba –he insistido en ello– Wittgenstein. El lenguaje es nuestro espejo; nuestro y del mundo. Y al figurarlo lo transformamos, no se queda en mera figura, sino que modifica el mundo empírico: con signos modificamos el entorno. Recordaba Fernando Savater una escena del *Orlando furioso*, en la que luchan, vigorosos, una hechicera y un mago. Viéndose perdida, ella emplea una antigua estrategia femenina, su dolida voz, para doblegar al atento enemigo.

Lo despoja de su instrumento de lucha. En realidad, es un anciano y su única arma un libro. Extensión, decíamos, de la memoria y el conocimiento. En el lenguaje acumulamos ese conocimiento, de ahí que la biblioteca fuera durante siglos la férula de nuestro conocimiento y su memoria. La memoria del mundo. Imaginemos, por un momento, el fuego destructor de la biblioteca de Alejandría. Fue la destrucción del Cosmos.

Según Desmond Morris, en nuestra humanidad la lengua natural aparece al mismo tiempo que el cuerpo erguido en dos extremidades (modificación estructural de la cadera), la pérdida del pelaje protector del clima en otros mamíferos (había que atizar el atractivo corporal), la oposición del pulgar a los otros dedos (imprescindible para el empleo y elaboración de herramientas), la ampliación generosa del cerebro, un miembro masculino más grande que el de los demás primates, la gestación del orgasmo femenino, especialmente. Todo a la vez ¿o no? A lo largo de milenios pudieron ocurrir ensayos fallidos de humanidad (la historia registra apenas los últimos diez mil años y la prehistoria sus rastros antropológicos encubiertos en vestigios) hasta llegar a lo que somos. Seres ansiosos por ser otro. El coito se vuelve una metáfora de quien penetra el mundo. Hembra y macho son su otro yo en la culminación del orgasmo.

En la creación del ser humano por él mismo, se producen dos trazas. La primera implica la entelequia aristotélica en la que el ser aspira a la expresión máxima de sus posibilidades apolíneas. El atleta que, acucioso, se esmera en el entrenamiento para conseguir la mejor marca o la chica que mira las posibilidades de alcanzar su esplendor físico a partir de rigurosas rutinas en aparatos gimnásticos. La otra es la idea que Nietzsche fija de que el humano es solo una etapa de su ser, de sus posibilidades, del superhombre. Empleamos para ello, aditamentos o ingerimos sustancias que, al modo del Doctor Jekyll, modifican la estructura molecular de nuestro cuerpo. Aspiramos a ser la bestia que, poco a poco, se va embelleciendo ante nuestros incrédulos ojos. ¿Qué haría el ser humano actual sin esos aditamentos que llamamos me-

dicinas, creadas por el inescrupuloso capitalismo, que permiten el alargamiento de nuestras vidas? Immanuel Kant describía, en la segunda edición de su *Crítica a la razón pura*, sus planes para el futuro inmediato, pues lo apuraba la sensación de su muerte próxima. “A la avanzada edad de 63 años”, escribe.

Quizás, un alto nivel de colesterol proliferaba en sus arterias y disminuía sus capacidades respiratorias, aunado a un supremo cansancio, en un hombre que se había distinguido por su impecable disciplina –la gente ajustaba sus relojes al verlo pasar rumbo a la universidad–, le avisaban de su pronto destino inevitable. Si hubiera tenido al alcance un fármaco de la familia de las estatinas, por ejemplo, tan usual ahora (diabólica invención de la modernidad), le habría proporcionado algunos años más de vida para consolidar algunos de sus proyectos filosóficos que quedaron en propuestas sugerentes. Pero esas estatinas quizás son solo el anuncio de otros tratamientos que prolonguen la vida humana hasta límites que, por lo pronto, establecen una edad que ronda los 122 años como límite, según algunos estudios acerca del tema. Pero aunado al incipiente empleo de células madre será posible la regeneración de cualquier parte de nuestro cuerpo, de nuestro cuerpo entero; incluso se conseguiría la superación de sus límites temporales y físicos. Incluida la posibilidad de la vida eterna. El triunfo de la bestia sobre el ser humano, al menos como lo hemos conocido. Solo que ahora, a diferencia de todo nuestro pasado, se trataría de una bestia electrónica, capaz de fusionarse con lo que somos (si es que lo seguimos siendo) y abrirse con ello las compuertas de lo que llamaremos paraíso u otra distopía.

Lo que advertimos en este libro es una glosa heterogénea de lo que hasta ahora hemos avistado. La ansiedad deseosa, cuando no temeraria de fundirnos en el ser de otros. Toros, vampiros, caballos, peces, águilas o tigres que trasciendan nuestra debilidad innata. De ahí el homenaje constante que hacemos, a través de pinturas, filmes o libros, de seres portentosos, aunque sanguinarios (chupamos la sangre del universo mismo). Pues al perder

el bosque nació en nosotros una sed inextinguible por la sangre. Los bestiarios aquí reunidos expresan la variopinta imaginación de esas metamorfosis que, en ocasiones, le damos un carácter de divinas.

El libro se quiso como un tarot, un adivinatorio que erra y acierta, como la adivinanza planteada a Edipo por la Esfinge, se completa con las ilustraciones respectivas. Obras de la imaginación literaria, conjuntada con la imaginación que provee el ensayo (especulación teórica y metódica). De ahí que, por ello, tal inventiva sea una “silva de varia invención”. Esperemos que el viaje por el libro sea revisado como una “rayuela”, es decir, comenzar por donde el apetito dicte, al modo del ser –ente crucificado en un altar secularizado– que, en medio de una mesa o sala quirúrgica para ávidos comensales, cocido y cálido, se nos muestra a nuestros incisivos, molares y lengua, ya modificados por hábitos milenarios. Sin más, advertamos que la sinestesia propuesta en el color ilustrativo tiene inciertos efectos en el paladar y en el oído, cuando no en el olfato y el tacto (sentidos de la imaginación y la conciencia). Disfrutemos de este halago a la inteligencia abierta.

CARLOS GÓMEZ CARRO
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
UAM AZCAPOTZALCO

NOTA LIMINAR

EN TORNO A LAS ILUSTRACIONES

La varia invención aquí reunida, dispone de diversos artefactos estéticos. Uno de ellos es la inclusión de fragmentos del bestiario concebido por Roberto López Moreno, *El arca de Caralampio* (Katún, 1983). Sus registros se bifurcan, en un elegante aderezo, culinario e imaginativo, a lo largo y ancho del volumen. Asimismo, los ensayos y artículos aquí reunidos se acompañan de ilustraciones del artista gráfico Gustavo Borboa, “Guzo” (Gran Tenochtitlan, 1979) que alertan y son anuncio de lo que se espera, o mera compañía concebida para el simple goce. Adicionalmente, dos de los ensayos incluyen, como parte de su narrativa, ilustraciones hechas exprofeso por Nicolás Amoroso y reproducciones de la obra del artista Maximino Javier.

El lector verá en las páginas que siguen un despliegue de variadas ilustraciones, la inmensa mayoría, creadas ex profeso para este volumen. Un bestiario de los bestiarios acompaña esta publicación en separata, elaborado por Guzo a modo de cartas del tarot.



El experimento (p. 10), primera de las estampas –al fin, un ejercicio prestidigitatorio–, alude a la metamorfosis que le ocurre a un científico que procura, en una cinta cinematográfica, ejercitar un experimento de teletransportación en el espacio-tiempo, aludido en el Prólogo del libro. Ya intuimos que en el futuro nos recreemos no solo en las bestezuelas conocidas, sino en virus que habrán de concebir otra humanidad.

El toro de Minos (p. 25) acompañó desde pequeño la fértil imaginación del genial Jorge Luis Borges. El ensayo inicial del libro pretende acercarnos a sus bestiarios; tal propuesta escrita por Enrique López Aguilar ("El amor y la bestia"). En la ilustración podemos intuir cómo la mente infantil del escritor se entretenía en los pasajes del laberinto de Creta y cómo en esa contemplación, el niño Borges advertía al ominoso y triste monstruo, tan monstruoso como el destino que le había sido dado cumplir.

Mandrágora (p. 35), acompaña al texto homónimo de Ana Benítez que refiere a esa asombrosa relación entre la raíz de la planta y su semejanza y asimilación con lo humano. Ya no solo nos convertimos en moscas o virus, serpientes o tigres, toros o cíclopes, también en plantas y en sus raíces. Crece, en el mito, la mandrágora al pie de un patíbulo y es producto del semen de un ahorcado, lo demás léanlo. Les deleitará.

La metamorfosis (p. 39) alude a aquella bestezuela creada por Kafka en su más célebre obra, en una especie de autoinmolación existencial, y cuya revisión realiza Myriam Rudoy ("Monstruos kafkianos"). La manzana incrustada en el caparazón, lanzada por la amorosa y terrible hermana del protagonista, Gregorio Samsa (y que termina por matarlo), ha creado las más diversas analogías e interpretaciones. En la ilustración aquí propuesta se le mira al monstruo encerrado en un camastro, con la fruta inalcanzable a sus espaldas. No es, por supuesto, el único monstruo kafkiano. Rudoy nos lleva por la vereda en la que la deshumanización es la verdadera bestia que puebla los imaginarios del escritor de Praga.



Una apostilla ideada por Vladimiro Rivas Iturralde, nos agrega una sugerente reflexión acerca del último relato creado por el praguense de lengua alemana. Una bestia que concibe un laberinto que se confunde con él mismo: su escritura. Diríase, como afirmara José Emilio Pacheco: "Caracol / Tú, como todos, eres lo que ocultas". Esta metamorfosis del escritor en su propia caligrafía la escenifica la ilustración de *El escribiente* (p. 45).

Mariposa (p. 47) es la ilustración que acompaña al ensayo de quien esto escribe ("El cazador y la presa"). Mariposa es una elegante metáfora del más exquisito mal perdurable. Una joven "mariposa", posiblemente, contagia al célebre filósofo Nietzsche en una desdichada incursión por los paraísos lupanarios (cielos invertidos). De talante misógino, su desdicha (enamorado, al fin, de la mujer equivocada, según refieren sus fieles evocadores) es recuperada tal analogía entre la belleza y el mal en la novela de Thomas Mann, *Dr. Fausto* (1947), pero con un músico como protagonista. Todo bien, pareciera, ser igualmente un mal. El Cosmos del bien y el mal exige un necesario equilibrio entre ambos factores. Como si la belleza también requiriera de sacrificios y sus rituales.

El tarot continúa con los vampiros. Quizás la bestia más difundida en el mundo contemporáneo. Una de ellas es el Nosferatu, denominado en su carta como *Necurat* (p. 57), "inmundo", en rumano, recreado de mil modos, es quien accede a la inmortalidad a través de su insaciable apetito por la sangre. De cuencas vacías y orejas en punta, los colmillos apenas asoman juntos en las comisuras de unos labios sedientos. Tal imagen acompaña e ilustra, en el México de principios del presente siglo y milenio, una extraordinaria novela corta que Carlos Fuentes, su autor, titula *Vlad*, y Óscar Mata recrea en un ensayo para los lectores. Un Vlad que se maravilla por las millones de morongas a él dispuestas, pues la historia se recrea en la Ciudad de México; todo para ejercer entre nosotros y en nuestra carne el inmortal mito.

De atildada presencia, Drácula deja de ser un monstruo y se convierte en un seductor de elegantes modos, al que todas se rinden libre e irremediabilmente, como el dandy de eterna figura que Wilde nos figurara en su *Dorian Gray*. La estampa (p. 63) acompaña las tres versiones de Drácula rememoradas por Francisco Rojas y Marco Antonio Marín.



La otra percepción del famoso vampiro es a la que aluden, al alimón, Francisco Rojas y Vida Valero con el *Drácula* (p. 71) que, en la cinematografía mexicana, recrea con tanto acierto el actor Germán Robles.



Recuerdo un libro de estampas en donde aparece dibujada el intenso devenir de la sirena. Había un pequeño cartón en el que un hombre y una mujer se miran entre las olas de una playa. Cuál no será la sorpresa del individuo cuando advierte que la mujer asoma su cola de pez. Asustado decide salir del agua y nos muestra que es un centauro. Una bestia asustada de otra. Vaya, cuán humanos somos. La sirena medieval, entendemos, no es la misma que la concebida en la *Odisea*. Conocemos una de las escenas centrales de la obra de Homero, en la que Odiseo es atado a un mástil, con los oídos encerados para no escuchar el canto de las sirenas; en ese entonces, más cercana su imagen a la de aves canoras que a mujeres-pez. La ilustración, *Sirena* (p. 79), añade imaginarios al texto de Gloria Ito Sugiyama.



Maximino Javier

Entre los diversos bestiarios nativos y universales, la escuela de pintura oaxaqueña nos ha provisto de muy diversos maestros, uno de ellos es Maximino Javier. Su obra misma es un tarot de cartas que aluden a la inmemorial asociación que en el istmo oaxaqueño siempre ha existido entre las mujeres, los hombres y los animales. Edelmira Ramírez Leyva se encarga de realizar un minucioso análisis de la obra del pintor en "El zoológico fantástico de Maximino Javier" (p. 89).



El gato de Cheshire, sabemos, es una tradición inglesa que retoma Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas* y en otras obras del mismo autor. *La sonrisa* (p. 101) que lo acompaña parece de esas viñetas cuya expresión cambia según el espectador. Marcela Suárez Escobar se anima a indagar acerca de por qué esa sonrisa y ese gato son indecapitables, pues la sonrisa, filosofía pura de un devenir insondable, es inmune al poder.



Moby Dick (p. 111), o la lucha entre el bien y el mal en un mar que se prolonga en un horizonte cósmico. De ahí que Ray Bradbury recree a la obsesión del capitán Ahab en un cometa. Nuestra pequeña embarcación estelar, siempre frágil y provisional, puede ser aniquilada por los poderes sobrehumanos. Ahab y la ballena son lo mismo, afirma Gunnar Backstrom. Uno la busca y la otra quiere ser encontrada. Y ambos se necesitan para justificar la existencia del otro.



Hemos sugerido en este breviario bestial que la metamorfosis, como su elemento inherente, nace de la insólita síntesis entre el ser del ser humano y otro ser o cosa, combinatoria de resultados imprevistos, y ese proceso es lo que crea y recrea el mito de la bestia. El mago y el libro sería una de esas síntesis, quizás la mayúscula bestia de los engendros humanos. *La hechicera* (p. 121), sin embargo, tiene sus peculiares prodigios. Sus recursos son los saberes de la floresta y los animales nocturnos, de rituales inhóspitos, y su instrumento, en algún imaginario situado en un Walpurgis, la prodigiosa escoba; que lo mismo es una vara y escoba rudimentaria que un antiquísimo mecanismo de transporte virtual. La síntesis alude al despertar de los sentidos mágicos y eróticos de un falo alquímico, en el que la imaginación de la dama voladora comulga con las constelaciones. Sirva de ilustración al texto de Rodrigo Payró, "Bestias y bestiarios".



Nada es ni sucede como lo imaginamos. A la obra gráfica y al texto de Nicolás Amoroso, "El hombre: (es) la bestia (está entre nosotros)", ameniza su reflexión una estampa del Alex, *La ultraviolencia* (p. 125), creado por Stanley Kubrick en su famosa película *La naranja mecánica* (1971). Nuestra naturaleza distópica de realismo desencantado se impone sobre cualquier ideal maravilloso.



Nicolás Amoroso



Una historia de perros, tan humanos como nosotros, de ello hace el retrato Samuel Rico Medina en "De perros a bestias", análisis acerca de la obra literaria de Ciro Alegría. Peruano que, como otros, supo de la amarga experiencia del exilio. Su obra es una terapia ante los males de la humanidad. *Centaurus* (p. 135) ameniza de manera lateral y metafórica el texto.



Hay bestias que no llegan a serlo, diminutas criaturas que hacen de la vida una imposibilidad: zancudos, moscas y mosquitos, piojos, ladillas, chinches son dibujados en "Bichos" por Joel González Carmona.[†] De manera lateral un axólotl, *Monstruo de agua* (p. 141) acompaña su personal picaresca.



Al final, queremos agregar una nota que quiere ser homenaje al bestiario. A lo largo del volumen nos acompaña la notable inspiración de Roberto López Moreno y sus imágenes literarias. ¡Cuántas enseñanzas nos dejan! Igualmente destaca la compilación de bestias concebidas por Guzo para *Bestiarios. Silva de varia invención*, el cual desarrolla un apunte, a modo de una baraja de tarot de diversas figuras, viñetas e ilustraciones y con ellas agrega un elemento lúdico y festivo a esta variada recopilación que incluye animales míticos y fabulosos, criaturas extrañas y sobrenaturales y su interacción con los hombres; relaciones que muestran la creatividad, el ingenio y el talento humano.

Por último, recordemos, por lo dicho antes, la premisa nietzscheana, ya aludida, de que el hombre –o mejor debiéramos decir el ser humano– no es un fin, sino el medio para alcanzar al superhombre. Tal ser no sería alguien o alguna, sino un ser en tránsito de ser: la bestia. La metamorfosis humana. La que en un transbordador o máquina del ser y del tiempo nos convierte en una combinatoria distinta entre seres vivos o cosas. En inteligencia binaria. Nuestro ser en el mundo, por apuntar la premisa heideggeriana, el Dasein, sería la de seres en tránsito, seres en potencia de no sabemos qué. Saber que no somos sino una posibilidad, una tentativa, que, acaso, intuimos en la bestia.



Un momento sublime del imaginario colectivo acerca de la bestia fue aquella apuesta literaria que Lord Byron propuso a un grupo de amigos ingleses nacidos a finales del siglo XVIII, entre los que se encontraba Mary Shelley (1797-1851), luego de realizar varias lecturas conjuntas que trataban de asuntos extraños y sobrenaturales; la idea de concebir una novela de terror. En la célebre Villa Diodati, en Ginebra, a orillas del lago Lemán, una tormentosa noche del 16 de junio de 1818, los contortulios aceptaron el reto.

Curiosamente, los menos conocidos, Mary y el Dr. John Polidori (1795-1821), fueron los que ofrecieron significativos productos finales: *Frankenstein o el moderno Prometeo*, la primera; y *El vampiro*, el segundo. La concepción de *Frankenstein* (1818) es una reflexión sobre la creación humana y lo que puede ocurrir cuando se traspasan los límites (divinos) de la creación; como Prometeo (ya anunciado en el subtítulo de la novela) castigado por Zeus por entregar el fuego (o la luz, si se quiere) a los hombres, y las consecuencias morales que se presentan al hacerlo. El resultado nos permite asomarnos a una distopía clásica.

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



PIRAÑAS

Las grandes ciudades de la antigüedad fueron fundadas a la orilla de los grandes ríos; en Chiapas, las pequeñas poblaciones de todos los rumbos no han escapado a esa práctica ancestral. El hombre busca el agua para asegurar la supervivencia; el agua es la vida de los pueblos; representa la bonanza, lo próspero; el agua es instrumento de la fertilidad, por eso requería de las pirañas para establecer el necesario equilibrio. Las pirañas son los puñales del agua.

DACTYLOPTERUS

VOLITANS

Parece que volaran en el agua. Su aletear policromado permite que el mar se pueble también de mariposas.


**EL AMOR, LA BESTIA:
ALREDEDOR DE LOS SERES
IMAGINARIOS DE BORGES**

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR

Todo comenzó como empiezan y terminan muchas cosas: con un enamoramiento. Borges adoró a Margarita Guerrero, una borrosa mujer (para nosotros, sobre todo, por no haber sido contemporáneos de los protagonistas de la historia mencionada), que no mereció ninguna mención en las memorias de Estela Canto,¹ ni en las de María Esther Vázquez,² ni en la biografía de Emir Rodríguez Monegal.³ Según se deduce, por lo que se sabe de Borges mediante las opiniones de quienes lo conocieron personalmente y por lo que registran sus mejores biógrafos, más que un hombre entregado al amor y a las labores derivadas de este sentimiento, era una persona enamoradiza, asunto que lo embaucaba hasta niveles de verdadero desgarramiento cuando la relación que él buscaba concluía en el fracaso. No pretendo desarrollar fáciles sesgos psicologistas, pero como en el caso de su admirado Kafka,⁴ la sexualidad era un asunto entre terrorífico y distante de sus emociones y su imaginario afectivo, que mucho tuvo que ver con la experiencia –determinada por el padre, Jorge Guillermo Borges– de perder su virginidad con una prostituta, en Ginebra, durante la estancia de la familia en Suiza (1914-1921). Imagino que eso produjo una de sus frases memorables, rescatada de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, atribuida a un heresiarca de Uqbar, citado por Adol-

1 Estela Canto, *Borges a contraluz*.

2 María Esther Vázquez, *Borges. Esplendor y derrota*.

3 Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria*.

4 El temor kafkiano ante la sexualidad se manifiesta en la correspondencia del autor checo con Milena Jesenská, con quien mantuvo una relación “espiritual”, extendida entre 1920 y 1922. Jesenská era una mujer casada, pero también liberal. Cf. Franz Kafka, *Cartas a Milena, Passim*.

fo Bioy Casares dentro del universo narrativo del cuento: “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”.⁵ Con todo, la ceguera del autor argentino no fue obstáculo para que la mayoría de las mujeres que motivaron su inspiración fueran bastante agraciadas, según puede constatar en su iconografía. Ignoro si con María Kodama ocurrió plenamente el amor: al final de la vida de Borges, para bien o para mal, fue la mujer que lo acompañó hasta su muerte, no sin malignos y crueles incidentes de convivencia, como los que señala Adolfo Bioy Casares en la biografía de su amigo.⁶

Los años más “intensos” de la relación entre Georgie y Margot⁷ parecen dilatarse entre 1952-1958. Bioy la menciona por primera vez en la entrada del lunes 3 de marzo de 1952 y le otorga el calificativo de “la furibunda Margarita Guerrero”,⁸ aunque no es particularmente protagónica entre los años mencionados de su biografía. Como sea, parece ser que Borges ya había puesto en marcha el proyecto del *Manual de zoología fantástica* cuando decidió incorporar a Margarita al mismo, aplicando su táctica de convertir en ayudantes, secretarías o colaboradoras a las mujeres que cortejaba, lo cual explica que, salvo las obras escritas en colaboración con Bioy Casares (un escritor con quien sostuvo una célebre y duradera amistad), en las demás aparezcan los nombres de mujeres ligadas sentimentalmente con él: Betina Edelberg, Margarita Guerrero, Alicia Jurado, María Kodama y María Esther Vázquez. Con Margarita Guerrero, Borges publicó el *Martín Fierro* (1953), el *Manual...* (1957) ya mencionado y su edición ampliada en *El libro de los seres imaginarios* (1967), publicada en lo que parece haber sido el intento de una segunda vuelta de su relación con Guerrero, pues en los cincuenta ella había cortado súbitamente el cortejo, causándole a Borges un gran desgarramiento que lo llevó a escribir “Mateo, xxv, 30”

(1953),⁹ publicado en *El otro, el mismo* (1964). No está de más agregar, para entender el calibre del enamoramiento borgesiano, que éste también dedicó *Otras inquisiciones* (1952) a la misma musa, bailarina y aficionada al ocultismo.¹⁰ En 1967, por intervención de Leonor Acevedo de Borges, madre del escritor, éste contrajo nupcias con Elsa Astete Millán, con lo cual se clausuró temporalmente el ciclo de los enamoramientos de Georgie. Según Edwin Williamson, Borges estuvo perdidamente enamorado de Margarita Guerrero, quien también era amiga de otras mujeres cercanas al círculo del autor: Estela Canto, Cecilia Ingenieros y Betina Edelberg.

No deja de causar azoro que “un hombre sin biografía” haya propiciado tantas obras biográficas al cabo de su muerte física, en 1986. La historia de sus siempre descarriados enamoramientos y de sus dos infelices matrimonios confirman la persecución del Amor, esa bestia inasible, indocumentada en los bestiarios, pero cuyos letales efectos han sido historiados desde diversas mitologías. Borges, en tanto recopilador de un buen número de bestias imaginadas por el ser humano, no incluyó al Amor en sus compilaciones, pero fue constantemente atormentado por él, como si éste hubiera sido una encarnación de las euménides que persiguieran al aeda ciego. Me atrevo a sugerir que Borges nunca cruzó el umbral entre el enamoramiento y el amor, manteniéndose casi siempre en las perplejidades del primero, si no es que, en muchos casos, permaneció en una ciega infatuación (nunca mejor aplicado este pleonasma), generalmente no correspondida. Así es que ni Amor, ni Enamoramiento, ni Cupido, ni Eros figuran en las recopilaciones borgesianas, aunque, paradójicamente, el autor hubiera sido víctima constante de esas bestias. Dicha condición la compartió con Beethoven, un sordo genial, no menos desafortunado en amores y no menos enamoradizo.

5 Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Obras completas*, p. 431.

6 V. Adolfo Bioy Casares, *Borges*, pp. 1594-1595.

7 Georgie fue el hipocorístico con el que Borges fue conocido en su casa desde que era niño; Margot es el hipocorístico con el que Borges designaba a Margarita Guerrero.

8 *Ibid.*, p. 64.

9 V. Omar González, “Manual de zoología fantástica. El bestiario y la flor evanescente”, donde el autor «siguiendo a Edwin Williamson» ofrece un detallado repaso de la relación de Borges con Guerrero, incluida una contundente fotografía de tan evanescente mujer.

10 La escueta dedicatoria, que nunca fue retirada, dice: “A Margot Guerrero”. V. Jorge Luis Borges, *Obras completas*, p. 631.

No obstante lo dicho antes, en varios cuentos de Borges aparecen los temas del amor y el deseo como mecanismos propiciatorios de la acción, aunque se soslaye cualquier descripción de los mismos: “Emma Zunz”, “Historia del guerrero y la cautiva”, “El aleph”, “La intrusa”...; no es menos sintomático constatar que existe un buen número de poemas dedicados a los mismos argumentos: su porcentaje pudiera no ser tan elevado en comparación con las otras temáticas que le son características, pero entre ellos se encuentra parte de lo más “popular” del autor.¹¹ Para el caso de los cuentos, es notorio que a Borges le merecieron más atención los efectos de esas emociones en el devenir de los personajes involucrados que el análisis de las mismas. El único cuento donde él hizo irrumpir el erotismo fue “Ulrica”, sobreentendido con la imagen de la espada que no existió entre los cuerpos de Javier Otárola y Ulrica, protagonistas de la historia, durante la única noche que comparten. Es innecesario agregar que ninguno de los cuentos postula la continuidad del amor o la posibilidad del amor feliz y tampoco deja de ser paradójico que *El libro de arena* (1975), donde se incluye “Ulrica”, haya sido publicado cuando su autor contaba con 76 años, edad en la que la bestia erótica se supone apaciguada, salvo lo asentado por Inés Arredondo en “La sunamita”.¹²

En la tumba de Borges,¹³ en el Cementerio de Plainpalais (o Cementerio de los Reyes), en Ginebra, Suiza, se inscribe un fragmento del “Poema de Maldon”, procedente de la *Völsunga saga*,¹⁴ y una dedicatoria de María Kodama: “De Ulrica a Javier Otárola”.¹⁵ La segunda línea de la cara posterior de la lápida, donde se encuentra la dedicatoria, incluye el verso: “Él tomó la espada, Gram,

y la colocó entre ellos desenvainada”, tomado del capítulo 27 de la saga mencionada, lo cual indica, dentro de la simbología medieval que, si un hombre y una mujer comparten el lecho con una espada entre ellos, ésta se convierte en garantía de que el varón no intentará ningún acercamiento sexual ni erótico con su compañera de cama.¹⁶ Esto dejaría suponer, en primera instancia, que el matrimonio entre Borges y María Kodama fue casto, como el de san Enrique, emperador de Alemania, y santa Cunegunda, que concluyó sin hijos por un voto de castidad prometido entre ambos. Ambos vivieron en el siglo x y el cumplimiento de ese voto les mereció la santidad en 1146 mediante los buenos oficios del papa Eugenio III. No es innecesario mencionar que los atributos del santo son la corona y la espada. Sin embargo, al final del cuento, el narrador, identificado con el personaje Javier Otárola, dice: “Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una espada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica.”,¹⁷ lo cual indica que el epitafio que Kodama encargó al escultor argentino, Eduardo Longato, sugiere una plenitud amorosa entre el anciano escritor y la joven secretaria-acompañante-esposa. La ambigüedad, al respecto, ha corrido por cuenta de Kodama, quien pareciera la más interesada en enterar al mundo que ella es la encarnación de Ulrica: según la *Völsunga saga*, existió una espada entre los amantes; según “Ulrica”, no.

Así fue que Borges, poseído por el enamoramiento, convenció a Margarita Guerrero para producir, conjuntamente, un *Manual de zoología fantástica* que recogería 82 ejemplares zooficticios, donde no se incluye al célebre animal de dos espaldas. Borges dedujo que, dados los esoterismos de Margot, una recopilación de animales simbólicos sería seductor para su pretendida. Fue capaz de acompañarla a la Librería Kier, en la Avenida Santa Fe,

11 Para una revisión de los temas amorosos de Borges en su obra poética, v. Enrique López Aguilar, “Arder en el laberinto: la poesía amorosa de Jorge Luis Borges”, en *Cuaderno de conversaciones*, pp. 91-101.

12 Cf. Inés Arredondo, “La sunamita”. En ese relato, Arredondo sugiere que la juventud de una mujer, Luisa, propicia en el lecho la perpetuidad de la vida del anciano don Apolonio.

13 Tumba número 735, posición D-6.

14 Texto islandés, en prosa, proveniente del siglo XIII.

15 No hace falta demasiada imaginación para deducir que “Ulrica” es María Kodama y “Javier Otárola”, Borges, lo cual no implica que ese trasfondo de pareja “real” hubiera sido el que Borges supuso para la ficcionalización de su cuento.

16 Sigurd y Brynhild eran cuñados. Para no tocar a su “hermana”, él coloca la espada desenvainada entre ambos cuando duermen juntos. Despechada, años después, Brynhild manda matar a Sigurd y se suicida para que sean quemados juntos. Durante el fuego de la pira, Gram, la espada reaparece entre los dos

17 Borges, “Ulrica”, en *Obras completas*. 1975-1985, p. 19.

de Buenos Aires, especializada en temas ocultistas, para consultar libros de cartomancia, quiromancia, tarot, zodiaco y cuanto cosa se quiera imaginar alrededor de esos temas; incluso más: la primera edición de *El libro de los seres imaginarios* fue impresa en Buenos Aires por la Editorial Kier,¹⁸ antes de que fuera realizada en México por el Fondo de Cultura Económica.

En *El libro de los seres imaginarios*, el censo de los ejemplares se elevaría a 116, con la adición de seres no zoológicos como las hadas, el doble (el *doppelgänger*) y el gólem. En tales condiciones, el libro en proceso debe ser entendido como un proyecto borgeano para divulgar una recopilación de seres fantásticos y, paralelamente, como una herramienta de seducción personal dirigido hacia Margot, sin olvidar que las antologías preparadas por Borges solían tener el valor de un manifiesto literario donde campeaba la preeminencia del valor intrínseco del texto, mucho más allá de la selección de piezas conocidas, magistrales o famosas, durante una época en la que la visión de una nueva literatura se encontraba en conflicto con el criollismo, corriente de tendencia realista y de denuncia social (cuya cabeza más visible fue Eduardo Mallea, en Argentina); sus equivalentes en México fueron la novela de la Revolución, la indigenista y la antropológica, corrientes que tuvieron oposición en el grupo *Contemporáneos*, desde los años treinta, de la misma manera como la generación de la ruptura se opuso al muralismo, durante los años cincuenta. Puede considerarse, en ese entorno de época, que las antologías borgesianas se proponían, adicionalmente, educar el gusto de una generación de lectores, más bien tradicionalista y complaciente.

En el prólogo del libro, Borges considera que la suya pudiera ser la primera obra en su género,¹⁹ pero María Ángeles Vázquez señala que antes, en 1950, el escritor peruano Manuel Durand había publicado su *Ocaso de sirenas. Manatíes en el siglo XVI*, fundamentado en los

cronistas españoles del siglo indicado en el título,²⁰ fuente que Borges eludió en su *Manual...*, más atento a las tradiciones del Islam y la Cábala, la literatura china, la epopeya babilónica, los clásicos griegos y latinos, la Edad Media y el Renacimiento. Aunque la recopilación de Durand es conocida por los especialistas, es indudable que la fama de Borges, del *Manual...* y su secuela, *El libro de los seres imaginarios*, hace parecer que, en efecto, el argentino hubiera sido el primero en emprender una recopilación de seres fantásticos en Hispanoamérica.

Cuando se leen las distintas entradas del *Manual...*, resulta difícil deducir la colaboración de Margarita Guerrero, salvo como amanuense, mecanógrafa o ayudante. Los animales parafraseados, resumidos, comentados, inventados o documentados por Borges, siempre cuentan con el imperdible y reconocible estilo borgesiano; los demás, están tomados directamente de las fuentes, en cuyo caso se indica, al final del texto, el autor y el libro de donde se recuperó el pasaje, tal como el mismo Borges, Bioy y Silvina Ocampo ya lo habían hecho en la *Antología de la literatura fantástica* (1940): es el caso de los animales imaginados por Kafka, C. S. Lewis y Poe. Para efectos del resto de los materiales, está la inconfundible, estilística mano de Borges. Y, como suele suceder con él, las fronteras entre la ficcionalización personal y el rescate de fuentes desconocidas vuelven sospechosa la aparición de algunos de los ejemplares incluidos en la antología, como en el caso de los “Animales en el espejo”, por ofrecer un ejemplo, pues estoy convencido de que este texto es una invención y un juego personal de contaminación del autor, encubierto entre el tumulto del muestrario fantástico, lo cual no sería algo de extrañar entre los hábitos sigilosos y socarrones del escritor argentino, muy hábil para disimular la creación personal entre las fuentes eruditas, como ya lo había hecho en *Historia universal de la infamia* (1935), juego que el autor corrobora en el “Prólogo” a la edición de 1954:

Son [las páginas originales de *Historia universal de la infamia*] el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias. De estos ambiguos ejercicios pasó a la trabajosa composición de un cuento directo -“Hombre de la esquina rosada”- que firmó con el nombre de uno de sus abuelos, Francisco Bustos, y que ha logrado un éxito singular y un poco misterioso.²¹

De estas líneas se deduce uno de los procedimientos literarios de Borges: tomar el argumento de una historia de determinada fuente, trastocarla, parafrasearla y, como él dice, “falsearla” y “tergiversarla”, ocultando su autoría propia, como en el caso de la adjudicación de Francisco Bustos, o citando fuentes al final de los cuentos de la *Historia universal...*, como si el trabajo de Borges hubiera sido el de un mero recopilador.

Me detengo en “Animales de los espejos”.

En algún tomo de las *Cartas edificantes y curiosas* que aparecieron en París durante la primera mitad del siglo XVIII, el P. Zallinger, de la Compañía de Jesús, proyectó un examen de las ilusiones y errores del vulgo de Cantón; en un censo preliminar anotó que el Pez era un ser fugitivo y resplandeciente que nadie había tocado, pero que muchos pretendían haber visto en el fondo de los espejos. El P. Zallinger murió en 1736 y el trabajo iniciado por su pluma quedó inconcluso; ciento cincuenta años después Herbert Allen Giles tomó la tarea interrumpida. Según Giles, la creencia del Pez es parte de un mito más amplio, que se refiere a la época legendaria del Emperador Amarillo.²²

Más que como la traslación de un viejo relato, o de una especulación erudita acerca del Pez, este breve texto está producido con la ingeniería de los cuentos y los relatos breves de Borges. Las notas eruditas del primer párrafo son verosíblemente imprecisas, pero dan consistencia a

la historia que se relatará en los tres párrafos siguientes. En efecto, el padre Zallinger existió y escribió sus *Cartas edificantes y curiosas* entre 1702 y 1736; Herbert Allen Giles fue un diplomático y sinólogo inglés que vivió entre 1845 y 1935. Borges recurrió a dos fuentes verídicas, históricas y comprobables, pero el resto de la página es literatura borgeana y fabulación personal en el más puro estilo del autor. No en balde, la mayoría de los lectores y usuarios del *Manual...* recuerdan con particular viveza esta entrada. Sólo quien no haya leído antes a Borges podría creer que la página procede de las fuentes que él menciona y “parafrasea”. Los tres párrafos siguientes desencadenan la historia del Pez que se percibe en el espejo y concluyen con la advertencia: “En el Yunnan no se habla del Pez sino del Tigre del Espejo. Otros entienden que antes de la invasión oiremos desde el fondo de los espejos el rumor de las armas.”²³

Para el momento de la preparación del *Manual de zoología fantástica*, Borges había depurado notablemente la técnica de falsas atribuciones. El trabajo personal dedicado a ese libro permite suponer que éste hubiera aparecido con o sin la presencia de Margarita Guerrero; en tanto que la musa le dio un peculiar impulso al “manual”, el registro de su nombre junto al del escritor argentino no es sino una cortesía galante derivada de un estado de enamoramiento pues, de no haber existido ese interés atroz por parte de Borges, no sospecho que el nombre y apellido de esa mujer hubieran llegado hasta nosotros.

En el lúcido “Prólogo” del *Manual de zoología fantástica*, reproducido en *El libro de los seres imaginarios*, afirma Borges:

A un chico lo llevan por primera vez al jardín zoológico. [...] En ese jardín, en ese terrible jardín, el chico ve animales vivientes que nunca ha visto; ve jaguares, buitres, bisontes y, lo que es más extraño, jirafas. Ve por primera vez la desatinada variedad del mundo animal, y ese espectáculo, que podría alarmarlo u horrorizarlo, le gusta. Le gusta

18 Cf. González, *loc. cit.*

19 *Id.*, *Manual de zoología fantástica*, p. 9: “[...] este libro, acaso el primero en su género [...]”.

20 Cf. María Ángeles Vázquez, “Manual de zoología fantástica de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero”.

21 Borges, “Prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*”, en *Obras completas*, p. 291.

22 *Id.*, “Animales de los espejos”, en *Manual de zoología fantástica*, p. 14.

23 *Ibid.*, p. 15.

tanto que ir al jardín zoológico es una diversión infantil, o puede parecerlo. ¿Cómo explicar este hecho común y a la vez misterioso?

[...] Platón (si terciara en esta investigación) nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, y que ahora al verlo lo reconoce. Schopenhauer (aún más asombrosamente) diría que el niño mira sin horror a los tigres porque no ignora que él es los tigres y los tigres son él o, mejor dicho, que los tigres y él son de una misma esencia, la Voluntad.²⁴

No resisto la tentación de comparar este pasaje con otro, especular, de Jean-Paul Sartre, escritor y filósofo francés, casi seis años más joven que Borges, que forma parte de *Las palabras* (1964), obra autobiográfica donde se recrea la infancia del existencialista:

[...] para mí, la Enciclopedia Larousse era todo. Cogía un tomo al azar, detrás de la mesa, en el penúltimo estante, A-Bello, Belloch-Ch o Ci-D, Mele-Po o Pr-Z (estas asociaciones de sílabas se habían vuelto nombres propios que designaban a los sectores del saber universal; estaba la región Ci-D, la región Pr-Z, con su fauna y su flora, sus ciudades, sus grandes hombres y sus batallas); yo lo ponía con mucho esfuerzo en la carpeta de mi abuelo, lo abría, descubría a los verdaderos pájaros, cazaba verdaderas mariposas posadas en flores verdaderas. Estaban ahí, *personalmente*, hombres y animales: los grabados eran sus cuerpos, el texto era su alma, su esencia singular; fuera de las paredes se encontraban vagos esbozos que se acercaban más o menos a los arquetipos sin alcanzar su perfección; en el Jardín de Aclimatación, los monos eran menos monos; en el Jardín del Luxemburgo, los hombres eran menos hombres. Platónico por estado, iba del saber a su objeto; encontraba más realidad en la idea que en la cosa, porque se daba a mí antes y porque se daba como una cosa. Encontré el universo en los libros: asimilado, etiquetado, pensado, aún temible; y confundí el desorden de mis

experiencias librescas con el azaroso curso de los acontecimientos reales.²⁵

Ambos autores comparten el platonismo para explicar el asombro infantil frente a los animales. Lo que llama la atención es que Borges ubica al lector en un zoológico real y Sartre confiesa haber preferido a los que habitaban en los libros. Por otro lado, el Sartre adulto vincula el desorden de sus lecturas con “el azaroso curso de los acontecimientos reales” en su percepción infantil, mientras que Borges propone un reconocimiento: el asombro de contemplar “la desatinada variedad del mundo animal” es una vuelta al conocimiento, en el sentido platónico. Más adelante, Sartre hablará del abandono de ese platonismo infantil como parte de la maduración filosófica que le fue propia y lo llevaría a un existencialismo de izquierda; Borges, en cambio, hace un salto para llegar hasta Schopenhauer: sin dejar de lado la filosofía idealista, fuente de incontables argumentos literarios, fusiona al niño del “Prólogo” con el tigre y lo vincula con el schopenhaueriano concepto de la Voluntad (equivalente al *ser en sí*, de Kant), ofreciendo claves oblicuas para la comprensión del brillantísimo final de su ensayo “Nueva refutación del tiempo” (1944-1946):

[...] Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y el infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.²⁶

Con todo y la sincera belleza con la que Sartre recreó su infancia y el desarrollo de su maduración filosófica,

Borges ofreció, en un nivel más elevado, una lectura seminal pletórica de entrecruzamientos donde el salto de Platón a Schopenhauer no pretendía explicar el tema de una situación biográfica, sino el acto de conocimiento de un niño y, por ende, el de cualquier persona. Por otra parte, Borges no intentaba persuadir a nadie para conseguir una afiliación filosófica, política, o imaginativa: él buscaba lectores inteligentes que pudieran adentrarse en los abismales universos que eran motivo de su exploración. Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Julio Cortázar, Italo Calvino y Umberto Eco fueron brillantes muestras de que su mensaje fue recogido con no menor lucidez e imaginación.

La sugerencia borgesiana es que, al final, “la desatinada variedad del mundo animal” propicia que todos los animales, reales o ficticios, sean “fantásticos”; para efectos de la propuesta platónica, la frontera entre ambos casos es insignificante e indiscernible. El adjetivo ‘fantástico’ se deriva del latín *phantasia*, que proviene de una idéntica palabra griega. Significa ‘aparición, espectáculo, imagen’ y se refiere a ‘aquello perteneciente o relativo a la imaginación’. De igual forma, permite nombrar a lo fingido, que no tiene realidad o que sólo existe en el universo de las ilusiones, de donde se derivan las palabras ‘fantasma’, ‘fantasmado’.²⁷ En ese camino, Borges sugiere que el universo animal proviene de un sueño donde se “inventan” las combinaciones naturales que asombran al niño en el zoológico; igualmente, al lector adulto lo asombran las combinaciones culturales de la imaginación humana. De ahí que el salto a la Voluntad schopenhaueriana sea la más “natural” de las conclusiones para esas dos complicadas premisas.

El *Manual de zoología fantástica* forma parte de las obras de difusión en las que Borges se propuso dar a conocer muestras breves de distintas épocas y tradiciones, bajo el precepto de que los textos elegidos fueran sugerentes, inquietantes y reveladores, independientemente de la fama del autor o del texto elegidos. La mayoría de esas

antologías fueron elaboradas en colaboración con Bioy Casares. Además de la *Antología de la literatura fantástica*, ya mencionada y que incluyó a Silvina Ocampo entre los antologistas, deben agregarse *Poesía gauchesca* (1955), *Libro del cielo y del infierno* (1959) y *Los mejores cuentos policiales* (1962). En solitario, Borges preparó *Libro de sueños* (1976). Como ya dije antes, el *Manual...* se prosiguió en el *Libro de los seres imaginarios* y el cambio de título obedeció al agregado de 34 textos donde ya no figuraban animales sino otra clase de personajes fantásticos. Dejando de lado los dos extensos volúmenes de *Poesía gauchesca*, lo que se aprecia en el resto de las antologías mencionadas es que los autores no se arredaban al enfrentarse a géneros “menores”, como el policial, y que eran capaces de asomarse en todos lados para conseguir las muestras literarias que les interesaba acopiar.

Lo primero que dejan ver las obras mencionadas es la vastedad de libros leídos y la agudeza de los dos lectores, sumado esto a una actitud innovadora en el medio literario hispanoamericano. Era común escuchar, cuando Borges vivía: “es un escritor para escritores”. Con el paso de los años y con lo que ya se debe considerar el inicio de su fama póstuma, es evidente que no sólo es apreciado por los colegas, sino por una gran cantidad de lectores, lo cual obligaría a modificar la sentencia citada: “Borges es un escritor para lectores”, lo cual no deja de ser perogrullo en tanto que todo autor siempre busca a su lector. Considerando que las antologías del siglo pasado comenzaron a ser manifiestos sutiles de estéticas nuevas y que con ellas se pretendía acercar a los lectores con autores y obras a los que se intentaba dar a conocer, el trabajo que prevalece en un antologista es el de lector, con lo que Borges, el antologador de diversas tradiciones y fuentes literarias, debe ser visto como “un lector para lectores”. En esa medida, el *Manual de zoología fantástica* y *El libro de los seres imaginarios* corroboran lo afirmado por Borges de sí mismo en “Un lector”, de *Elogio de la sombra* (1969):

24 *Ibid.*, pp. 7-8.

25 Jean-Paul Sartre, *Las palabras*, p. 34.

26 Borges, “Nueva refutación del tiempo”, en *Obras completas*, p. 771.

27 V. Joan Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, s. v. ‘fantasia’.

Que otros se jacten de las páginas que han escrito;
a mí me enorgullecen las que he leído.²⁸

Vayan las palabras a las palabras y el poema a sus lectores. El enamoradizo Borges, lector y escritor, hombre “sin biografía”, legó a la posteridad una nueva imaginación para entender la realidad con ojos renovados. ¿No es este uno de los posibles propósitos del arte y uno de sus intangibles logros? ¿No es cruel que los resultados de la infelicidad personal de un creador propicien la felicidad de sus lectores? Seamos sensatos ante tales meditaciones: el mismo Borges, desafecto al sentimiento de la autocompasión, ya había determinado que nadie rebajara “a lágrima o reproche”²⁹ sus circunstancias personales, tal como lo declaró en “Poema de los dones”, publicado en *El hacedor* (1960).

¿*Qué se hizo de Margot?* Como en el caso de Bettina Brentano, que inventó un encuentro entre Beethoven y Goethe en el balneario de Töplitz, en 1812, buscando un protagonismo personal y cuya historia se pierde al alejarse de la luz de los dos autores mencionados, el de Margot es un nombre conocido por el hecho de haber rozado, de alguna manera, la fama de un autor que se volvió extraordinariamente famoso poco después de cortejar a tan esquiva mujer. Entre los años cincuenta y principios de los sesenta, el nombre de Borges sólo era conocido por una breve capilla de lectores en Argentina e Hispanoamérica; después del primer Premio Formentor (1961), recibido tardíamente por Borges –gracias a *Ficciones* (1944)– y compartido con Samuel Beckett, su fama comenzó a ascender de manera acelerada.

No es posible especular si Margot hubiera ido más lejos con Borges de haber presentido la fama posterior de *Georgie*, como fue el caso de Kodama, 38 años menor que el poeta. Ésta se reencontró con Borges en el apogeo de su “popularidad” (1975), once años antes de su muerte. Los lectores le debemos a Guerrero el impulso dado a las dos variantes del *Manual de zoología fantástica*, al librito

dedicado a *Martín Fierro* y a uno o dos poemas borgesianos, lo cual revela el deseo de Borges de fundir, de alguna manera, los nombres de ambos. Es notorio que el poeta idolatró a Guerrero, en su momento; sospecho que, con Kodama, en los años setenta, optó por una comprensible resignación, dadas la ceguera y la condición física derivada de su edad.

“Lo demás” –como señalara Borges (citando a Verlaine, en la dedicatoria a su madre)– “es literatura”.³⁰

BIBLIO-CIBERGRAFÍA

1. Bibliografía directa

- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974. 1161 pp.
 _____. *Obras completas. 1975-1985*. Emecé, México, 1989. 510 pp.
 BORGES, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*, en *Obras completas en colaboración*. Pról. de J. L. B. y M. G. Emecé Editores, Buenos Aires, 1979. pp. 567-714.
 _____. *Manual de zoología fantástica*. Pról. de J. L. B. y M. G. FCE, México, 1957 (© 1957). 159 pp. (Breviarios, 125)

2. Bibliografía indirecta

- ARREDONDO, Inés. “La sunamita”, en *Obras completas*. Siglo XXI editores, México, 1991. pp. 88-96. (Los once ríos)
 BIOY CASARES, Adolfo. *Borges*. Ed. de David Martino. Planeta / Destino, Buenos Aires, 2006 (© 2006). 1,663 pp. (Imago Mundi, 101)
 CANTO, Estela. *Borges a contraluz*. Espasa Calpe, Madrid, 1989. 288 pp. (Austral, 93)
 COROMINAS, Joan y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. II. Gredos, Madrid, 1992 (© 1980). 985 pp.
 KAFKA, Franz. *Cartas a Milena*. Trad. del checo por Carmen Gauger. Alianza Editorial, Madrid, 2015.
 LÓPEZ AGUILAR, Enrique. *Cuaderno de conversaciones*. UAM-A, México, 2008 (© 2008). 293 pp. (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, serie Ensayos)
 RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges. Una biografía literaria*. FCE, México, 1987. 475 pp.
 SARTRE, Jean-Paul. *Las palabras*. 12ª. ed. Losada, Buenos Aires, 1977 (© 1964). 159 pp. (Biblioteca clásica y contemporánea, 386)
 VÁZQUEZ, María Esther. *Borges. Esplendor y derrota*. Tusquets, Barcelona, 1996. 392 pp. (Andanzas, 261)
 WILLIAMSON, Edwin. *Borges, una biografía*. Seix Barral, Buenos Aires, 2006. 638 pp.

3. Cibergrafía

- GONZÁLEZ, Omar. “Manual de zoología fantástica. El bestiario y la flor evanescente”. URL: <http://notasomargonzalez.blogspot.mx/2012/09/manual-de-zoologia-fantastica.html> [Consulta: 6 de junio de 2017]
 GONZÁLEZ MATEOS, Adriana. “Borges y Toledo: zoología fantástica”. URL: <http://www.ipimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/1108-poligrafias-1.pdf> [Consulta: 5 de junio de 2017]
 VÁZQUEZ, María Ángeles. “Manual de zoología fantástica, de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero”. URL: http://www.babab.com/no04/jorge_borges.htm [Consulta: 19 de junio de 2017]

28 Borges, “Un lector”, en *Obras completas*, p. 1016.

29 Cf. “Poema de los dones”, en *ibid.*, p. 809.

30 Cf. *id.*, “A Leonor Acevedo de Borges”, en *Obras completas*, p. 9.

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



EL LAÚD

Hace algunos años, unos pescadores de la Barra de Paredón, en el municipio de Tonalá, capturaron un ejemplar del quelonio denominado Laúd, perteneciente al suborden *Athecae* de la familia *Dermochelidae*, especie que habita en los mares tropicales.

Aquella enorme tortuga había acumulado tantos años sobre sí, que el carapacho le había crecido –pleno de misterios perdurados en inscripciones óseas–, más allá de los dos metros y medio, dimensión no conocida antes por los nativos acostumbrados al tamaño de la Tortuga Negra, de Acapetagua, de la Sabanera, de la Cojina de Catazajá, de la Crucilla, que habita las vegetaciones comprendidas entre Pijijiapan y Tapachula, del Guao, del Pochitoque, del Chiquiguoao y el Casquito Pardo, reptiles todos estos de agua dulce que no pasan –los de mayor tamaño– allá de medio metro húmedo y prehistórico.

Por eso el Laúd encallado en la Barra de Paredón, fatigado, naufragado en sus propias eras, fue la atracción, el centro de comentarios y asombros de sus admiradores alaraquientos.

El investigador Miguel Álvarez del Toro ha escrito del Laúd:

“Este reptil, con extremidades en forma de remos, es la tortuga más grande que se conoce, existiendo ejemplares que miden dos metros y medio de longitud y tienen un peso de setecientos kilos. Este quelonio se considera como un sobreviviente de épocas pasadas y como la especie más antigua de las tortugas vivientes y posiblemente la que dio origen a todas las especies actuales”.

También explica que se trata de “una especie rara que vive en alta mar”.

¿Cuál fue el momento en el que el Laúd optó por desenraizarse, poner en movimiento el pedazo de roca del que estaba hecho y descender al nivel de la fuga, al milagro del nado? Quién sabe en qué momento decidió su destino de embarcación construida a carne y calcio, y lavarse permanentemente los lodos que lo habían incubado. Quién sabe cuántas historias de tierra rozó su piel, antes de ser rozada por la inmensidad del agua salina.

¿Qué fue lo que orilló al Laúd, el que lo ha visto todo, punto de partida de los siglos, gigante de costillas y vértebras a flote, a fugarse hasta el centro mismo de los océanos? ¿Qué lo llevó a refugiarse en el vértigo de los oleajes, en la azul y lejana vastedad líquida? Quizá nunca lo sabremos. Quizá nunca lo sabrán aquellos pescadores que hace algunos años en la Barra de Paredón fueron testigos en algarabía de ese Laúd, que minutos antes del final, vino a agarrarse dura, amargamente de la tierra.



MANDRÁGORA

ANA BENÍTEZ

La mandrágora elige los lugares sombríos y húmedos para nacer. Su origen, en muchas de las leyendas antiguas, es atribuido al semen de los ahorcados, producto de una erección *post mortem*. Aunque en otras versiones, la semilla es la sangre, la orina o las lágrimas. Donde caen los fluidos humanos, al pie de un patíbulo, crece una mandrágora. Hierba del diablo e hija del hombre, usada por las brujas y por los incipientes médicos y curanderos, amuleto de poderosas bondades afrodisiacas y de buena fortuna, criatura híbrida entre el reino animal y el vegetal.

La mandrágora es una planta, una solanácea muy tóxica que puede producir efectos alucinógenos o paliativos y, en dosis descontroladas, también la muerte. La razón principal por la cual se le concedieron propiedades mágicas o malignas es que su raíz tiene la forma de un cuerpo humano. El rizoma se bifurca y se desvía caprichosamente imitando brazos y piernas, y su color emula al de la piel del hombre.

Al ser un monstruo mitad humano y mitad planta, cuando alguien la arranca de la tierra, emite desgarradores gritos, los cuales son capaces de ensordecen, enloquecer o matar a quien los escuche. Existen rituales y maneras seguras para poseerla sin sufrir dichos males. Paracelso describe uno de estos procesos en su *Botánica oculta*:¹ se debía atar una cuerda al tallo de la mandrágora y el otro extremo al cuello de un perro negro, y luego llamarlo o arrojar un trozo de carne para que el animal corriera y que, de esta forma, cortara la planta con la raíz. El perro moría y quien obtuviera la planta podía conseguirlo todo.

Otra manera de recogerla, según Teofrasto,² es trazando tres círculos alrededor de ella con una espada y arrancarla mirando al occidente, después, recomienda bailar

1 Paracelso (1999), *Botánica oculta. Tratado de las plantas mágicas*. Barcelona: Edicomunicación.

2 Teofrasto (1988), *Historia de las plantas*. Madrid: Gredos.

en torno a la planta recitando sartas relacionadas con el amor carnal.

La mandrágora figura en el antiguo *Papiro de Ebers* donde se reconocen sus propiedades medicinales, y en Roma y Grecia se usaba para favorecer el amor. En la tradición rabínica, la mandrágora crecía en el paraíso terrenal descrito en la *Biblia*. Es precisamente en el *Génesis* donde se encuentra la creencia de que esta planta curaba la infertilidad: Raquel, esposa de Jacob, ruega a Lea para que le diera una de las bayas de mandrágora que el hijo de ésta había encontrado en el campo. Raquel no podía concebir y confiaba en los poderes del fruto para poder hacerlo.

Maquiavelo, en su obra *La mandrágora*,³ se burla de las supersticiones sobre la fertilidad; Shakespeare menciona la planta en *Romeo y Julieta*;⁴ Beckett, en *Esperando a Godot*,⁵ hace que Vladimir y Estragón piensen en ahorcarse con la finalidad de conseguir una erección, suponiendo que después crecerá una mandrágora.

El alemán Ludwig Achim von Arnim, en su novela *Isabel de Egipto*,⁶ narra la historia de una princesa decidida a poseer la raíz de una mandrágora siguiendo el ritual del perro negro. Cuando concluye, logra arrancar del suelo a la espantosa criatura, pero, conmovida, olvida sus intereses originales para entregarse al cuidado del monstruo. La joven envuelve al pequeño ser en su falda y lo lleva a su habitación. Cuando lo contempla se apiada de él, pues no posee ojos ni boca ni nariz, y su cabeza está desprovista de cabello. Tal condición, hace que Isabel ame aún más a la criatura.

Años más tarde, el escritor mexicano Eduardo Lizalde recrea esta historia en *Manual de flora fantástica*,⁷ describiendo con detalles el hallazgo: Bella (Isabel) decide utilizar a su propio perro, pues siempre le ha temido y odiado. Cuando la raíz es arrancada, emite los terribles aullidos y la muchacha se desmaya, pues olvida proteger

sus oídos con algodón. Al recobrar el sentido, ve a su perro muerto, y se siente arrastrada por un poderoso amor maternal hacia el monstruo, una especie de feto deforme que gime a sus pies, revolviéndose en despojos de hierbas y lodo.

En ambos relatos, la princesa decide conservar al *alraun* quien sólo la atormentaría durante toda su existencia “igual que el hombre a su Creador”, tal como lo dice Achim von Arnim en su novela. En *Isabel de Egipto*, la mandrágora arrancada se convierte en un homúnculo gracias a que la joven decide darle una forma más humana y siembra unas semillas de mijo en su cabeza para que broten los cabellos. Como los miembros crecerían por sí solos, ella se encarga de la cara introduciendo un grano de enebro en cada una de las zonas donde debían estar los ojos, para la boca usa un escaramujo. Una vez terminadas estas faenas, el pequeño la mira e Isabel siembra dos ojos más en su nuca. Su apariencia era la de un viejecillo con la estatura y el carácter de un niño.

De la misma novela de Achim von Arnim, Julio Cortázar cita en *Rayuela*⁸ un fragmento al que titula “Discurso de la mandrágora”. En la novela alemana, estas palabras son pronunciadas por el *alraun* en un arranque de celos o de vanidad ofendida. El hombrecillo reclama a Isabel (en realidad al Golem Isabel) el haberlo creado y termina su discurso con una amenaza: estar unido a ella “inseparablemente”.

Antes de Lizalde y Cortázar, Borges incluye a la mandrágora en su recuento de bestias del *Manual de zoología fantástica*,⁹ y atribuye a un comentarista judío-alemán del *Talmud* una descripción de la planta: un animal a los hombres, pero que está unido al suelo por una raíz que se conecta a su ombligo. Destruye todo lo que está a su alcance, mientras la distancia de la cuerda-raíz se lo permite. Para matarlo, es necesario cortar el cordón con una flecha.

Hanns Heinz Ewers también retoma el mito de esta criatura al escribir su novela *Mandrágora*.¹⁰ En la obra, el profesor Jakob ten Brinken decide hacer un experimento de inseminación artificial, así que utiliza el semen de un violador muerto en la horca para fertilizar a una prostituta. La mujer queda preñada sin saber que, meses después, moriría al dar a luz a una niña cuyo nacimiento ocurre a la medianoche provocando la muerte de su madre en un suceso de extrema violencia, pues es desgarrada en el momento del parto. Alraune, la mujer nacida de esta abominación, es un ser cruel, capaz de ejercer un poder seductor sobre los otros, Ewers la convierte en la representante de la sexualidad animal más oscura en el ser humano. El mismo profesor Brinken cae en el juego de su propia creación.

Muchas más son las obras en donde se encuentra presente esta criatura semihumana. Su existencia, sin duda, es uno de los mitos más inquietantes que sigue despertando interés en quien lo conoce. La mandrágora representa la unión de lo humano con lo animal y con lo vegetal, ese temor del ser humano a escaparse del lugar que lo separa de los otros seres que lo acompañan en el mundo, el deseo ferviente de crear vida, aunque dicha creación lleve implícita su propia muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- Achim von Arnim, Ludwig (1982). *Isabel de Egipto o el primer amor de Carlos V*. Bruguera: Barcelona.
- Beckett, Samuel (2009). *Esperando a Godot*. México: Tusquets.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero (1997). “El libro de los seres imaginarios”. *Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emece.
- Cortázar, Julio (1985). *Rayuela*. México: Origen/Planeta.
- Ewers, Hanns Heinz (1993). *Mandrágora*. Madrid: Valdemar.
- Maquiavelo, Nicolás (2006). *La mandrágora*. México: Fontamara.
- Lizalde, Eduardo (2005). “Manual de flora fantástica”, en *Almanaque de cuentos y ficciones*. México: Era.
- Paracelso (1999). *Botánica oculta. Tratado de las plantas mágicas*. Barcelona: Edicomunicación.
- Shakespeare, William (2010). *Romeo y Julieta*. Madrid: Alianza.
- Teofrasto (1988). *Historia de las plantas*. Madrid: Gredos.

3 Nicolás Maquiavelo (2006), *La mandrágora*. México: Fontamara.

4 William Shakespeare (2010), *Romeo y Julieta*. Madrid: Alianza.

5 Samuel Beckett (2009), *Esperando a Godot*. México: Tusquets.

6 Ludwig Achim von Arnim (1982), *Isabel de Egipto o el primer amor de Carlos V*. Barcelona: Bruguera.

7 Eduardo Lizalde (1988), *Manual de flora fantástica*, en *Almanaque de cuentos y ficciones*. México: Era.

8 Julio Cortázar (1985), *Rayuela*. México: Origen/Planeta.

9 Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (1997), *El libro de los seres imaginarios. Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emece.

10 Hanns Heinz Ewers (1993), *Mandrágora*. Madrid: Valdemar.

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



LO SABEN EN PALESTINA

(Fragmento)

En Palestina lo saben muy bien; la tortuga es inmoral como el cangrejo. Algunas se extinguen haciendo el amor, que es su forma de alcanzar la eternidad.

LA TORTUGA VERDE

La Tortuga Verde, prima hermana de la parlama, también habita en el mar; vestida de espumas y vaivenes, sólo se acerca a las costas para efectos reproductivos. Se tiene conocimiento de que es durante el mes de agosto cuando se deja llevar por las olas hasta los arenales solitarios, a donde arriba para ovar.

La Tortuga Verde es sumamente torpe al deplazarse sobre la arena. Quizás esto se deba a que prefiere hacerlo en las noches sin luna... quizás...

El quelonio en referencia vive en el mar, pero busca la tierra para sembrarla de vida; las nuevas crías nacen en la tierra, pero son hipnotizadas de inmediato por el mar, por su ritmo poderoso, y así es como han inventado el equilibrio entre la tierra y los océanos.



MONSTRUOS KAFKIANOS

MYRIAM RUDOY CALLEJAS*

La metamorfosis (1916), novela breve de Franz Kafka, y uno de los pocos textos publicados en vida por su autor, ha sido leída de muchas maneras; tal vez una de las principales es entendiéndola como un antecedente temático de la novelística más extensa del autor que aparece en *El proceso*, *El castillo* y *América*. En toda la obra kafkiana rige una especie de destino inexorable que irrumpe en la cotidianidad del protagonista trastocando el orden lógico de los acontecimientos y llevándolo a una situación que se antoja absurda. De manera que nunca queda claro el porqué de ese sino aciago y ante el que ni siquiera se contempla una rebelión o un enfrentamiento, pues es fatal. Al mismo tiempo, por más que éste pretenda indagar si existe alguna salida, aquella no aparece por ninguna parte, lo que da lugar a una resignación con breves destellos de insubordinación, sólo para que el lector mesure la magnitud de la catástrofe en que vive el sujeto de la narración. Es interesante destacar que su autor tuvo una vida breve: 40 años porque se le diagnosticó tuberculosis en 1917, enfermedad que en el tiempo que le tocó vivir, era mortal. De manera que si buscamos en su biografía encontraremos algunos elementos relacionados con una muerte inevitable.

La anécdota todos la conocemos: Gregorio Samsa, un joven “viajante de comercio”, como se decía a principios del siglo XX, es decir, un vendedor ambulante que viaja fuera de una ciudad principal, ofrece, en su caso, telas que han sido solicitadas a la empresa en la que él trabaja; despierta una mañana, después de un sueño intranquilo o agitado, convertido en un monstruoso insecto. El texto se encargará de desarrollar esta realidad de pesadilla.

Por la descripción que se hace del bicho, todo parecería indicar que se trata de un coleóptero o escarabajo, pues existe la *lampyris noctiluca* que en estado larvario llega

*Fue editora en CONACULTA-Secretaría de Cultura federal, 2009-2019.

a tener 18 patas y ser de color marrón o parduzco, eso si buscamos cierta verosimilitud. Desde luego, el sólo pensar en el insecto produce escalofríos al lector. Y la entrada es tan abrupta que no hay manera de sustraerse al vértigo de horror. El propio Gregorio sólo acierta a preguntarse: “¿qué me ha sucedido?”. No habrá respuesta a la pregunta, pero Kafka nos ilustrará relatando lo que esta extraña transformación causa en un hogar de clase media donde habita la familia del protagonista: sus padres, su hermana Greta; y eventualmente una empleada doméstica y tres huéspedes.

De nuevo este primer texto está construido tomando en cuenta muchos elementos autobiográficos: su padre tenía una tienda de mediano tamaño en el centro de Praga donde vendía paños, era un hombre corpulento, autoritario e irascible, y menos ilustrado que su madre, a la que Kafka siempre vio como una mujer pasiva, débil de voluntad y sometida por completo a la férula de su marido. Asimismo, tuvo Franz tres hermanas, con una de las cuales, Ottilie, llamada familiarmente: Ottila, sostuvo una relación más estrecha y cercana puesto que se hacían mutuas confidencias y de la que existe testimonio en una correspondencia publicada. Un poco de esta visión del amor fraterno se presenta en el relato.

Pero volvamos a nuestro libro, Gregorio Samsa se ha convertido en un insecto horrible; sin embargo, no ha perdido su conciencia humana. Es capaz de observar, reflexionar y sentir tal como lo hacía cuando era antropomorfo. Lo que tiene de monstruoso, es decir, de feo, o de distinto a lo natural es su aspecto no humano. Pero reflexionemos un poco sobre esto. Si fuera del mismo tamaño que un ser humano o más grande, entonces podría causar terror, espanto, pavor y estaría asociado al miedo; pero por tratarse de un insecto, lo que genera es repulsión, repugnancia, aversión, las cuales están más relacionadas con el asco. En ambos casos, como humanidad, experimentamos una sensación interna intensa de separación o divergencia. Nosotros no somos *eso*, no nos parecemos a *eso*, somos distintos. Esta interpretación permeará nuestra lectura. Cabe aclarar que en el texto nunca se indican

las proporciones del bicho. Por tanto, he encontrado lectores que piensan que Gregorio es del tamaño de un hombre; otros, en cambio, lo pensamos pequeño.

Jung pensaba al plantear la existencia del inconsciente colectivo, que los seres humanos compartimos experiencias vividas por nuestra especie, de allí que tengamos miedos atávicos que provienen de nuestros lejanos ancestros y de aquellos peligros que tuvieron que enfrentar para sobrevivir. El pavor a las mariposas grandes y oscuras o a las arañas podría estar asociado a plagas o peligros que nos diezmaron en cierto momento de nuestra historia. Si Jung estuviera en lo cierto, tal vez de allí proviene que nos identifiquemos al experimentar miedo o asco. Lo primero está relacionado con nuestra supervivencia lo segundo con la aversión.

En la literatura clásica, algunos monstruos antiguos podían ser criaturas descomunales y aterradoras, con una fuerza física extraordinaria no equivalente a la humana, por tanto, había que enfrentarlas con la sagacidad o astucia; pensemos, por ejemplo, en la manera en que Ulises vence al cíclope, ser enorme cuya deformidad consistía en tener un solo ojo. Otros monstruos se formaron por la combinación de rasgos animales unidos a rasgos humanos como los centauros o las sirenas. Las últimas referidas en la *Odisea* son fatales para los marinos pues consiguen, con sus cantos y conocimientos, embelesarlos para que nunca lleguen de vuelta a los puertos de donde partieron y, a la larga, mueran. Existe también todo un reino del terror relacionado con lo sobrenatural, las experiencias de ultratumba y la inmortalidad. En este espacio habitan, por ejemplo, los vampiros y los fantasmas. Estos últimos curiosamente aparecen referidos en todas las culturas, causan terror o pavor a quienes se aparecen por su carácter etéreo y por suponerse que vienen del más allá o del reino de los muertos. Se puede ver que todas estas criaturas están asociadas a lo distinto, lo extraño, lo insólito. Así pues, sea a través de la literatura o de las experiencias de la vida común, hombres y mujeres sentimos miedo o asco. Si nos acercamos en un zoológico a un félido grande: leones o tigres, o a un águila, podemos imaginar que

si estos animales estuvieran libres y hambrientos, estaríamos frente a una seria amenaza.

También casi por todos es sabido que Kafka tuvo un amigo muy cercano llamado Max Brod, que fue quien salvó del fuego los textos del escritor. A Brod le debemos el dato de que el detonador de *La metamorfosis* fue un sueño que tuvo Franz. Esta revelación es importante por la extraña naturaleza del relato. Siempre han existido en las distintas culturas humanas los sueños premonitorios. Anticipaciones de hechos que luego se manifiestan. Su naturaleza excepcional aparece cuando, al compartirse, los otros confirman o corroboran que lo soñado se vuelve real. Que Mark Twain haya soñado muerto a su hermano Henry, en un féretro metálico y con un ramo de flores blancas en el pecho con una rosa roja en el medio, y que eso ocurriera dos días después es un ejemplo de este tipo de sueños. Los sueños tienen entonces una aureola en la que conviven la imaginación y el asombro. Nos acercan a lo que no conocemos, a lo sobrenatural y nos permiten ver otros aspectos de nuestro ser. Sin embargo, pensarlos como una nueva forma de conocimiento de nuestra naturaleza se debe en gran parte a Sigmund Freud, el cual, en 1899, terminó de escribir *La interpretación de los sueños*, libro que abrió ese nuevo universo. Aunque en el caso de Freud estaba asociado a su teoría e implicaba, por un lado, que todo sueño puede ser interpretado, y por otro, que su fuente es algún deseo no realizado oculto bajo un lenguaje simbólico. Ambos asuntos abrieron un amplio espectro de información sobre nosotros mismos, aunque no necesariamente los sueños tuvieran que ser manifestaciones de deseos subyacentes. En el caso de *La metamorfosis* se describe un hecho difícil de creer. Sin embargo, sabemos que como en los sueños podemos experimentar sucesos extraordinarios, por ejemplo, podemos volar, arrojarnos al vacío, sin sufrir percances, hablar otras lenguas e incluso tener otro rostro, en este reino sí podría ocurrir lo que vive Gregorio Samsa, de allí que hasta parezca “normal” que podamos creer lo que pasa y que la historia tenga credibilidad.

Nuestra lectura de la monstruosidad de Gregorio Samsa actuará como un *bumerang*. Es un arma que nos

devuelve varias formas de verla. Por ejemplo, si acudimos a los símbolos, este vendedor viajero, atrapado en una labor relativamente rutinaria, poco imaginativa, y sin mayores expectativas de crecimiento no debe sorprendernos que amanezca un día convertido en un horrible insecto, pues lo maquinal de su trabajo hace que pueda volverse un animal, pero no uno cualquiera sino un insecto asqueroso que tarde o temprano tendrá que morir. ¡Terrible expectativa!

Sin embargo, mientras el protagonista reflexione y sienta, veremos que los monstruos de esta historia serán los *otros*. Finalmente existe también otra idea de lo monstruoso, asociada a seres humanos que son, o bien, feos o deformes, como el jorobado de *Nuestra Señora de París*, la célebre novela de Víctor Hugo; pero también a quienes por su conducta son crueles o actúan mal, o se juzga que por ciertas acciones y actitudes, causan mal a otros. En este sentido es que consideramos como monstruos, tanto a la mujer que atiende la casa de los Samsa, como en cierto momento de la historia, al padre de Gregorio y también a su hermana Greta.

Al principio, cada uno de sus familiares y personas cercanas se aterra frente a la nueva presencia física de Gregorio. El primero es el gerente del lugar donde trabaja, que acude persecutoriamente a constatar qué es lo que ha ocurrido y por lo cual no ha llegado a tiempo al trabajo, este sujeto, quien, con sólo verlo con el rabillo del ojo, ya sale corriendo y desaparece aterrorizado. Su huida nos transmite la sensación de lo horrible que es siquiera intentar mirarlo. Los sobresaltos que el protagonista experimenta desde que despierta, llenos de susto y de sentido del deber lo retratan como un hombre cumplido y responsable. Es interesante destacar otro tipo de monstruosidad retratada en la novela, el trabajo obligatorio que realiza Gregorio, pues como su padre se declaró en bancarrota, alguien tiene que pagar las deudas contraídas por éste. Nuestro protagonista es casi un esclavo, es decir, un sujeto que carece de libertad. Gregorio está “comprometido por varios años más” a ejercer una labor que no parece gustarle, pero sólo así podrá liberar a su familia de

ese grave peso. Este personaje nos adelanta la monstruosa servidumbre del hombre contemporáneo que no se identifica con lo que hace, y por el contrario siente que, de cierto modo, estos actos lo denigran o degradan.

Gregorio, al notar la reacción negativa inmediata que tienen quienes lo ven, decide esconderse para causar el mínimo de desazón. Su hermana empieza a adivinar qué es lo que puede comer. Y él, poco a poco, oye lo que ocurre en su casa pegado a la puerta de su habitación para escuchar lo que hablan. Se entera de que el padre, de quien siempre creyó que había perdido todo su dinero, salvó una parte del mismo de un negocio que tenía y este capital se encuentra depositado en el banco produciendo ciertos réditos. Entonces se alegra de que su familia no esté tan desamparada. Nos cuenta cómo ha pensado ayudar a su hermana a estudiar música. Jamás siente abuso por haberse hecho cargo de mantener a su familia. Podemos reconocer su buen talante y excelente corazón. Su familia, al principio, igual que él, espera que su estado sea transitorio. Pero como no deja de ser el horripilante insecto en que se ha convertido y ante la imposibilidad de comunicarse con él, padre y hermana, creyendo también que es sólo un animal, lo van rechazando y poco a poco se empiezan a comportar de una manera más y más inhumana. Como resultado, lo hacen sufrir, pues Greta acusa a Gregorio con su padre de haber asustado a su madre, consiguiendo que ésta se desmayara, pues era la única que sólo lo había visto borrosamente. Su padre, enojado ante la denuncia, le arroja un puñado de manzanas, una de las cuales se le incrusta en el caparazón y le provoca una herida que a largo plazo le va a ocasionar la muerte. La decisión de Greta de sacar todos los muebles de la habitación de Gregorio lo hace irritarse y deprimirse cada vez más, lo mismo que cuando su hermana decide que no se limpie el cuarto para así verlo lo menos posible, cosa que al protagonista le produce inapetencia, otra causal del funesto desenlace.

Entre tanto, Gregorio, “el monstruo”, a diferencia de sus padres y hermana, sí puede entenderlos cada vez mejor, ser más sensible y humano. Descubre que su padre,

ante la ausencia del hijo al que había responsabilizado de proporcionar el sustento familiar, tiene que salir a trabajar, entonces lo nota rejuvenecido, mejor vestido y más fuerte. Cuando su hermana empieza a tocar el violín, Gregorio descubre que la música es para él un maravilloso bálsamo, signo de su humanidad, no así para los huéspedes de la casa, que se portan descorteses e intolerantes con sus caseros.

Finalmente, la hermana pone un ultimátum, Gregorio ya perturba demasiado, y es un bicho, no un ser humano, por tanto, debe desaparecer. Cansado, herido y de vuelta a su habitación, Gregorio más tranquilo y sintiéndose ahí protegido, exhala su último suspiro. Sin embargo, la novela no termina allí, la nueva asistenta, muerta de la risa, informa que Gregorio ha muerto; dice: “Vengan a ver, ha reventado, está allí, tirado en el suelo, reventó como un sapo...”. Los padres de Gregorio reaccionan de manera indiferente ante el exabrupto de la mujer y sólo aciertan a pensar que la despedirán cuanto antes. El padre da gracias a Dios por lo que ha ocurrido, esto es, que por fin se ha muerto este monstruo. Esto nos recuerda lo que experimentamos cuando muere algún familiar o amigo cercano después de una larga agonía, para quienes estuvieron cerca se puede sentir alivio, pues tales procesos, que nos hacen testigos de un deterioro gradual, son devastadores para todos los involucrados y, muchas veces, nos exhiben no de la mejor manera en que quisiéramos vernos.

Momentos después, el padre pide a su hija y a su esposa que: “ya no se ocupen de viejas historias y que piensen en él”. Ambos notan que su hija está más crecida y bella y se auguran a sí mismos empezar una nueva vida. Con este egoísta, irónico y desapasionado final, injusto con el personaje principal que en la lectura nos ha transmitido sus creencias y valores –los compartamos o no– se escribe la última línea del texto. Nos preguntamos: ¿quiénes eran realmente los monstruos?

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

- Aguirre, Raúl Gustavo, “Franz Kafka y *La metamorfosis*” en Franz Kafka, *La metamorfosis y otros relatos*. Trad. Inés y Raúl Gustavo Aguirre, Librería El Ateneo Editorial, Bs.As., 1978.
- Donn, Linda, *Freud y Jung. Los años de amistad, los años perdidos*. Trad. Ariel Bignami, Javier Vergara Editor, Bs. As., 1990.
- Freud, Sigmund, La interpretación de los sueños. Versión digital: https://criticayteorialit-0460wikispaces.com/file/view/SIGMUND..._archivo.pdf.
- Jung, Carl Gustav, *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Trad. Ma. Rosa Borrás, Seix Barral: Los Tres Mundos, Barcelona, 2005.
- Kafka, Franz, *La metamorfosis y otros relatos*. Trad. Inés y Raúl Gustavo Aguirre, Librería El Ateneo Editorial, Bs. As., 1978.
- _____, La metamorfosis en www.espaciobook.com/relatos/kafka_Metamorfosis.pdf © RinconCastellano 1997-2011. www.rinconcastellano.com
- Löwy, Michael, *Franz Kafka: Subversive dreamer*, transl. Inez Hedges, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2016.

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



COCODRILOS

(Fragmento)

En la mitología Quiché, exuberada entre aquellos impresionantes palacios de piedra domeñada, filigrana mágica, el saurio es esencia, cimiento de la edificación esotérica. Según la visión Quiché, el mundo se encontraba asentado sobre cuatro saurios, y sobre ellos se abría la vida de los hombres hacia los cuatro puntos cardinales. Así empezaba la existencia y así se sostenía en la curva del firmamento.

...

Fuera de materia religiosa los grandes cocodrilos siguen imponiendo un pavor ancestral. Hace años, un grupo de hombres dio cuenta de un enorme saurio que, para ser retirado de las aguas del Grijalva por las intermediaciones de Acala, tuvo que utilizar el auxilio de dos enormes balsas. El animal fue cazado por medio de una estaca afilada en sus dos puntas, envuelta con tripas de cerdo.

El enorme tronco a nado se fue acercando paulatinamente hasta la trampa mortal que le aguardaba. Su apetito le trazó una ruta inalterable que fue cubriendo metro a metro. Las enormes fauces se abrieron y en una tarascada relampagueante hizo desaparecer la estaca en sus interiores.

El animal, con la estaca ya clavada, punzón bipartita que le desgarraba en dos la muerte, tiñó el corriente con su derrota en forma impresionante. Desesperado coleaba sobre las aguas y los corazones; en sus ojos desorbitados cabía el universo de donde había llegado. Nunca antes vieron los hombres tal fuerza desprendiéndose de la vida. Sintieron como si una terrible estaca les atravesara la garganta.

Los cocodrilos (*Króke*-piedra y *Drilos*-gusano), son en realidad descomunal piedra que nada; piedra voraz, insaciable, que reina en las aguas tropicales. Este reptil del orden de los hemidosaurios posee mandíbulas robustas y un hambre perenne que las mueve. Su cabeza plana, su cuello corto, forman uno de los tantos simbolismos de la muerte. Su cuerpo recubierto por escamas es superficie desde donde resbala el escalofrío.

Este tipo de reptiles correspondiente a especies *Crocodylus*, *Osteolemus* y otros similares, se alimenta de vertebrados, crustáceos y moluscos, pero, aunque sus urgencias gastronómicas son muchas, puede pasar tiempo sin comer. Cuando esto último sucede adquieren mayor peligro las orillas de los ríos y los esteros. Ya no es al planeta al que sostienen, si no a la muerte misma desde los cuatro puntos cardinales de su gula.

La antigua piedra de los mayas se hace vida sobre el agua; abre las fauces, ángulo abierto hacia el infinito, y probablemente en el momento en que devora a un hombre está reafirmando su esencia inmortal clavando entre los dientes un pedazo de historia.



KAFKA: EL ESCRITOR COMO ANIMAL

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE

Hay un relato de Kafka intitulado “Der Bau”, es decir, “La construcción” o “La edificación”. Alguna editorial lo ha publicado en español como “La madriguera”. Lo escribió en el último año de su vida (1923-1924) en Berlín-Steglitz, bajo la impresión de poseer una nueva vivienda y, por fin, un hogar propio.

El narrador es una primera persona, un yo que suponemos un animal no identificado, acaso una serpiente o un topo, una extraña bestia que reptaba a través de laberintos subterráneos construyendo algo que podría ser su residencia. Pero esa tarea de construcción es una aventura erizada de peligros. Es una obra a la que el extraño arquitecto debe proteger de diversos vecinos incómodos: insectos y extrañas alimañas dispuestos a destruirlo. Todo, a su alrededor, lo amenaza, de modo que su edificación debe estar blindada contra los adversarios. El lenguaje de la narración posee una lucidez intimidante, con mayor razón si se trata de un animal que narra desde el yo, desde un monólogo humano, desde la soledad extrema, lúcida y desvalida de la inteligencia.

El relato quedó inconcluso, pero no su pregunta ni su posible respuesta: ¿quién es este singular espécimen del subsuelo? ¿Es el judío Kafka, desposeído, que al fin tiene una casa donde vivir? ¿Qué es eso que esta criatura edifica? ¿Su casa de Berlín-Steglitz? Este ser innombrado que reptaba en el subsuelo, construye una morada interior y la protege celosamente de los intrusos, es el escritor, edificando en el secreto de su intimidad su escritura, su mundo hecho de palabras.

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



¿EL ORIGEN DEL TURIPACHE?

(Fragmento)

Todos saben que hace varios siglos, en estas tierras los huracanes se convertían en águilas, las águilas se convertían en serpientes, en hombres, los hombres en cualquier otro animal para cumplir cabalmente con la magia constructora de la época. Fue por ese tiempo cuando apareció en las riberas del río Lacantún, y después en todos los ríos, el Mezcalapa, el Coatán, en el Suchiate, un pequeño saurio que la voz popular denomina como Turipache o Pasarríos, y que según las características que le asignan los herpetólogos, su vida es luchar denodadamente contra sus naufragios cotidianos.

DE IGUANAS

Las iguanas se aman dura, difícilmente, poniendo todo el empeño sobre la piel rival, sobre los exteriores corrugados del amor; por eso es que su entrega es contundente; no hay salida posible para el arrepentimiento. Todo es fusión violenta, bárbara, acto supremo sobre las heridas previas, posesión absoluta, sin reductos ni disquisiciones.

El acto se inicia en la siguiente forma: durante la época del celo la hembra presiente la solicitud de la vida y temerosa escapa. El macho blande entonces su agresividad urgente para alcanzar a un cuerpo huidizo al que posteriormente le clavará el hocico una y muchas veces. No hay preferencias para prodigar las mordidas, éstas son aplicables en cualquier lugar del cuerpo vencido.

En algunas ocasiones la hembra lucha por zafarse de las garras enternecidas; se retuerce y a veces logra herir a su amador, pero finalmente sucumbe al goce violento. Cuando todo ha terminado, la iguana hembra presume entre sus congéneres las huellas profundas, sangrantes, que dejó sobre su epidermis el amor de todos los iguanos del planeta.



EL CAZADOR Y LA PRESA O LA METAMORFOSIS DE LA BESTIA

CARLOS GÓMEZ CARRO

*Los perros de caza están jugando en el patio,
pero la liebre no escapará, por velozmente
que ahora esté huyendo por el bosque.*

F. KAFKA

I

HETERA ESMERALDA

No es extraña la metamorfosis en el reino de los vivos. Antes bien, es condición necesaria de la propia naturaleza. La más sugerente, claro está, la del gusano convertido en exquisita mariposa. Aunque lo contrario también es factible: la bella convertida en arpía o el joven poeta en traficante de esclavos. Una de las más hermosas, la del ave Fénix que renace de sus cenizas. En el contraste magnífico opera la voluntad de los dioses o del mundo. El gusano alimenta a la rata y ésta es cazada por el peregrino, mientras el búho devora sus crías. A esta alegre manducación se le llama, desde la Ilustración: “la supervivencia del más fuerte”, que coloca al ser humano en la cúspide de la sacrificial pirámide (los aztecas tenían razón). Pero los dioses, o el destino, ríen cuando el gusano se alimenta de los restos humanos y cierra, con ello, el círculo de la vida y de sus contradicciones.

De súbito, surge la anomalía y el gusano reptante se convierte en hija del viento, mientras el pez asciende a contracorriente del río en busca del paraíso perdido en donde desova la continuidad de la especie. Y, sin embargo, hay algo de inquietante en la me-

tamorfosis del gusano en mariposa. Pensemos en el relato de Chuang Tzu (traducción de Herbert Allen Giles, 1889),¹ en el que se afirma: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre”. En realidad, el relato nos dice: Chuang Tzu soñó que en él ocurría, en su ser, una metamorfosis. La metamorfosis consiste aquí en dejar de ser alguien común y corriente, insignificante, y transformarse en algo bello y deseado: en una mariposa que, en el lenguaje de la picardía urbana, consiste en transmutarse de hombre en atractiva fémica. La operación se puede observar como un anhelo o una pesadilla. En todo caso, “despertar” consiste en advertir las dos caras de tal situación: de toda situación.

En *La metamorfosis* de Kafka no aparece la duda al despertar, sino la certeza. Gregorio Samsa se ha convertido no en una mariposa, sino en un insecto semejante a una cucaracha. Su reverso. El anhelo del lector distraído y de la familia atribuida al personaje es que el proceso se revierta y Gregorio sea otra vez lo que fue, pero eso no tiene remedio. La metamorfosis es irreversible. No obstante, la conversión que sugiere la novela como secreto develado en el título mismo, no es tanto la de Gregorio en insecto reptante, como sí lo es la de su hermana Grete, la cual, silenciosamente, se transforma, en el desarrollo de la historia (que funge, así, como perturbadora y oculta crisálida de la verdadera metamorfosis), en una encantadora mujer: en una mariposa. La conversión de Gregorio surge de una pesadilla. Aspira, como oculto deseo, a convertirse en mariposa, pero se transforma en vil cucaracha, como una especie de alegoría del destino humano, del trágico destino humano. El sueño lúcido —ensueño entonces— de Gregorio se trastoca y anhela —bajo la batuta invisible del autor— que su malogrado deseo se cumpla no en él, sino en su hermana y así trasferir, al menos alegóricamente (del autor al personaje, del personaje a la hermana del personaje, del personaje al lector divagante), la conversión

de cucaracha en mariposa, en asunto de su grey. Surge la transfiguración.

Y sí, el destino gusta de mofarse de nuestros deseos. Queremos a la novia del amigo fiel, deseamos la fortuna del que más aborrecemos, caemos, como dice José Alfredo, en los mismos errores. El secreto en los bestiarios es juntar el horror con la belleza, a través de la metamorfosis, y eso es lo que Kafka alcanza —pues no todo artesano lo consigue— en su obra. Gregorio —el personaje— sabe que su deseo, convertido en pesadilla cierta, se cumplirá en alguien más: él será Grete. El abismo como mero reflejo del cielo.

En *Doktor Faustus*, Thomas Mann reflexionará a su modo acerca de la metamorfosis de la mariposa, esta vez como recreación de la atracción inefable por lo prohibido. La mariposa es exhibida, en el inicio de la novela, como “desnudez transparente”, *Hetera esmeralda* (lo que le servirá, tiempo después a Octavio Paz para discernir acerca de la “apariencia desnuda”), la cual encarnará en Esmeralda, joven prostituta que habrá de contagiar al talentoso protagonista, Adrian Leverkühn, de sífilis. ¿Cómo crear sin estar “enfermo”? El padre del artista adolescente, le habría advertido sobre cómo las mariposas vuelan libres mostrando sus encantos polícromos, pues son veneno para sus enemigos naturales y en eso consiste su truco y advertencia, de saber que su belleza es portadora de la desdicha... y tal vez del saber. Y sí, para Leverkühn, su enamoramiento de Esmeralda, a pesar de la advertencia de ella misma, será veneno puro.

En *La montaña mágica*, su autor ya había ensayado sobre la dualidad del cuerpo enfermo y el alma del artista y del filósofo. El hecho es que la belleza femenina es el señuelo del mal como lo era para el clérigo medieval. El mal encarnado en la mariposa-mujer, a la que de cualquier modo el arte y el artista le dedican su pleitesía. Todo ello, a través de una pregunta: ¿cómo atrapar a la mariposa-arte, sin beber de su veneno? ¿Cómo hacerse del arte y la belleza sin pactar con Mefisto?

II

Luis Gálvez de Montalvo advierte en su novela pastorial, *El pastor de Filida* (1582): ante la belleza, las fieras se amansan. Dicho de otra manera, sólo la belleza amaina la fuerza de la fiera. Gabriel Zaid dirá, en uno de sus versos más conocidos: “Acata la belleza”, ordenamiento que alude a la belleza como secreta guía de nuestros actos y del sendero a elegir en medio de la duda. Lo vemos en la escena concluyente del *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922): el vampiro sabe que la luz está por reinar en el amanecer y, sin embargo, no puede separarse de la bella, a quien corteja de manera incisiva (literalmente), como un último suspiro de su no-vida, bajo la cual sucumbe. El efecto será subrayado en la versión de Werner Herzog (1979), en donde el vampiro desfallece en el hermoso cuello de Mina Harker, interpretada por Isabelle Adjani, dotada de lúbrica e inocente mirada (la paradoja es impecable como su cuello). Situación que no registra, como tal, la novela *Drácula*, de Bram Stoker (1897), de la que ambas cintas parten, pero sí es consecuente con la sutil invitación que suele hacer el vampiro, en la novela de Stoker, a sus víctimas como ejercicio de dominación, que deben acceder a su dominio, dóciles y de propia voluntad: “Entre usted libremente y por su propia voluntad” (“Enter freely and of your own free will”), le indica el vampiro al joven abogado inglés, Jonathan Harker, a la llegada a su castillo, frase que alude a que al Mal, la víctima debe entregarse convencida y mediante su libre albedrío, como lo habría hecho a Mefistófeles el Doctor Faustus, en el mito original. Lo que implica, por supuesto, que la entrega de Mina al vampiro, se da bajo el consentimiento de ella: de hecho, por mutua seducción. Los opuestos, diríase, se atraen de manera fatal: Mina y Vlad son espejo uno del otro. El Infierno espejo del Cielo. El abismo, decíamos, como tentación inefable del Bien. Y los sucedáneos que aparecen de modo razonable: el bien no existe sin el mal, el éxtasis sin el tormento. El Maldito “acata” la belleza, único antídoto frente al Mal: la mariposa, en efecto, es el único veneno en contra del monstruo.

Y si la belleza es némesis de la bestia, lo contrario también parece funcionar dentro de nuestro imaginario bestial. Aunque en la novela de Stoker, Mina Harker sobrevive al veneno-seducción de Drácula, esto se observa con algún desencanto, como una concesión un tanto arbitraria del autor-narrador a la narrativa oficiosa del Bien (a la que lentamente se atiene), antes que bajo la lógica narrativa que engendra el relato, en el que, fatalmente, al admitir libremente la dama la seducción que de ella hace el vampiro, también lo hace de sus consecuencias; circunstancia que intentan corregir las versiones filmicas de Murnau y Herzog. En ambas versiones filmicas, la bella perece a continuación de vencer a la bestia, derrotada por la lógica de sus instintos a los que debe obediencia, lo que le regresa el aire lírico y terrible al mito. Por razones semejantes, ocurre el mismo efecto un tanto artificioso al final del *Fausto* de Goethe. En la versión del poeta alemán, Dios hace chapuza del pacto demoniaco, debidamente firmado con sangre, entre el emisario del Demonio y el sabio; pacto del que el Bien rescata, injustamente, al sabio Fausto, bajo la premisa de que éste ha “amado” y esto lo vuelve merecedor del Paraíso —un típico *deus ex machina*—, como si el amor pudiera eximir a Fausto de sus compromisos terrenos y sobrenaturales. Más sincera en este aspecto, es la culminación de la obra juvenil de Goethe que lo hiciera célebre, *Las cuñadas del joven Werther*, una de las obras fundacionales del romanticismo alemán, en donde Werther, artista apasionado, opta irremediamente, ante el asombro del lector y de su amada, por el suicidio, precisamente por su acato a la belleza.

Pero si la “corrección” que realizan Murnau y Herzog al mito de *Nosferatu* que desarrollara Stoker en su novela, resulta intuitivamente adecuada, lo es porque recupera el aire trágico, y lógico, de la obra: el crisol donde se funden razón e instinto, horror y belleza, que Nietzsche reconociera como el centro del verdadero arte, es decir, la síntesis entre lo dionisiaco y lo apolíneo.

Sabemos que Thomas Mann quiso recrear en su personaje, Adrian Leverkühn, la fatalidad de Nietzsche.

¹ Chuang Tzu, “On the Equality of Things”, en *Mystic, Moral and Social Reformer* (1961), trad. Herbert Giles (1989), London: George Allen and Unwin.

Declarado misógino, el filósofo sucumbe ante la mariposa y se contagia de sífilis, su veneno. Un destino fáustico, entonces. “Sólo la intuición es verdadera”, escribirá el filósofo; luego entonces, sólo encontraremos la verdad si dejamos que el destino nos seduzca y posea. Como en Goethe, encontramos en la ópera prima de aquél las claves de su obra: *El nacimiento de la tragedia*. ¿Y cuál es ese “nacimiento” u “origen”? La irrupción en el mundo griego, como un espejo anhelado de lo que serán las aspiraciones románticas, de Dionisio, divinidad asiática que irrumpe como el caos en el orden inmaculado de la perfección apolínea.

Se anula, entonces, la identidad entre belleza y arte, donde lo bello es, acaso, sólo uno de los ingredientes –tal vez ni siquiera esencial–, y reconoce lo dionisiaco como el elemento que le da al arte su dimensión plena; no como concepción de lo bello, sino de lo trágico, que se expresa a partir de la contemplación del horror y de la revelación. La contemplación del horror (como Mina lo hace de Drácula) no es otra cosa que catarsis, deber final del arte: hacer que el espectador-lector se reconozca en la ejecución de la obra artística: su anagnórisis. La unión de los principios básicos: lo dionisiaco y lo apolíneo, “luz y oscuridad, razón e instinto, serenidad y embriaguez, orden y caos” (apunta Nietzsche en su “Nacimiento”). La percepción plena del presente perpetuo en el éxtasis y apoteosis epifánica, conciencia que el filósofo denomina “eterno retorno”. El reconocimiento de que antes que esposa de Jonathan, Mina es la mujer del vampiro, muy a pesar de la Iglesia y del orden de las leyes. Que el Bien no existe sin sus vampiros, de quienes pende su existencia. Que el orden existe en medio del caos. Que el demonio es el hijo de Dios y la sífilis (o cualquiera de sus variantes), unguento del arte y su tragedia.

Y en el fondo de todo este proceso de apariencias desnudas, la metamorfosis. El bien que trasciende a partir del mal o, como si dijéramos, la mariposa antes tiene que ser gusano y el demonio un ángel. El ave Fénix se consume en su delirio para ser otra y ser la misma: su reverso. O como le sucede a Dante como lección definitiva: para

alcanzar el cielo –sea lo que esto signifique– debe el héroe atravesar, necesariamente, los infiernos. El infierno augura el cielo. O, como a su modo lo evidencia Hermann Karl Hesse en su *Demian*: Abraxas, en quien, como Ometéotl (dios de la dualidad) entre los antiguos mexicanos, es en donde comulgan lo alto y lo bajo, lo escatológico y paroxístico, lo masculino y femenino; donde Dionisio y Apolo gestan la tragedia como ejercicio de lo sublime.

III

Lo trágico, a partir de Nietzsche, se nos muestra como la conciencia súbita, a modo de revelación catártica, del “eterno retorno”, encriptado en el presente perpetuo. Así, el acato a la belleza no es tanto a ella, sino a lo que encierra: su veneno. Beber de él para consumir el arte. El arte de la vida. La belleza trágica del arte. La metamorfosis del espejo diario. En el juego de tal metamorfosis, renecemos de nuestras cenizas. Por ello, en la concepción de su *Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche advierte que gesta un centauro, un híbrido.

La presencia de la bestia es indispensable para que el mundo subsista. No obstante, la bestia es, para el milenarismo (como muchas visiones unilaterales en la historia), el obstáculo para que la parusía se cumpla. Sabemos que Joachim de Flore, digamos, suponía la historia humana como preludio del reino del Señor. La historia humana tendría, así, un fin, una teleología: acceder al reino de los cielos, a partir de la evangelización universal, es decir, de la conversión al catolicismo (del griego *katholikós*, que lo comprende todo) de infieles y gentiles. En este escenario, la bestia se le muestra al religioso como el instrumento del Demonio para que tal teleología no se cumpla (entre los antiguos mexicanos a esto le llamaban “guerra florida”: sin ella, el sol no renacería cada mañana). Jesús se habría sacrificado para la salvación humana, pero habría dejado en los apóstoles la misión de consumarla a través de la evangelización del mundo entero.

El descubrimiento de América, entendida en un peculiar sentido de descubrimiento como empresa de conquista (si atendemos a los argumentos de Tzvetan Todorov), fue, como bien apuntó Edmundo O’Gorman, una invención. Y a esa invención contribuyó la providencial tarea evangelizadora, no sin el debido tributo de los nuevos territorios conquistados. Y sirvió también para la recreación de la Bestia.

Veintisiete años separan la llegada de Colón a lo que sería América y el arribo de las tropas de Cortés a Mesoamérica (de 1492 a 1519). Tiempo que tuvieron los conquistadores para examinar con algún detenimiento a los habitantes del Nuevo Mundo, incluidos los mexicas. Advirtieron la incontrastable ventaja estratégica que había en el ámbito de las armas y, en general, de lo que hoy llamamos tecnología: sabían que caminarían sobre terreno firme en pos de la conquista, y lo hicieron. A partir de la reaparición milenarista, simultánea con la expulsión de España de judíos y árabes, se generó un ambiente propicio para justificar su accionar militar, en ocasiones terrífico, en las inmensas tierras americanas; empresa encubierta bajo el manto de una tarea providencial, es decir, como una empresa dirigida por la potestad divina.

El rumor de un imperio asentado en una ciudad plena de riquezas, en medio de un lago de aguas turquesas, pero carentes del hierro y la pólvora, habría excitado enormemente la imaginación y las ambiciones de los europeos asentados en la isla de Cuba. Sólo así podemos comprender la seguridad con la que Cortés y sus hombres se desplazan sobre el Altiplano mexicano, el saberse, de antemano, muy superiores en el plano militar. Sobre todo, cuando logran divisar la retícula de exacta geometría de la ciudad en medio del lago de la Luna, México-Tenochtitlan, conectada a tierra firme por tres grandes calzadas. Una ciudad blanca que después adquiriría, en el periodo de los tres siglos de existencia de la Nueva España, el grato color rojizo del tezontle. El reino de una tribu perdida para el Señor durante quince siglos, en poder del demonio y sus mensajeros era lo que la Providencia les señalaba como lo que había que rescatar y convertir –bajo el muy

ventajoso esquema de evangelizar a cambio de oro– para la gracia eterna de la cristiandad.

La percepción de los dioses de la antigüedad mexicana como súbditos de Lucifer no sólo es consecuente con este misticismo, sino necesaria y conveniente, y es un elemento inherente de la invención americana y de sus antiguos habitantes. Nos permite entender por qué los franciscanos, los primeros evangelizadores llegados a la Nueva España en el número cabalístico de doce, mantuvieran un criterio de tabla rasa en relación con las creencias indígenas, salvo la dedicada al dios Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada, creador de la cultura y del maíz.

El mito de Quetzalcóatl resultaba perturbador y difícil de asimilar para los franciscanos y el resto de las órdenes mendicantes, pues, en la leyenda, el benefactor dios indígena habría sido engañado por Tezcatlipoca para embriagarse con pulque, para después cometer incesto con su hermana. Tezcatlipoca (el dios siempre joven) se habría disfrazado de una amable anciana que se anuncia a la Serpiente Emplumada con la oferta de enseñarle al dios encarnado su “verdadero rostro”. Sin su máscara portentosa, el dios de la sabiduría cae en la trampa, seducido por la curiosidad de conocer “su verdadero rostro”, y con ello se habría enfrentado al abominable espejo que lo mostraba tal como era y no como sus fieles lo concebían, y la imagen de un rostro desencajado por el tiempo, captada en el espejo, lo habría dejado inerte ante su eterno enemigo, quien no dudará en su intento de destruir a Quetzalcóatl y su mitología del bien. Éste acepta probar el pulque que, generoso, la anciana le ofrece como paliativo y lo lleva al incesto. Al despertar de su embriaguez y contemplar el pecado en el que ha incurrido, arrepentido, decide emprender un viaje por el mar hacia el oriente, en el actual Golfo de México, con la promesa de regresar un día y reinstalar su reino un año *Ce Ácatl*, a modo de profética parusía americana.

No era el único paralelismo bíblico que advertían los franciscanos: la peregrinación mexicana, desde Aztlán-Chicomóstoc (lugar de las siete cuevas), para encontrar la tierra prometida durante 208 años (cuatro siglos azte-

cas), hasta divisarla en la alegórica visión de un águila parada en un nopal de tuna roja (al que se le añadiría en el imaginario novohispano una serpiente), les remitía a los evangelizadores la mítica peregrinación de Moisés en busca de la tierra prometida. Un Moisés-Huitzilopochtli nublab su ciega determinación.

Al arribar Cortés en un año *Ce Ácatl*, en 1519, a las costas del Golfo, hizo que se desataran, en el mundo indígena, innumerables especulaciones acerca de su origen, identificando su arribo como la ejecución de la promesa mítica de Quetzalcóatl, lo que terminaba por darle a la empresa de Cortés un definitivo rasgo providencial, incluso desde la perspectiva indígena. Octavio Paz razonaba de manera certera que, al gobernar Moctezuma a Tenochtitlan en nombre de Tula (lugar desde el cual reinaba la Serpiente Emplumada), lo hacía, por lo tanto, en nombre de Quetzalcóatl, situación que no sólo le impedía combatir al legítimo dueño de su trono, Cortés-Quetzalcóatl, sino que, simultáneamente, hacía espurio su dominio sobre hombres y tierras (tema, el de la legitimidad, que atraviesa la cultura mexicana desde entonces), lo que llevó al Tlatoani a dudas metafísicas y militares imposibles de resolver, las cuales facilitaron a las tropas de Cortés la Conquista de México. Lo que explica, asimismo, que gran parte del mundo indígena se aliara con los invasores en contra del “ilegítimo” imperio mexica, quien muere solo en el mediodía de su cultura, enfatizaría Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente*, como una de las sinrazones de la historia universal. ¿En verdad, la bestia fue derrotada o, en una de sus convenientes apariencias, fue uno de sus mayores triunfos? De ahí provenimos todos, afirmaba Todorov, a propósito del radical contraste de cosmovisiones que supuso el encuentro entre Cortés y el dubitativo Moctezuma. Dos concepciones que coincidían en función de dos teleologías complementarias, en el anhelo de restauración del orden divino que, en todo caso, fue pospuesto: en el inicio del siglo XX, Vasconcelos concebiría al líder de la Revolución mexicana, como un “Quetzalcóatl-Madero”. Y si de ese encuentro no proveímos todos, si lo que es hoy el actual México.

Lo cierto es que, de manera diversa, la oculta búsqueda de la parusía atraviesa la historia de Occidente, lo mismo que su caracterización del otro y de lo otro como lo bestial, en donde la presencia intermitente de la bestia es el instrumento demoníaco que obstaculiza el fin de la historia como cumplimiento de la teleología cristiana, en contra de gentiles e infieles y sus demonios.

Si revisamos *Drácula* de Bram Stoker, bajo este esquema, resulta aleccionadora la metamorfosis de la bestia y de la identidad de sus perseguidores, lo mismo que ocurrirá en otros relatos. Muy a pesar de que, en los mapas actuales, Transilvania, donde la novela ubica la residencia de Drácula, se encuentra al este de Europa, en Rumania, en el relato de Stoker se halla en los confines del mundo civilizado. Es un viaje aterrador el que emprende Jonathan Harker, agente inmobiliario inglés, para encontrarse con Drácula en su castillo para finiquitar un negocio inmobiliario que le permita al conde su traslado a la capital inglesa. Se nos muestra el viaje de Harker, como el de su traslado a la frontera entre la civilización y la barbarie. A un espacio, sobre todo, aún dominado por la Bestia que habrá de trasladarse al centro mismo de la civilización contemporánea.

Se trata de la invención de una cultura plena de paganismo que ha engendrado un ser que ha alcanzado la inmortalidad a partir de prácticas perversas y que, como en el caso de las divinidades del antiguo México, gusta de los sacrificios y se sacia con la sangre humana –elixir de la vida eterna, en el imaginario popular. Stoker instala a la bestia en el corazón mismo de la civilización occidental, cuyos propósitos serían semejantes a los que enfrentan los evangelizadores franciscanos: retardar la parusía mediante la proliferación de prosélitos, mediante la infección de la sangre. No es extraño ver en esa lucha, una elaborada explicación del avance silencioso de la Bestia: en la conversión de los antiguos americanos, se habría dado, inexorablemente, el contagio sanguíneo producto del roce cultural entre europeos y americanos; desde ahí se abriría su camino para llegar a la zona incólume del cristianismo laico, instalado en la isla británica

(o en Alemania, en las versiones fílmicas de Murnau y Herzog).

Los argumentos que desde la Ilustración habían alimentado una explicación distinta de la conquista americana, de intelectuales como De Paw (que ha estudiado a profundidad Antonello Gerbi en su *Disputa por el Nuevo Mundo*), habrían mutado la visión providencial española de la conquista americana, a otra de pretensiones científicas (no por ello científica): el Nuevo Mundo era inferior al Viejo, de ahí su irremediable conquista, pero el contagio sanguíneo habría propiciado su supuesta decadencia, frente al vigor del norte de Europa, sanguíneamente puro. Simbólicamente, Stoker habría instalado en una lejana Rumania, de laxo cristianismo, el escenario de una Bestia rodeada de pobladores de costumbres paganas; un cristianismo que, finalmente, habría negociado, a través del sincretismo, como en la Nueva España, con las antiguas creencias, más cercanas al Demonio que a Dios, y con ello poner en vilo los cimientos de Occidente mismo. La Rumania americanizada, sería el de un México donde aún subsisten –dentro de este imaginario novelado, pero fuertemente arraigado en las creencias populares de Occidente–, las antiguas creencias paganas de los dioses mexicanos.

IV

No es difícil descifrar, dentro de este ánimo de anhelada parusía, que se le achaque al contacto sanguíneo, en el imaginario de Occidente, su principal y atávica fuente. De ahí que la conservación “intacta” de la sangre (confundida, en la imaginación ideologizada, con la pureza de raza) sea una de las obsesiones más arraigadas entre amplios sectores de las metrópolis occidentales, movidas, tal vez, por sus mitologías acerca de la bestia.

Nietzsche habría optado (al menos espiritualmente) por la hibridez antes que por la simetría apolínea. Por el asalto dionisiaco a la razón; por la subversión a la luz por la tiniebla. En el mundo mesoamericano pre-

vio al mexica habría sucedido algo semejante. No es que Tezcatlipoca hubiera engañado a Quetzalcóatl y obligado a lo indecible. No. Lo que le ofrece Tezcatlipoca al dios del bien es la verdad: su espejo humeante, su sueño omitido por largas y taciturnas jornadas de flagelo, en la figura anhelada de su hermana: de su *Hetera esmeralda*. Prohibición revelada. Verdad a la que cede el creador del maíz, pues la ingesta del pulque afrodisiaco, le muestra su verdadero rostro y lo precipita a la tragedia dionisiaca. Tezcatlipoca desenmascara a Quetzalcóatl: ese es el bien y el mal que le dona a su enemigo: su catarsis emancipadora. Si Dionisio le entrega el vino al griego para llevarlo al éxtasis; Tezcatlipoca lo hará con el pulque, bebida de los dioses del Anáhuac. Se establece un paralelismo insólito: Dionisio es a Tezcatlipoca, lo que Apolo a Quetzalcóatl (Robert Graves habría especulado acerca de la identidad entre Tláloc y Dionisio). Y no es el único paralelismo, la revelación que le hace Tezcatlipoca a Quetzalcóatl es análoga a la que Mefisto ejecuta con Fausto. Fausto, de igual modo que el dios del Altiplano mexicano, renuncia a los placeres mundanos y opta por dedicarse pleno, a modo de un Sócrates mítico y medieval (como lo es Ulises de Odiseo), a los intersticios de la ciencia. Mefistófeles le muestra, también, su verdadero rostro: de él no ha sido Margarita, la hermosa mariposa, y eso ha sido su infierno en vida, muy a pesar de su sabiduría en la que nada sabe; de ahí su pacto demoníaco que lo llevará a tener y conocer lo que nunca tuvo ni conoció: a su plenitud y no su decadencia. La lección de fondo es la misma: no se puede en verdad saber sin conocer de los placeres mundanos, el veneno de la rosa-esmeralda. Tezcatlipoca y la Serpiente Emplumada son complementarios antes que rivales, lo mismo que Fausto y Mefistófeles, como lo fueron y lo son Dionisio y Apolo. Como lo son, dentro de su marco conceptual, Jekyll y Hyde.

De ahí que, sabiamente, el mundo mexicano anterior al mexica (como Nietzsche veía el mundo griego previo a Sócrates) identificara no a Quetzalcóatl (o a su rival) como su dios de dioses, sino a una entidad superior que

sintetiza ambas: a la dualidad masculino-femenina (sábido-bestia y ángel-mariposa) que los *tlamatinime* (sabios mexicas) llamaron Ometéotl (*Omecihuatl*, “dos señora”, y *Ometecuhli*, “dos señor”, residen juntos para siempre en su *ilhuicatl*-cielo); oscura claridad de la que se desprenderían, de cuatro en cuatro, las demás divinidades mesoamericanas, en un juego de advocaciones especulares de un aparente politeísmo en continua gestación. Síntesis en el presente perpetuo del *eterno retorno*, antes que oposición irresoluble; eso nos enseñan los griegos (o le enseñaron los griegos a Nietzsche) y con eso nos alumbran desde su lejana oscuridad los sabios del Anáhuac. La presa es al cazador, lo que el blanco a la flecha.

V

Para el mundo occidental, especialmente dentro de su filosofar, la cultura es lo que convierte nuestra naturaleza en ser humano. El ideal humano, que Aristóteles llamara *entelequia*, consiste en transformar al animal en un ser cultivado. La cultura es lo que nos humaniza. Un ser humano que vive, a diferencia de los animales, en el tiempo: así, su ser es un ser histórico. Y su condición humana no es algo dado de manera natural, sino su conversión en el tiempo y en la búsqueda incesante de una subjetividad objetivada en la obra cultural: en el paso del pensamiento a la obra. Una búsqueda que Freud denominó el “malear en la cultura”, pues se trata de un proceso de transición dialéctico permanente.

Obra humana semejante a la del caracol, cuyo ser se confunde con su irisado laberinto, si hacemos caso a lo que José Emilio Pacheco argüía en uno de sus poemas:

A vivir y a morir hemos venido.
Para eso estamos.
Pasaremos sin dejar huella.
El caracol es la excepción.
Qué milenaria paciencia
irguió su laberinto irisado,

la torre horizontal en que la sangre del tiempo
pule los laberintos y los convierte en espejos,
mares de azogue opaco que eternamente
ven la fijeza de su propia cara.
Esplendor de tinieblas, lumbre en reposo,
la superficie es su esqueleto y su entraña.

Somos nuestras obras y al obrar del caracol aspiramos: a hacer de nuestro ser, nuestro esqueleto y entraña, permanecer en el tiempo, aún después de nuestro tiempo mortal. A trasladar nuestro ser a la obra manifiesta de nuestro quehacer, cultura objetiva. Superficie bruñida por la baba de nuestro pensar y obrar: de nuestro obrar al pensar. Síntesis de la faena humana. La cultura nos hace semejantes a nosotros mismos, “lumbre en reposo”. El espíritu se recrea en su estampa calcárea. Y el espíritu mismo delinea, en su labor, la exteriorización de su sino.

Un obrar que surge de la rebelión de nuestro adentro: somos la bestia, antes que el amo, que busca librarse de su espejo y ser dueño y señor de sí mismo. Si la idea es dejar de ser bestias para ser humanos, la bestia pareciera, en la dubitación del amo, la desviación de esa aspiración al ideal humano. Aquella que promulga, entonces, a la naturaleza como su verdadero ser y niega su humanización como derivación necesaria de su ser, de su distanciamiento de aquélla. La bestia es la que niega ese camino y elige su naturaleza por encima del calcáreo esfuerzo de la cultura.

La bestia se convierte así, en la amenaza al edificio concebido por la cultura objetiva: la torre del tiempo que pule los espejos de nuestros distintos laberintos. En su dialéctica de *El amo y el esclavo*, Hegel advertía, no obstante, en el esclavo el germen de la liberación genuina, pues el amo resiste, en su conformidad como amo, su atingencia con lo existente. Es el esclavo quien, al obrar, reconoce en su quehacer y su trabajo, la expresión de su libertad agazapada. De la construcción de sí mismo. El esclavo —es decir, la bestia— se construye a sí mismo y a su amo.

¿No es acaso la bestia el verdadero humano y no su amo? La bestia atrapada, en su laberinto de espejos, por

el amo; la bestia que busca salir de sí para fundar con su sangre el futuro perpetuo. No somos el ángel que en la nube tañe el arpa o la sonaja apolínea, y acaso cuaje en lluvia su canto de agua dispersa. Estamos, entonces, más cerca del esclavo; de la bestia que conspira contra su propia esclavitud y se libera en el obrar de su calcáreo ser. La bestia sublevada ante el Dios que, látigo en mano, advierte la lozanía de su territorio immaculado. La bestia que, en su sordo laberinto de trabajo arduo intuye la música que habrá de liberarlo de su paraíso perdido para encontrarlo.

La bestia es el esclavo que intenta romper las cadenas ideológicas con las que el amo lo somete y lo ata, y le endilga a la bestia los más nefastos adjetivos y propósitos, y así someterla, dócil, a su autorretrato de ignominia. En su hibridez de animal y hombre, la bestia es, acaso, el fiel retrato del destino humano. Hibridez que el romanticismo concebía como equilibrio entre ser y naturaleza; entre razón e intuición. El ser que no niega su razón, pero le da sentido a través de sus pasiones naturales. El sueño romántico que después continuara en el surrealista es, acaso, el de la humanización de la bestia. La dialéctica del amo y del esclavo del que surge el nuevo ser que funde cultura y naturaleza y en ello ensalza su verdadera revelación.

BIBLIOGRAFÍA

- Chuang-tzu, «On the Equality of Things». En *Mystic, Moralist and Social Reformer* (1961), trad. Herbert Giles (1989), London: George Allen and Unwin.
- Kafka, Franz (2003). *La metamorfosis*. Biblioteca Virtual: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/1587.pdf>
- Mann, Thomas (1988). *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*. Madrid: Alianza Tres.
- Mann, Thomas (2009). *La montaña mágica*. Barcelona: EDHASA.
- Martínez San Juan, Miguel Ángel (2003). *Estudio y edición de “El pastor de Filida” de Luis González de Montalvo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Stoker, Bram (2012). *Drácula*. Madrid: Valdemar.
- Kaim, Claudio (2003). *Breve historia del cine clásico alemán*. México: Ediciones sin nombre.
- Nietzsche, Friedrich (2007) *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hesse, Hermann (1967). *Demian, historia de la juventud de Emil Sinclair*. Madrid: Alianza.
- Spengler, Oswald (2011). *La decadencia de Occidente*. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gerbi, Antonello ((1960). *La disputa del Nuevo Mundo*. México: FCE.
- León-Portilla, Miguel (2006). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: UNAM.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2009). *Fausto*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Hegel, Friedrich (1994). “Dialéctica del Amo y del Esclavo”, en *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



HELODERMA NEGRO

(Fragmento)

Según las indagaciones paleontológicas, en la época mesozoica los reptiles tuvieron supremacía sobre las demás especies, pero la falta de control de su temperatura interna fue aniquilando paulatinamente a aquellos enormes animales, dueños del mundo, amos nones del calor y los pantanos. Cuando se enfrió el planeta, debido a los movimientos geológicos y cambios atmosféricos, los descomunales reptiles fueron desapareciendo junto con el deterioro incontenible de la vegetación.

Existen, sin embargo, dos especies que por su tamaño insignificante lograron llegar hasta nuestros días, con el cuerpo metido en las hendiduras de las rocas en las grietas calcáreas, asomando con negligencia la cabeza chata, cubierta de escamas, para comprobar con sus ojos pequeños el paso de los siglos. Estas dos especies son el Esfenodón de Nueva Zelanda y el Heloderma, habitante malhumorado de los pedregales chiapanecos.

Con su luto eterno, este sentimiento de las eras, paladea su riguroso rencor entre los dientes acanalados. Heloderma Negro, *Heloderma horridum*, *Heloderma alvarezii*, puñal de tiempo, como se le quiera llamar, finalmente sólo es una peligrosa piedra oscura, en movimiento, presumiendo, su inmortalidad en sesenta centímetros de escamas, en sesenta centímetros de muerte.

...

El Heloderma Negro después de tantos siglos de existencia ha aprendido muy bien por donde pisa, pues antes de desplazarse explora con su lengua emponzoñada cada palmo de terreno. Es el único lagarto venenoso que se conoce; algunos dicen que esto quizás se debe a que es el lagarto más antiguo sobre el planeta.



EL VAMPIRO DE BOSQUES DE LAS LOMAS (DE DRÁCULA A VLAD)

ÓSCAR MATA

*...the father or furtherer of a new order of beings,
whose road must lead through Dead...*

BRAM STOKER

Se trata de todo un señor personaje llamado Vladimir Radu, el conde Vladimir Radu, recién llegado de Europa. Habita una mansión, aislada y con mucho terreno, construida justo al borde de una barranca, en un lujoso barrio de la capital de México. La casona da la impresión de ser un monasterio de pesados muros blancos, con todos sus muebles negros. Hasta la última de sus enormes ventanas ha sido clausurada, y en la parte posterior del inmueble se cavó un túnel, según las instrucciones de su dueño, un noble rumano, ahora vecino de la muy noble y leal Ciudad de México. Vladimir Radu frisa los noventa años y tiene una hija de diez, según informó el licenciado Eloy Zurinaga a uno de los abogados de su despacho, Yves Navarro, al encomendarle la tarea de buscarle una casona a su viejo amigo, con quien estudió en la Sorbonne, muchísimo tiempo atrás. Cuando semanas después Navarro conoce a Vladimir Radu, que acaba de instalarse en su nueva morada, tiene la impresión de encontrarse con “un halcón que se disfrazase de cuervo”.¹ El Conde viste todo de negro y usa una peluca color marrón que continuamente se mueve en su cabeza, así como un bigote postizo que oculta su boca; sus manos culminan con unas larguísimas uñas de vidrio. A pesar de que el encuentro sucede en la noche, el personaje lleva lentes oscuros; al momento en que su visitante le acepta una copa, Vladimir Radu se excusa por no acompañarlo.

¹ Carlos Fuentes (2010). *Vlad*. México: Alfaguara, pp. 35-36.

“—Yo nunca bebo... vino— dijo con una pausa teatral el conde. Y abruptamente pasó a decirme, sentado sobre una otomana de cuero negro—. ¿Siente usted la nostalgia de su casa ancestral?”² Acto seguido conversaron acerca de tradiciones centenarias, los cambios sociales que transformaron al mundo y de sus antepasados...

Cualquier persona que haya leído *Drácula* de Bram Stoker, podrá advertir las semejanzas entre la novela gótica del irlandés y la novelita *Vlad* de Carlos Fuentes. De ninguna manera se trata de una copia o un plagio, sino de una brillante versión del tema del vampiro, ese siniestro personaje que chupa la sangre de los humanos y los convierte en “no muertos”; seres condenados a errar por las sombras por los siglos de los siglos. *Drácula*, la quinta novela de Stoker, fue publicada por primera vez en 1897 sin pena ni gloria. Años después, su autor la adaptó al teatro, pero la pieza únicamente se representó una sola ocasión. Abraham Stoker falleció el 20 de abril de 1912 y su personaje empezó a cobrar vida poco tiempo después, gracias al cine. El célebre director alemán F. W. Murnau realizó una magistral adaptación de algunos segmentos de la novela, que intituló *Nosferatu, Una sinfonía de horror*, filmada en 1922; en ella muestra el viaje del vampiro irredento de Varna a Wisburg, lo cual provoca una gran peste en 1838. En 1931, *Drácula* llegó a Hollywood; Bela Lugosi lo interpretó como un noble que viste impecablemente, siempre de frac, atuendo que a partir de entonces será parte primordial de su imagen. La pantalla cinematográfica dotó al personaje del vampiro de una enorme vitalidad y lo convirtió en una figura inmensamente popular, que estelariza películas, novelas, cuentos, historietas, anuncios publicitarios y series de televisión en todo el mundo. Por varias generaciones incontables creadores han sido incapaces de resistir la atracción de este personaje, tan terrible como formidable, y, como Carlos Fuentes, han ofrecido interesantes versiones de la le-

gendaria historia del noble de Transilvania cuyo único alimento es la sangre de los humanos.

En *Vlad*, Fuentes toma varios elementos de la novela de Stoker y los desarrolla narrativamente en la Ciudad de México. *Drácula* se inicia de manera vertiginosa, con fragmentos del diario de Jonathan Harker, escritos en taquigrafía, en los cuales consigna su viaje Munich-Viena-Budapest-Bistriz, en Transilvania. “Leo que todas las supersticiones conocidas en el mundo están reunidas en la herradura de los Cárpatos, como si fuese el centro de alguna especie de remolino imaginativo”.³ Harker es un agente inmobiliario que viaja al castillo del conde Drácula para concertar la venta de una vieja propiedad en Carfax, en las afueras de Londres. Su viaje a Transilvania es una magnífica oportunidad, pues puede valerle un ascenso, que le permita ofrecerle una vida mejor a su prometida, la profesora Mina Murray. En *Vlad*, Asunción —la esposa de Navarro— es dueña de una agencia bienes raíces y él se ocupa de los asuntos legales. Harker conoce al conde Drácula justo a media noche y lo describe así: “alto, ya viejo...con un largo bigote blanco y vestido de negro de la cabeza a los pies”;⁴ el conde lo hace su prisionero y la segunda noche de su estancia en el castillo, mientras se rasura, advierte que Drácula no se refleja en el espejo. Al verse descubierto, el vampiro arroja el espejo al vacío, mientras exclama lleno de furia:

—Y esta maldita cosa es... una burbuja podrida de la vanidad del hombre. ¡Lejos con ella!⁵

En *Vlad*, durante la segunda visita de Yves Navarro al conde, el abogado tiene una revelación similar, cuando ve al vampiro salir de la ducha, en un cuarto de baño sin espejos ni los utensilios comunes de aseo personal; en cambio, como en el resto de la casa, con coladeras en cada rincón:

³ Bram Stoker, *Drácula*, México, Novaro, 1973, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

Había abandonado peluca y bigotes. Su cuerpo era blanco como el yeso. No tenía un solo pelo en ninguna parte, ni en la cabeza, ni en el mentón, ni en el pecho, ni en las axilas, ni en el pubis, ni en las piernas. Era completamente liso, como un huevo. O un esqueleto. Parecía un desollado, pero su rostro guardaba una rugosidad de pálido limón y su mirada continuaba velada por esas gafas negras, casi una máscara, pegadas a las cuencas aceitunadas y encajadas en las orejas, demasiado pequeñas, cosidas de cicatrices.

En los extremos de la sonrisa afable, ya sin el disfraz de los bigotes, aparecieron dos colmillos agudos, amarillos como ese limón que, vista de cerca, la palidez de su rostro sugería.⁶

Drácula tiene los ojos inyectados de rojo, y todo aquel que se topa con él no puede sino sentir escalofríos ante su mirada (“eyes that seem to be burning”); Vlad, en cambio, detrás de sus gafas negras oculta dos cuencas vacías, sin vida. “Sus anteojos negros eran sus verdaderos ojos”.⁷ Acto seguido el conde se pone un largo batón con cuello de piel de lobo, su animal emblemático. Cuando Drácula da la bienvenida a Jonathan Harker en su castillo, se escuchan los aullidos de los lobos.

—Escúchelos. Los hijos de la noche. ¡Qué música la que entonan!⁸

Drácula puede adoptar la forma de un lobo y con esa apariencia salta a tierra cuando la goleta Deméter encalla en la costa inglesa.

Contra sus deseos, Navarro debe visitar de nueva cuenta a Vlad. Pasa la noche en la tapiada casa del conde, pues lo narcotizan durante la cena que Radu le obliga a aceptar; una cena cuyo único plato consiste en vísceras. Tras despertar, como Harker en los montes Cárpatos, decide recorrer la inmensa morada del siniestro personaje. Descubre el túnel, donde hay una docena de cajas mor-

⁶ Carlos Fuentes, *op. cit.*, pp. 53-54.

⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁸ Bram Stoker, *Drácula*, p. 36.

tuorias y “una peste insoportable, un tufo que venía de un lugar muy lejano.”⁹ similar al que debieron soportar el Dr. Van Helsing y sus amigos en la cripta de la casona en Carfax, Londres. El más macabro hallazgo es el sarcófago de Vlad, que el abogado se atreve a abrir, como Harker cuando se encontró ante el féretro de Drácula. Su horror no es tan fuerte como su deseo por encontrar a su esposa y a su hija, así como Harker logra que su mente se calme y se concentre en la manera de hallar una manera de escapar del castillo. El conde Drácula trata a Jonathan Harker de manera autoritaria: lo obliga a permanecer un mes con él, a darle detalles de Londres e Inglaterra, a escribir cartas en las que afirma que se encuentra bien y a restringir sus movimientos dentro del castillo, siempre rodeado de lobos; Vlad, en cambio, se muestra muy amable con Yves Navarro. Más de una vez le dice: “Soy Vlad, para los amigos” y en una ocasión le ofrece que se una a los vampiros; sin embargo, son notorios el desprecio y la burla en su trato con el abogado mexicano.

Drácula vive en compañía de tres mujeres vampiras, que cierta noche están a punto de morder e infectar a Harker, quien, desobedeciendo las indicaciones del conde, entró en algunos salones del castillo, llenos de polvo. Drácula impide la posesión, pues aún no ha obtenido de su visitante todo lo que desea y a cambio de la sangre del inglés da a sus hermanas un recién nacido. Vlad llega a la Ciudad de México acompañado de su hija Minea y de un siniestro criado, Borgo, “un pequeño hombre contrahecho, un jorobadito pequeño pero con las más bellas facciones... (y) una mirada triste, irónica, soez”.¹⁰ Navarro vive con su esposa, Asunción; tienen un matrimonio bien avenido, aunque rutinario. Ambos sobrellevan el dolor por la muerte de su hijo Didier, pena que aminora su hija, Magdalena.

Drácula posee a dos mujeres en Londres, la maestra Nina Murray y la aristócrata Lucy Westenra. Logra convertir a Lucy en una “no muerta”, mientras ella camina sonámbula por el jardín de su residencia en Whitby. En su

⁹ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 37.

condición de mujer vampira muestra especial apetito por los niños y sólo la sabiduría del doctor Van Helsing consigue salvarla de seguir errando por los siglos de los siglos en el reino de las tinieblas. Con Nina la posesión del vampiro no se consume totalmente, pues, aunque ella muestra síntomas de vampirismo (propensión a dormir de día, la aparición de una cicatriz roja en su frente al contacto con la Hostia Consagrada), conserva buena parte de sus atributos humanos. Esta peculiar situación le permite, cuando está hipnotizada por el Dr. Van Helsing, ponerse en contacto con la mente de Drácula y así conocer los desplazamientos del conde cuando emprende el viaje de regreso a su castillo a bordo del “Czarina Catherine”. Nina percibe el golpeteo de las olas, el sonido de la brisa marina, el avance de la goleta rodeada de niebla que lleva en su interior el féretro del Nosferatu.

El vampiro se apodera de sus víctimas clavándoles sus largos y afilados colmillos en la yugular, es su acto emblemático; un vampiro chupa la sangre de los humanos y les deja dos pequeños orificios en el cuello, su marca distintiva. Muchos han señalado que este acto no carece de romanticismo y, además, posee una intensa sexualidad. “La petite morte” llaman los franceses al orgasmo y Vlad, quizá recordando sus años estudiantiles en París, posee sexualmente a Asunción en su tálamo nupcial, mientras su esposo duerme junto a ellos; una versión suave de la terrible escena del capítulo XXI de *Drácula*, en la que el vampiro obliga a Nina a beber su sangre, mientras Jonathan Harker yace inconsciente a un lado. Asunción de Navarro queda encantada y a la mañana siguiente atribuye la proeza sexual a su marido, aunque por la noche conoce a quien en realidad la hizo disfrutar horrores. La posesión de Magdalena se muestra a través de otro acto sexual, una asquerosa escena en la que la niña se baja el calzón para colocar una ardilla junto a su pequeño sexo; para ella se trata de un juego con su nueva amiguita, Minea, quien tiene una recámara toda rosa donde hay muchas muñecas.

La pequeña Magdalena, “una niña antigua, de otra época”,¹¹ que estudia en una escuela de monjas, captura

la atención de Vlad Radu. El monstruo confiesa que vio miles de fotografías en su castillo enclavado en una de las cúspides más altas e inaccesibles de Transilvania hasta que encontró una niña casi idéntica a su hija (Drácula ve la fotografía de Nina que Harker lleva consigo y queda prendado de ella); para asco y horror de Navarro, el conde acaricia la idea de educar a Magdalena como una vampira y convertirla en su esposa (destino que Drácula desea darle a Nina). Mientras eso acontece la niña juega con Minea en el jardín de la residencia, donde los árboles de súbito se convierten en estacas similares a las que en el siglo XV empleaba el *voivod* de Valaquia para empalar a sus enemigos.

En *Drácula* todo un equipo, comandado por el Dr. Van Helsing (compuesto por Jonathan Harker, Quincy Morris, el Dr. John Seward, Lord Arthur Godalming y la misma Nina) se da a la tarea de acabar con el vampiro. En cambio, Yves Navarro no cuenta con ninguna ayuda para enfrentar a Vlad. Tan sólo recibe un manuscrito firmado por Eloy Zurinaga (a quien su “amigo” Vlad le prometió la vida eterna, como Drácula a Rensfield, el primer agente inmobiliario que lo visitó en su castillo y perdió la razón, víctima de sus malignas artes), en el cual le refiere la historia de Vlad Tepes, que ascendió al trono de Valaquia en el año del Señor 1448. “Su deseo era traducir su cruel poder político en cruel poder mágico: reinar no sólo sobre el tiempo sino sobre la eternidad”.¹² Hay varias versiones sobre la muerte de Vlad Tepes (¿muerto en combate, hecho preso por sus enemigos, traicionado o abandonado a su suerte por sus compañeros de armas?), ninguna aceptada por todos los estudiosos que han hurgado a fondo en su vida. Zurinaga afirma que fue capturado en batalla y condenado a ser enterrado vivo. Todos le dieron la espalda cuando se dirigía al campo-santo, pues “nadie quería recibir su última mirada”... Solo “una niña de diez años vestida de rosa, se atrevió a mirarlo”.¹³ El mismo Vlad le cuenta a Navarro que poco después esa niña, quien no es otra que Minea y en rea-

lidad “tenía tres siglos de rondar la noche”, descubrió el lugar donde él estaba enterrado y le ofreció un trato: “‘Sal de esta cárcel y únete a nosotros. Te ofrezco la vida eterna... El precio que vas a pagar es muy bajo’. La niña Minea se lanzó sobre mi cuello y allí me enterró los dientes”.¹⁴

Bram Stoker dedica varios fragmentos de su novela a las leyendas negras de los vampiros, a las centenarias supersticiones en torno a Nosferatus y a similares engendros del mal; en los capítulos XXIII y XXIV, a través del doctor Abraham Van Helsing, refiere cómo Vlad Tepes se convirtió en un no muerto.

...era, en vida, un hombre extraordinario. Soldado, estadista y alquimista..., cuyos conocimientos se encontraban entre los más desarrollados de su época. Poseía una mente poderosa, conocimientos incomparables y un corazón que no conocía el temor ni el remordimiento... en él, los poderes mentales sobrevivieron a la muerte física... podría ser... el padre o el continuador de seres de un nuevo orden, cuyos caminos conducen a través de la muerte, no de la vida.¹⁵

Continúa en el capítulo XXIV:

En el caso del vampiro que nos ocupa, todas las fuerzas ocultas de la naturaleza, profundas y poderosas, deben haberse reunido de alguna forma monstruosa. El lugar mismo en que permaneció como muerto vivo todos estos siglos, está lleno de rarezas del mundo geológico y químico. Hay fisuras y profundas cavernas que quién sabe hasta dónde llegan [...]. En tiempos duros y de guerras, fue celebrado como el hombre de nervios mejor templados, de inteligencia más despierta, y de mejor corazón. En él, algún principio vital extraño encontró su máxima expresión, y mientras su cuerpo se fortalecía, se desarrollaba y luchaba, su mente también crecía.

Todo esto con la ayuda diabólica con que cuenta seguramente...¹⁶

En los minutos iniciales del *Nosferatu* de Murnau se puede leer lo siguiente: “De la semilla de Belial surgió el vampiro Nosferatu... irredento mora en ataúdes llenos de tierra maldita”; el texto también aparece en *Nosferatu, fantasma de la noche* (1979), de Werner Herzog.¹⁷ En los albores del siglo XXI y en la Ciudad de México, el conde Vlad Radu declara que una niña lo convirtió en un no muerto. ¿Quién es esta niña? Se llama Minea, una *diwata*; la palabra proviene del sánscrito y significa “encantada”. Las diwatas son unas poderosas deidades o espíritus. Entre los poderes de Minea, heredados de su madre Esmeralda, está la capacidad de transportarse de un lugar a otro sin ocupar espacio; también puede generar y manipular la energía, así como controlar y crear fuego, viento, agua y tierra. Acaso su poder más singular consiste en el otorgamiento de bendición y maldición a cualquier persona.¹⁸ ¿Cuál de las dos, si no es que ambas, dio a Vlad la posible eternidad?

En *Drácula* los esfuerzos de Abraham Van Helsing y sus seguidores tienen éxito: el sabio médico penetra en el castillo del conde, descubre las tumbas de las tres vampiras y acaba con ellas clavándoles una estaca de madera en su corazón y decapitándolas, exactamente el mismo procedimiento que empleó en la cripta de Carfax con Lucy Westenra. No bien concluía su tarea veía “la alegría que se extendió sobre el rostro del cadáver un momento antes de que comenzara la disolución, como demostración de que un alma había sido liberada”.¹⁹ El fin de Drácula corre a cargo de dos hombres agraviados por el conde: el cuchillo de Jonathan Harker, ya en ese tiempo esposo de Nina, surcó el aire segundos antes de la caída de la noche y cortó la cabeza del vampiro, instantes después el puñal del señor Morris, pretendiente de Lucy, se clavó en el corazón de la bestia. Nina, quien presenció la escena y quedó libre de la marca roja en su frente en ese instante, escribió en su diario:

11 *Ibid.*, p. 10.

12 *Ibid.*, p. 86

13 *Loc. cit.*

14 *Ibid.*, p. 98

15 B. Stoker, *op. cit.* p. 420.

16 *Ibid.*, pp. 444-445.

17 [Youtube.com/watch?v=e7p3ct5hcks](https://www.youtube.com/watch?v=e7p3ct5hcks)

18 [En wikipedia.org/wiki/minea](https://en.wikipedia.org/wiki/minea)

19 B. Stoker, *op. cit.*, p. 516.

Fue como un milagro, pero ante nuestros propios ojos y casi en un abrir y cerrar de ojos, todo el cuerpo se convirtió en polvo, y desapareció.

Me alegraré durante toda mi vida de que, un momento antes de la disolución del cuerpo, se extendió sobre el rostro del vampiro una paz que nunca hubiera esperado que pudiera expresarse.²⁰

Tal liberación o purificación semejante se aprecia en las primeras versiones cinematográficas de la historia del conde Drácula. En el *Nosferatu* de Murnau, una joven, Ellen, es poseída por el vampiro, pero ella lo retiene a su lado hasta el canto del gallo, los rayos solares aniquilan al diabólico ser, que se convierte en ceniza y humo; su muerte propicia el milagroso final de la peste que asolaba a Wisborg. En el *Drácula* de 1931, el vampiro encarnado por Bela Lugosi recibe, en Londres, la misma muerte que el conde de Stoker, ultimado a las puertas de su castillo. Sin embargo, el triunfo de la luz sobre la oscuridad, del bien sobre el mal no duró mucho. La siguiente generación de creadores, encabezados por Roman Polansky, sobreviviente del infierno nazi en el ghetto de Cracovia, advirtió al mundo que la semilla de los vampiros se esparcía por toda la faz de la tierra, en *La danza de los vampiros* (1967). La versión de *Nosferatu* (*fantasma de la noche*) de Werner Herzog, filmada en 1979, mostró que, si bien el vampiro era vencido por Lucy, una mujer virtuosa, el marido de ella, Jonathan, infectado por el murciélago maldito en Transilvania, haría posible que los muertos en vida continuaran su búsqueda de sangre humana. El final de *Vlad* no es muy distinto: Yves Navarro, tras rechazar la oferta de unirse a los no muertos, sale de la casona del conde sano y salvo, pero tanto su esposa como su hija se quedan dentro, a merced del vampiro. En la calle observa cómo una parvada de murciélagos emprende el vuelo a través de la noche, de mucho más de mil y una noches; cuando baja la vista, una figura borrosa que se movía en el interior de su automóvil lo obliga a gritar “de horror y júbilo mezclados... y... murmurar:

—“No, no, no...”²¹

Este final es la antítesis del cuadro familiar, idílico, que aparece en la última página de *Drácula*: Nina y Jonathan viven felizmente casados y tienen un hijo, llamado Quincey, en recuerdo de su amigo texano que perdió la vida cuando ellos acababan con el vampiro. Yves Navarro sufrió la pérdida de su hijo, quien se ahogó en Pie de la Cuesta. Su cadáver jamás fue encontrado, ¿acaso esa figura borrosa que se mueve en el interior de su auto es él?

20 *Ibid.*, p. 523.

21 Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 111.



TRES ROSTROS VAMPÍRICOS

FRANCISCO ROJAS
MARCO ANTONIO MARÍN

Quien... haya abandonado absoluta y definitivamente tales convicciones animistas, no será capaz de experimentar esa forma de lo siniestro.

SIGMUND FREUD

En el largo tránsito desde el mito del nosferatu, pasando por la novela de Bram Stoker (*Drácula*, 1897), que fijó su versión contemporánea —el poema que engendró al vampiro—, hasta su proliferación en la pantalla desde el siglo XX, cada autor de este subgénero narrativo, argumentación y dirección cinematográfica —amén de otras manifestaciones plásticas—, han plasmado una estética fílmica particular y una visión sobre esta bestia fantástica atribuyéndole rasgos fuera de todo orden. En su arquetipo clásico, los vampiros son seres nocturnos, muertos vivientes, provenientes de linajes antiguos, dotados de riquezas, títulos nobiliarios, bien educados y de modales finos que se muestran bajo la forma de un *Lord*, cuyos contactos sociales con él pueden conducir a su víctima a la muerte, el cansancio o el suicidio a modo de súcubo.¹

Esta maligna bestia de apariencia humana con poder sobrenatural inflama la lujuria en el otro sexo —y aun en el propio, recuérdese la cinta *La danza de los vampiros*, de Roman Polanski, 1967)—, desencadena la violencia brutal, asesina seres humanos, es capaz de destruirlos, hacer lo que quiera con ellos y dominar a las bestias. Némesis de las relaciones plenas de amor, hambrienta de sangre que la nutre como fluido vital para su vida eterna, gobierna a seres pedestres, extraños, desquiciados, y de poco intelecto.

1 *Succubus*, un demonio del infierno con forma de mujer cuyo único propósito es tentar a los hombres a tener relaciones sexuales con ellos mientras están dormidos. (Connolly 1997: 32)

La propuesta vampírica de romanticismo, soledad, tragedia, violencia, lujuria, libido insaciable, ocultismo, poder sobrenatural y misterio ambientado con obscuridad y sangre ha atraído la pluma de excelsos escritores como: W. B. Yeats, Lord Byron, Charles Baudelaire, Rudyard Kipling, John Keats, Goethe, Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft y el Conde de Lautreamont, entre otros, quienes han inmortalizado estos aspectos en algunos de sus poemas y relatos.

El elemento vampírico que alude a un poder sobrenatural que emergió de la literatura es algo con el cual creadores y recreadores filmicos han jugado desde el principio. El vampiro posee el poder de transmutarse en murciélago, perro o, más increíblemente, en humo. Existen indicios de que la figura del quiróptero y las escenas voladoras del mismo dejaron de ser aterradoras cuando en una versión humorística draculiana² de finales de los setentas, al mismo Conde transfigurado en murciélago se lo querían comer en el barrio de Harlem víctima de una familia afroamericana famélica, vociferando que era una gallina negra voladora. Esta pequeñísima impronta filmica mostró una cruda realidad al mundo de la cinematografía; ubicar a un vampiro en un contexto urbano debería de ser sometido a una transfiguración total.

Así, en una versión más urbana, la dirigida por Francis Ford Coppola, se dotó al vampiro (*Bram Stoker's Dracula*, 1994), también, de la característica de tener una velocidad increíble que lo hace prácticamente invisible y una fuerza poderosa mayor a la de cualquier hombre, así como la de poder ver o leer los pensamientos y ejercer un control mental sobre sus víctimas. No obstante, se perpetúa de la misma forma la selección y atracción instantánea por su víctima.

La ambientación vampírica nos sugiere una cohabitación de distintas dimensiones reales y fantasmales, por demás imaginativas, en las que al entrar uno en ellas, no es posible regresar. El andamiaje escénico vampírico se sostiene en un sinnúmero de supersticiones acompañadas de talismanes como crucifijos, ajos y de situaciones enigmáticas del ser no viviente como la de que un vampiro no se puede reflejar en un espejo, también acompañadas con citas emergidas de su propia literatura: “de vampiros y criaturas chupasangre de muertos corporeizados los cuales devoran su propia carne de incubos y súcubos como seres vivientes después de la muerte, que siguen a extraños en la noche... y succionan sangre. Hacen temblar a los hombres...” (*Nosferatu*: 1979). En este sentido, los autores vampíricos realizan una sustentación pseudo científica derivada del pensamiento y técnicas de sustentación bibliográfica ficticias, como las empleadas por H. P. Lovecraft,³ que vivifican y empoderan el contexto y otorgan sustento a dicha historia.

En su estudio sobre las mitologías comparadas, Frazer (1890:670) expone que en distintos lugares de Asia [Japón] y Sudamérica [Perú], existió alguna vez la creencia de que el sol no debería tocar a la persona divina y para acceder a la posición de poder, debería guardarse de la luz para que al ser sacralizada o entronizada pudiese vivir en la luz. Opuesto a lo anterior, el vampiro se guarda de la luz en su sacramento de obscuridad y misterio pues la luz lo destruye o no, según el director que dirija un filme.

Visiones diversas en el carácter de la doncella victimizada. La sufriente experimenta visiones tan vívidas que para otro pudieran ser pesadillas; mas en la narrativa vampírica es el acto premonitorio, el preámbulo de la llegada de lo inefable.

En este contexto se exponen tres análisis sucintos del rostro vampírico que pueden considerarse como clásicos: el rostro de Béla Lugosi, el de Nosferatu y el del dueto Brad Pitt y Tom Cruise. Se seleccionaron estos rostros pues podría decirse que representan propuestas estéticas que reflejan distintas épocas y conceptos muy ricos en lo que respecta a la fotografía.

En este contexto se exponen tres análisis sucintos del rostro vampírico que pueden considerarse como clásicos: el rostro de Béla Lugosi, el de Nosferatu y el del dueto Brad Pitt y Tom Cruise. Se seleccionaron estos rostros pues podría decirse que representan propuestas estéticas que reflejan distintas épocas y conceptos muy ricos en lo que respecta a la fotografía.

³ Recuérdese el *Necronomicón*, escrito secreto del árabe Abdul Alhazred según Lovecraft, cuyo impacto empodera el concepto del mito objetivado, sobre la base de mitos pre-existentes y en creencias ocultistas. Múltiples ediciones apócrifas del *Necronomicón* también han sido publicadas a través de los años.

LA PERCEPCIÓN DEL ROSTRO O CARA

Mientras que el vocablo “cara” nos remite escuetamente a la “parte frontal de la cabeza” (Merriam Webster, 2017), su conceptualización y percepción arroja problemáticas diferentes para su almacenamiento mental. En este sentido, los psicólogos han acuñado el vocablo *percepto* que fusiona el concepto con la percepción del mismo, en este caso, el rostro. En el campo de la psicología durante la década de los setenta del siglo XX se consideraron dos posibles estrategias cognitivas diferentes al codificar una cara: a) rasgo a rasgo, de acuerdo con un esquema previo (Penry, 1971); o b) de forma global u holística y no procesando sus rasgos específicos por separado (Kuehn, 1974).

No obstante, durante los ochenta, se unifican en una propuesta estos dos procesos. Según Bruce y Young (1986), cuando se construye una cara en la mente se realiza como primer paso un análisis de la información. Es decir, en primer lugar, el sujeto *procede a realizar una codificación estructural de las características faciales* que permitirá la construcción de un percepto visual.

Para ello, el sujeto realiza un análisis simultáneo y en paralelo de diferentes tipos de información facial:

1. De la apariencia facial o patrón facial: *identificación del estímulo visual* como perteneciente a la *categoría de las caras*.
2. De la *discriminación de las características particulares del rostro y su distribución espacial particular* que permitirán reconocer semejanzas o diferencias entre rostros.
3. Del análisis de las expresiones faciales.

Una vez realizado el reconocimiento facial: *se compara el rostro con la memoria de caras previamente aprendidas y almacenadas* y, si se encuentra un signo de memoria facial de configuración similar al percepto mostrado, se produce entonces un sentimiento de familiaridad con él y entonces se activa el acceso a su reconocimiento. Almacenado en una serie de distintas categorías.

En el caso de una figura o rostro siniestro lo esencial resulta en creer, según Freud (1919:1), en una especie de animismo;⁴ en los muertos no muertos, o bien, aquello del espíritu que se encuentra a la mitad y nosotros como poseedores de una enorme galería mental de rostros vampíricos, esas facciones nos podrán infundir un cierto miedo.

Como el mismo Freud nos recuerda:

[Sobre las creencias y supersticiones] Hoy ya no creemos en ellas, hemos superado esas maneras de pensar; pero no nos sentimos muy seguros de nuestras nuevas concepciones, las antiguas creencias sobreviven en nosotros, al acecho de una confirmación. Por consiguiente, en cuanto sucede algo en esta vida, susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro. (1919: 12)

LUGOSI EL VAMPIRO INMARCESIBLE

En la gran mayoría de las ocasiones, cuando rememoramos la figura de un vampiro, es muy probable que lo primero que imaginamos es un paraje sombrío y generalmente envuelto en la bruma nocturna, con un inmenso y solitario castillo gótico con gárgolas encaramadas en su parte superior, en donde son inseparables aullidos de lobos (los hijos de la noche a decir del propio Nosferatu),⁵ crujidos de puertas inmensas y en donde un ser sombrío con vestimenta fúnebre, colmillos puntiagudos, una gran capa movediza con el auxilio del viento, en ocasiones, con la cabeza rapada y orejas puntiagudas, en algunas otras, con el cabello envaselinado y con las sienas canosas, con rostro anquilosado y grandes garras que, antes del canto del gallo, se oculta de los primeros rayos del sol en un ataúd; sin embargo, estas imágenes no son las únicas que a lo largo de la historia del cine han proliferado.

⁴ Creencia que atribuye a todos los seres, objetos y fenómenos de la naturaleza un alma o principio vital.

⁵ De acuerdo con Adrien Créméné (1981), la palabra exacta sería *Nosferat*. Dicho término es una mala transcripción de *Necurat*, especie de espíritu maléfico cuyo nombre se evita pronunciar y que literalmente significa «el Inmundo».

² Stan Dragoti, *Love at first bite*. 1979.



Imagen 1.

Max Schreck como *Nosferatu*, (1922).



Imagen 2.

Béla Lugosi interpretando al Conde Drácula (1931).



Imagen 3.

Nosferatu, el vampiro de la noche (1979).



Imagen 4.

Entrevista con el vampiro. (1994).

Hacia 1922, la película *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, (traducido literalmente como *Nosferatu, una sinfonía del horror*), dirigida por F. W. Murnau, nos presenta a un vampiro bestial, con mirada desorbitada, y un par de colmillos sumamente agudos en el frontal bucal, encarnado por el Conde Orlock (Max Schreck), sin embargo, para los años 30 del siglo pasado, y hasta nuestros días, el vampiro evolucionó notablemente, hasta convertirse en un ser muchas veces varonil, lascivo, hermoso, aristocrático, encantador, hasta llegar también a la homosexualidad (*Entrevista con el vampiro*, 1994).

En algunos otros casos, el manejo del claro/oscuro, que data desde la película de Murnau, ha perdurado hasta nuestros días. Este contraste tan marcado es uno de los elementos que ayuda a resaltar el ambiente tétrico que el género cinematográfico de vampiros requiere para crear misterio y horror.

Es en 1931 cuando se filmó en Hollywood la película *Drácula*, dirigida por Tod Browning y protagonizada por Béla Lugosi, en el que las características de refinamiento, sensualidad y masculinidad (por citar tan solo algunos atributos), dominaron las secuencias vampíricas cinematográficas, dejando atrás el modelo terrorífico propuesto por Murnau diez años antes, dando de esta manera un carácter más elegante al género de vampiros.

El modelo que perpetuó a los vampiros, sin duda alguna fue el seductor actor Béla Lugosi, representando un atípico “Don Juan”. Lugosi, quien era originario de Hungría, plasmó en los espectadores la imagen de un vampiro que aún llega poderoso hasta nuestros días a la pantalla grande.

El rostro de Drácula, con un maquillaje parecido al mármol, encarnado por Béla Lugosi, posee la piel pálida y acartonada con tintes azulados (a pesar del film realizado en blanco y negro), en la que la estructura facial se asocia con la parca pálida y traicionera. En la paleta original del maquillista, el cabello oscuro contrasta dramática-

mente con la blancura del rostro, los labios seductores impregnados de un color violáceo, siempre listos para besar, y eternamente preparados para morder. En los ojos se aprecia la mirada hipnótica y tentadora llena de luz, provocadora de terror y fascinación a quien le mira; sus retinas oculares son espejos del alma vivaces, vehementes, rojos como una llamarada incitante a la vida y a la muerte eterna. Como alguna vez se pudo apreciar en esos antiguos posters publicitarios de este filme.

NOSFERATU, EL VAMPIRO DE LA NOCHE

El cineasta alemán Werner Herzog realizó, lo que a nuestro parecer es la mejor película de vampiros hasta ahora. Es una versión renovada del primer *Nosferatu*, hecha en 1922, y que, sin embargo, no pierde en absoluto las características expresivas de la primera película; por el contrario, este film ganó mucho con la aportación del color, la fotografía sumamente cuidada, la música del grupo *Popol Vuh*, bellamente acompañada, y la magistral actuación de Klaus Kinski personificando a Nosferatu e Isabelle Adjani como Lucy Harker. Todo lo anterior hace de este film una maravillosa y poética obra de arte visual. Nosferatu aparece con regularidad en escena saliendo de un fondo nebuloso y tétrico, en un contraluz que engrandece su imagen y a la vez da la sensación de ser una alucinación para Lucy Harker.

En el texto “La erótica del terror”, acerca de la figura del vampiro: *Nosferatu* frente a Clarimonde, Jordi Luen-go López (2013:81) argumenta:

Este segundo Nosferatu se presentará como una tragedia melancólica donde el subconsciente se instalará en las tinieblas de la degeneración del propio ser, igual que estaba ocurriendo con la identidad alemana, consumiéndose

lentamente en el miedo a un pasado todavía reciente, como la angustiada espera de la visita del vampiro.

Es así como Herzog realizó un magno homenaje al Nosferatu de F. W. Murnau del año 1922, quien fue capaz de exacerbar el expresionismo del primer film, y llevar al nuevo Nosferatu hasta la manifestación grandilocuente del terror. El vampiro llamado Conde Orlok inspira miedo desde la primera vez que aparece en escena: fue creado visualmente para eso. Es más, en algunas escenas llega a mostrarse aún más aterrador y amenazador.

El maquillaje de Kinsky, al encarnar al Conde, hacía que éste tuviera un cierto parecido con una rata, de aspecto monstruoso, cruel y carente de toda belleza. La mutación bestial consistió en ojeras muy prominentes, orejas puntiagudas y colmillos grandes en los dientes centrales de su dentadura superior; un blanco pétreo adosado a su rostro, la cabeza finamente afeitada, y en la escena final, en la cual succiona lujuriosamente la sangre a Lucy, resaltan exageradamente las venas craneales del vampiro en un *close up* testimonial, en ese acercamiento los deseos ocultos se vuelven realidad, Lucy se entrega a la seducción en un sacrificio de amor trágico y Nosferatu logra alcanzar y saciar sus delirios nocturnos que a la postre lo llevarían a la muerte como el siguiente extracto del *script* lo atestigua:

[...] La muerte es cruel por ser inesperada, pero la muerte no lo es todo. Es más cruel no poder morir. Quisiera poder participar del amor que hay entre usted y Jonathan. [...] Yo podría cambiarlo todo, si usted quiere venir a mí y ser mi aliada. Habría salvación para su marido y también para mí. La ausencia de amor es el dolor más profundo... Conde Orlock. (Werner Herzog. 1979. *Nosferatu. El vampiro de la noche*)

TOM CRUISE Y BRAD PITT

En *Entrevista con el vampiro*, los rostros de Tom Cruise y Brad Pitt aluden a varios elementos psicológicos que forman un filtro para la percepción del rostro. En primera instancia aluden a la pediofobia que se define como el miedo intenso e irracional a los muñecos. En esta fobia el sujeto puede experimentar ansiedad y agitación emocional, la cual puede ser totalmente perjudicial para su conducta e impedirle llevar una vida normal.

Diversos directores de terror, como Wim Wenders, Darío Argento, Lucio Fulci y Sergio Martino acostumbran decorar algunas escenas de sus películas con ciertos muñecos en mal estado en ambientes sucios y deteriorados como son los sótanos o áticos. Dado que la gente común piensa que un muñeco puede representar a un muerto o en algunas ocasiones a un bebé muerto como huellas de un temor infantil.

En un segundo plano, el muñeco se convierte en un fetiche de las películas y programas de terror, los cuales suelen mostrar fetichismos hacia muñecas (pues muestran muñecas que dan miedo, o simplemente porque algún personaje antagonico se maquilla como una), hacen muy poco para disminuir la respuesta fóbica en estos individuos y, por lo general, contribuyen a alimentarla.

En este filme, Cruise y Pitt se presentan en una semblanza cuyas indumentarias parecieran casi pintadas por Thomas Gainsborough, como en el caso del cuadro denominado el “Niño Azul”, pintado en 1770. En cuanto al rostro, ambos muestran una falta de expresividad en la mirada, las pupilas sumamente dilatadas, poses que son casi pictóricas o bien de postales. Los balances de luz y sombras ambientales hacen de los rostros cuadros perfectos tanto a color como en blanco y negro. Sus caras pálidas los dotan de una cierta inexpresividad enigmática y la delgadez de su estructura ósea craneal forma ángulos perfectos con los cuales cualquier fotógrafo se deleitaría. Los ojos están cubiertos suavemente con maquillaje más

Imagen 5



El niño azul (1770), de Thomas Gainsborough.

oscuro en los párpados para exhibir una anatomía más extraña y cadavérica que, sin duda, se menciona en el filme en la primera sugerencia de un vampiro bisexual: “debemos ser poderosos, hermosos y sin arrepentimientos [...] que par haríamos tú y yo [...] yo sólo tengo mi sufrimiento [...] y lo que tú sientas; el sentir nada es lo único que me queda por aprender”.

En lo helado de la nada se desvanecen estos rostros inanimados *cuasi* robóticos de los cuales ninguno posee un reflejo y ni siquiera se llegan a reconocer a sí mismos; sólo en la obscuridad de la hambruna sangrienta y el frenesí erótico se materializan y se despliega la belleza de estos rostros vampíricos. Salidos de una fantástica paleta pictórica de Neil Jordan como director y Philippe Rousselot como fotógrafo del filme.

CONCLUSIONES

Sin duda, el rostro del vampiro es inmortal. Yace latente en cada uno de nosotros cuando mostramos nuestro lado más oscuro. El rostro del vampiro es multifacético: heterosexual, bisexual o simplemente sexual, como un reflejo fiel de nuestro deseo insatisfecho de hambre, posesión, desesperación, lujuria o poder; entronizado en un ámbito donde impera la noche y la nada perdidas en la eternidad. Cada rostro vampírico expuesto cumplió con grandeza estas cualidades. En la actualidad, el arquetipo vampírico de delgadez, belleza y poder como idea sigue vigente, se propaga en todos los ámbitos como si fuera una moda efímera de Lagerfeld, su misma apariencia física lo vuelve el Káiser de la moda vampírica posmoderna.



Imagen 6.

Karl Lagerfeld.

BESTIARIOS

BIBLIOGRAFÍA

- Browning, Tod (1931). *Drácula*. Estudios Universal. Estados Unidos.
- Bruce, V. and Young, A.W. (1986). *Understanding face recognition*. British Journal of Psychology. England.
- Créméné, Adrien (1981). *Mythologie du vampire en Roumanie*. Montecarlo Ed.
- Connolly, S. (1997). *Modern demonolatry*. DB Publishing. USA.
- Dragoti, Stan (1979). *Love at first bite*. American International Pictures. USA
- Frazer, James George (1890). *La rama dorada. Magia y Religión*. México FCE, 3ª Ed 2011.
- Freud, Sigmund (1919). Lo siniestro. En *Obras Completas* (versión electrónica). Disponible en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>. Obtenido el 4 de enero de 2017.
- Herzog, Werner (1979). *Nosferatu: Phantom der Nacht*. Werner Herzog Filmproduktion y Gaumont.
- Jordan, Neil (1994). *Entrevista con el vampiro*. Geffen Pictures. Estados Unidos.
- Kaim, Claudio (2003). *Breve historia del cine clásico alemán*. Ediciones sin nombre. CONACULTA. México. D.F.
- Kuehn, L. L. (1974). Looking down a gun barrel: Person perception and violent crime. En *Perceptual & Motor Skills*,
- Luengo López, Jordi (2013). *La erótica del terror en la figura del vampiro Nosferatu frente a Clarimonde*. Cuadernos de investigación filológica. Universidad de la Rioja, España.
- Penry, J. (1971). *Looking at faces and remembering them: a guide to facial identification*. Elek Books. London.
- Sadoul, Georges (1995). *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México: Siglo XXI Editores.

IMÁGENES

1. Imagen fija de *Nosferatu, una sinfonia del horror*, dirigida por F. W. Murnau, 1922, Alemania. En: <http://nocturnis.org/novedades/mejores-peliculas-vampiros> [18 de febrero de 2021]
2. Imagen fija de *Drácula*, dirigida por T. Browning, 1931, EUA. En: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/bela-lugosi-actor-que-dio-vida-a-dracula_14786 (bela lugosi) [18 de febrero de 2021]
3. Foto fija de *Nosferatu, el vampiro de la noche*, dirigida por W. Herzog, 1979, Alemania. En: <http://johannes-esculpiendoeltiempo.blogspot.com/2010/07/nosferatu-vampiro-de-la-noche-nosferatu.html> (w herzog, klaus kinski) [18 de febrero de 2021]
4. Foto fija de *Entrevista con el vampiro*, dirigida por Neil Jordan, 1994, EUA. En: <http://nocturnis.org/novedades/mejores-peliculas-vampiros> [18 de febrero de 2021]
5. *The Blue Boy*, óleo de Thomas Gainsborough, 1770, colección particular, EUA. En: <https://fineartamerica.com/featured/a-tribute-to-thomas-gainsborough-catus-1-no-4-the-blue-boy-l-b-gert-j-rheeders.html> [18 de febrero de 2021]
6. Karl Lagerfeld, s/d, s/f. En: <https://www.telva.com/moda/noticias/2019/03/06/5c7fd54201a2f1458a8b45e9.html>

SILVA DE VARIA INVENCION

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



SERPENTARIO

(Fragmento)

Los antiguos mexicanos tenían a la serpiente como símbolo de la sabiduría, de la prudencia, del buen juicio; depositaria de todas las leyes, modos y formas del raciocinio, Dios escamado, cuerpo ondulado del conocimiento. Los antiguos mexicanos tenían a la serpiente como símbolo de sapiencia; para los campesinos que actualmente laboran en las plantaciones de cacao y de café, simplemente es el sueño, al que se llega por los conductos de unos enemigos dientes acanala-dos, emboscados en la sorpresa.

DE ARRULLOS

La víbora de cascabel infunde espanto a quien se topa con su vesania a rastras. Todos los hombres se funden en el hombre a través de un muy antiguo lazo de adrenalina. Ella, por su parte, insiste en ser sonaja del sueño.

CANTIL

La mordedura del Cantil es singular. La primera etapa de su veneno entra de golpe al predio de las alucinaciones; después se va alcanzando una serenidad poco común en nuestro fluir cotidiano. El tiempo se invierte y se empieza a ascender por las escalinatas de los minutos, de las horas, de los días, de los años. La memoria se vuelve una piedra labrada por los siglos y ahí nos leemos el origen, cuando el verbo estaba recostado entre plumas verdes y azules, cuando el día y la noche empezaron a girar en su eje vigesimal, cuando iniciamos el latido junto al ritmo del universo.

En el vértice del sueño el sol levanta sus pirámides de lumbre, construye sus ciclos, su arquitectura, su música con el movimiento de los astros. Entonces Kinich Kakmo levanta su centro en llamas y es tal el deslumbramiento que provoca, que es imposible encontrar el camino que regresa al cuerpo.

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



DE NAUYACAS

Una de las serpientes más peligrosas que habitan entre Comitán y Guatemala es la Nauyaca Verdinegra. Vive entre los arbustos, a una altura aproximada de dos metros. Se enrosca y desenrosca al nivel de los ojos; tira el mordisco asesino directo al cuello o a la cara, esas son sus zonas para inyectar la muerte.

Entre los campesinos es común escuchar que cuando se ha sufrido un ataque de la Nauyaca Verdinegra, la víctima debe cazar al reptil y morderle a su vez por todo el cuerpo para salvar su vida. Si el remedio no diera resultado deberá seguir mordiéndolo para salvar su alma.

LAS INTENCIONES DEL CINCUATE

En los pueblos y rancherías es de dominio público que la culebra conocida con el nombre de Cincuate frecuenta a las mujeres en período de amamantar. El Cincuate se prende de la ubre materna mientras introduce la cola en la boca del crío con lo que evita el llanto de éste. Los científicos atribuyen a esta actitud afanes nutricionales a favor del propio Cincuate; los poetas, en cambio, le adjudican a dicha práctica promiscuidades eróticas.

LOS DEDOS DE LA MÚSICA

La música las atrae poderosamente –reza la creencia popular–, por eso cuando un grupo de artistas interpreta alguna melodía, no falta araña que atraviese a la mitad de la sala. Nadie puede atentar contra ella en esos momentos porque es idea de músicos la de que, en tales circunstancias, las arañas son portadoras de buena suerte. Precisamente por eso las arañas toman confianza, caminan por los hilos del sonido ascienden por los zapatos de los ejecutantes, se meten en su sangre y afloran ensayando malabarismos en las encordaduras de arpas, violines y guitarras.

EL GRAN ESCAPE DEL VAMPIRO MEXICANO

FRANCISCO ROJAS

VIDA VALERO BORRÁS

El Vampiro se convertirá en la mejor película de horror hecha en México y en uno de los filmes de culto más populares de nuestro cine en otros países [...] en El vampiro [...] no sólo toma abiertamente el personaje de Bram Stoker y lo ubica adecuadamente en el contexto mexicano sino que se anticipa –un año antes– a la sensual versión de Christopher Lee.

EMILIO GARCÍA RIERA

Hablar sobre el filme *El vampiro*, y su ícono Germán Robles, resulta un poco extraño: pocas son las personas que pudieron ver este filme en su momento. Hasta nosotros llega como un referente añejo de la enorme filmografía vampírica. En el universo académico cinematográfico mundial del cine de terror, nos muestra aquella puesta en pantalla grande mexicana como un referente de una película bien dirigida, producida y realizada, con pocos recursos, pero que cumple con los requerimientos del género y los extiende con aportaciones propias del cine mexicano; con las contribuciones de fotógrafos, maquillistas y de producción.

En la ficha cinematográfica de 1957 se asienta: Producciones Abel Salazar (ABSA); Dirección, Fernando Méndez; Guión, Ramón Obón; y Fotografía, Rosalío Solano. Con la actuación de: Germán Robles, Ariadna Welter, Carmen Montejo, José Luis Jiménez, Mercedes Soler y Alicia Montoya en los papeles principales. En esta película que nos llega desvanecida por el paso del tiempo y la constante contaminación filmica norteamericana, la figura de Germán Robles es para muchos ambivalente. Por un lado, algunos fanáticos del cine internacional ven la película como una más del cine mexica-

no: intrascendente, risible e incongruente, debido a que les parece inconcebible que un actor español intente hablar como mexicano y encarnar a un vampiro procedente del este de Europa.

No obstante, para aquellos estudiosos y amantes del género que ven el cine sin estereotipos, Germán Robles cumple perfectamente con los requerimientos visuales y actorales de este papel. Pese a que en realidad él era un hombre joven de veintiocho años, en el papel del Conde Duval, se asemeja a un vampiro de mediana edad; su talla y delgadez de rostro chupado, casi cadavérico, lo hacía un modelo casi perfecto para dicha interpretación. En palabras de Germán Robles: “Este fue el éxito de *El vampiro*: galán, guapísimo, precioso, joven, rozagante. No fue un monstruo como todos los otros: Lugosi, cacarizo, y Nosferatu, tanto el de Murnau como el que personificó Kinski, casi la misma versión: tremendo, calvo, con las orejas en punta, los dientes [centrales] afilados” (Vargas, 2001). En otros términos, la presencia escénica de Germán Robles adopta la elegancia y misterio que es parte del ADN fundamental de la raza vampírica que lo tiene ubicado a la altura de los grandes actores de terror en el mundo como Boris Karloff, Béla Lugosi, Vincent Price, Christopher Lee y Klaus Kinski.

En seguida nos adentramos a un misterio o mito creado por el mismo Germán Robles y todos aquellos vampiros que, con algún *close up*, se dice han cautivado al sexo opuesto con una mirada enigmática, misteriosa y recargada de sexualidad. Según nuestro vampiro: “[...] otro acierto fue de Fernando Méndez, el director. Lo que él me dijo desde las primeras lecturas fue definitivo: ‘Mira, Germancito, yo no quiero un vampiro monstruo. Yo quiero un vampiro cachondo’”. (Loc. cit.)

El mismo histrión narra el impacto cinematográfico de su vampiro sólo comparable a cuando el público cinéfilo gritaba enardecido en las butacas: “¡Santo, Santo!” en los cines y hacía valer su afición omnipresente a la lucha libre. Don Germán así explicaba el efecto hipnótico de su mirada:

¡Yo salía con la pestaña parada y levantando la ceja! Y cuando a él le presentaban a una señora –porque lógicamente era un conde, Lavud, Duval al revés; Alucard, Drácula, la misma cosa– tomaba la mano para besarla... ¡Y la desnudaba! ¡Y se la sentaba! ¿Qué pasó? Que el público femenino gritaba: ¡Sí, chúpame, vampiro! Pues cómo no. ¡Sí, échate! [...] Entonces, no andaba tan descabellado Fernando Méndez cuando me dijo: quiero un seductor. ¡Esa mirada! [...] clavarla, clavarla, clavarla y lógicamente, en función de ella, después dulcificarla. Perdóneme. ¡Híjole! En la mirada se la quiere, pero se la quiere... ¡Y la quiere! ¡Y se la echa! Esa es la posesión, tomar la energía potencial del individuo vivo, mujer, pues él no se echa hombres. Tal vez lo haga en un acto de autodefensa, cuando alguien lo persigue, lo agarra y agrrrrrs, le pepeña el pescuezo y se acabó. (Loc. cit.)

En estos comentarios, plenos de sabor mexicano, el intérprete muestra su orgullo y cariño por el personaje que lo encumbró. En el mismo sentido es destacable la importancia que la producción de esos días puso en el entorno de la película. Para la crítica:

La película es un paseo por varios de los ítems que el cine de terror había planteado durante la primera mitad del siglo XX. [...] no necesita de una esencia gótica, la ambientación es tan aterradora como cualquier lugar gótico. [...] Un guion eficiente, sustos constantes acompañados de estridente sonido (tanto música y efectos sonoros) que no hace más que multiplicar el efecto, decorados cochambrosos y oscuros, salidos de clásicas pesadillas [...] el bosque, la hacienda, las catacumbas [...] Todo es ominoso, húmedo, perturbador. (Miranda, 2016)

Para German Robles “el entorno significó el primer acierto [...] que se le ocurrió al condenado Abel Salazar: Voy a hacer una cosa de vampiros. ¡Y lo sitúa en México! ¡Con mexicanos! ¡En un rancho mexicano!”. (Vargas, 2001) De esta forma en una hacienda abandonada, casi en ruinas, llena de pirules, caminos sórdidos, velorios, criptas, catacumbas, cementerios y el misterio de un vampiro

Imagen 1.



Uso del blanco y negro en tomas contrastadas.

en esas tierras olvidadas marca: “mi debut en cine fuera haciendo el Anticristo, o sea un vampiro, un hijo de las sombras, el que está muerto vivo”. (Loc. cit.)

En este sentido, la ausencia amplia de una urbanización protectora, o que por lo menos oculte una pretendida soledad del individuo, disfraza el supuesto equilibrio de los delgados hilos de la mente. La ambientación presente en *El Vampiro*, con sinuosos caminos donde se respeta el espíritu de la campiña, sin duda, despierta en cada cual un distinto estado de la mente. La figura del campesino en este asentamiento representa la ominosa carga del explotado que muestra el sufrimiento y abuso del poderoso.



Imagen 2.

Caninos sobredimensionados.

Emplazado en esta ambientación bucólica, Germán Robles y todo el elenco de actores nos muestran una proyección del miedo:

Situaciones traumáticas como la pérdida de la identidad, la sumisión, la criminalidad, desequilibrio, la inaprensible angustia, la incertidumbre, la pesadumbre, la perplejidad y toda una serie de déficits colectivos e individuales [...] a andar el “sinuoso camino de lo indeterminado”: la pesadilla, lo siniestro, los fantasmas, los monstruos de la mente; en una palabra, el miedo. (Miranda, 2016)

El miedo se muestra en blanco y negro y, sobre todo, como en todas las películas de vampiros, la noche nutre a la filmación de un juego perfecto de luz y sombras en el cual se plantea una semiótica visual entre el blanco y el negro (lo bueno con rasgos blancos o de blanco, y los antagonistas sombríos, de negro) La escenografía pertenece a Gunther Gerzso,¹ cuya propuesta visual

contenía algo del expresionismo germánico (esa forma de la plástica donde predomina lo oscuro sobre los claros, en el cual las sombras son proyectadas), y de donde proviene esa obra maestra del mito vampírico. (Miranda, 2016) En ella, Germán Robles muestra una figura alargada que en la mayoría de las veces resalta mediante una iluminación contrastada (solvencia técnica del trabajo cinematográfico de Rosalío Solano), la niebla, inusuales ángulos de cámara y hábiles movimientos de la misma; la iconografía elemental: la estaca, los espejos que no reflejan. (Loc. cit.)

Destacan también las escenas de la salida del ataúd del Conde Lavud (Germán Robles) cuya ascensión vertical del mismo es impresionante, las transformaciones del vampiro humano en vampiro quiróptero, por medio de ediciones y disolvencias ágiles, aunque con fallas técnicas² cumplieron con su cometido.

Por último, ya el mismo Germán Robles comentó previamente sobre la gran aportación del cine mexicano al universo de los vampiros, bien sabido es por los fanáticos del terror que los caninos sobredimensionados en la fisonomía vampírica fue una aportación estética que llegó para permanecer en todos los filmes de horror posteriores. Muchos pensaron que era una aportación de Christopher Lee (1958) en el filme *El horror de Drácula*, pero en realidad fue nuestro vampiro con un año de antelación (Puig, 1997:110).

En síntesis, Germán Robles cristalizó en su actuación una estupenda imagen como el Conde Karol Lavud, es decir, un joven vampiro con todas las alas. Pero no fue su sola presencia magnética y misteriosa la única contribución visual del filme; hubo distintos factores circunstanciales de

hacia el arte abstracto.

1 Gunther Gerzso fue un artista plástico mexicano de ascendencia húngaro-alemana quien trabajó en proyectos visuales como pintor, diseñador de escenarios, de la misma forma como escritor y director de teatro y cine, y que formó parte del movimiento artístico conocido como “La Ruptura” y se enfocó

2 Como los hilos visibles del murciélago y algún tipo de impulso del actor para volar ya como quiróptero.

Imagen 3.



Clavillazo y Germán Robles en plena comedia.

tiempo, espacio, preproducción, producción, actuación, posproducción y edición que se conjugaron para inmortalizar al vampiro que sería visto en todos los ciclos de cine de academia en todo el orbe. Como el mismo histrión sentó: “Yo estoy en los grandes museos, en las grandes enciclopedias de terror en el mundo. Antes me hacen un homenaje en Amiens, como vampiro (en 1993) durante un festival internacional de cine... ¡Un homenaje a Germán Robles! Antes me lo hicieron en Francia que en México, pero qué importa. Así somos (Vargas, 2011).”

HACIA “EL CASTILLO DE LOS MONSTRUOS”

Alguna vez Germán Robles expresó: “Si yo hago la tercera película [de vampiros] me quedaré encasillado como se quedaron Boris Karloff, Béla Lugosi, Vincent Price. No la voy a hacer.” (*Loc. cit.*) Bien, valdría la pena reflexionar sobre el derecho que posee cualquier individuo de huir de algo o de alguien. Se trata de una visión natural acerca de la vida misma en la cual cada persona se desplaza en un viaje continuo. Las personas huyen por distintas causas: en búsqueda de encontrar la novedad, de huir de la pasividad, de encontrar un refugio, de eludir la dominación, de llegar a una zona de confort o simplemente la de encontrar la libertad esperanzadora. En breve, huir significa tomar una alternativa personal sobre una situación, sobre una realidad en la cual no deseamos estar inscritos.

Así sucede con la acción actoral, un actor se define por una naturaleza especial en la cual su labor se desplaza en diferentes ámbitos y escenas; cubiertos con la piel y emoción de distintos personajes creados por escritores y dramaturgos, en este entorno, el cambio continuo es la arena donde conquistan sus grandes triunfos o con gran miseria sufren sus peores derrotas.

En esta montaña rusa camaleónica de palabras y caras cada actor abriga un crecimiento en su tarea y también

en su ego. No olvidemos que los histriónes poseen y exhiben grandes egos. Ellos mismos a través de todos los cambios en su persona e inmersión en sus personajes descubren su lucidez, inteligencia y fuerza extraordinaria que

los hace poseedores de una gran presencia escénica desde la cual dominan las tablas, la voz, la gesticulación, la improvisación, y con ellas manipulan deliciosamente a la audiencia a su antojo ya sea en los telones del drama, la tragedia o bien de la comedia.

Al tomar en cuenta todo lo anteriormente mencionado, existe un gran temor que sufren muchos actores al encasillamiento. Ser considerado por la opinión pública como un actor de poco alcance interpretativo en el cual puede ofrecer una ejecución aceptable sólo en ciertos papeles. El encasillamiento de un actor puede tener un sinnúmero de causas:

- i) Por la armonía física que se presenta entre el actor o la actriz y el personaje descrito del *script*, la novela, el cuento o el poema del cual se nutre la labor actoral.
- ii) Por el éxito en taquilla del desempeño de un actor en un film determinado.
- iii) Por ser una obra exitosa que se recicla continuamente.
- iv) Por ser una película o serie de tv muy vista que se agotó hasta el cansancio.
- v) Por la combinatoria de las causas anteriores.

En el escrutinio de las afirmaciones previas, examinemos cada una para poder acercarse a una caracterización más racional del encasillamiento. En este sentido, la armonía física que se presenta entre el actor o la actriz y el personaje descrito del *script*, la novela, el cuento o el poema del cual se nutre la labor actoral. Este es precisamente el encasillamiento que sufren los héroes de acción como ha sucedido con Sylvester Stalone (“Rocky”), Bruce Willis (“John McClane”, un policía callejero de Nueva York), o bien, Arnold Schwartzneger (“Terminator”). Siempre estos personajes están latentes en la mente del público.



Cambios físicos extremos de Christian Vale.

Imagen 4.

En segundo lugar, surge por el éxito en taquilla gracias al desempeño de un actor en una película determinada. En este caso podemos citar el encasillamiento de tres vampiros eternos en la historia del cine: Béla Lugosi, Christopher Lee como el Conde Drácula y Germán Robles como el Conde Duval, estigmatizados por la fuerza del personaje y de sus espléndidas actuaciones que perviven, es decir, el personaje los retuvo.

En tercera instancia, en el caso de tratarse de una obra exitosa que se recicla continuamente con un personaje prototípico, es fácil citar el encasillamiento que sufrieron todos los actores que han personificado a James Bond, mítico espía inglés. Para quienes pudieron llenar los zapatos de Sean Connery se mantienen como un James Bond generacional y aquellos que no pudieron, sufrieron el repudio, la crítica mordaz y la burla como actores y sus carreras quedaron destruidas.

En cuarto lugar, cuando un actor es protagonista de una película o serie de tv muy vista que se agotó hasta el cansancio. Este es el caso de actores como James Van Der Beek, cuyo rostro era demasiado reconocible, gracias a la serie de televisión que lo hizo famoso, “Dawson’s Creek”. Por último, por la combinatoria de todas las anteriores es posible decir que el encasillamiento es un peligro o bien una condición de confort finita, que los actores desean salir de ella pues restringe su devenir en la pantalla grande.

Bien vale mencionar que aquellos quienes fueron encasillados en cierto momento como “niños bonitos” han hecho grandes esfuerzos para escapar del encasillamiento. Si se toma el hecho de que un actor sólo cuenta con una cara y un perfil emocional o físico puede ser encasillado y es necesario llevar a cabo ciertos cambios. Desde que Robert De Niro mostró al mundo, en “Raging bull” (1980), una gordura extrema de dieciocho kilos de sobrepeso, y luego una versión atlética de cuadrilátero en una actuación extraordinaria, ha desafiado a generaciones posteriores de actores a experimentar cambios físicos ex-

tremos, como Christian Bale en “The Machinist”, o Matthew McConaughey en “The Dallas Buyers Club”, cuyas actuaciones y cambios en su apariencia física han significado la auto-destrucción de su figura agraciada y les ha merecido un gran reconocimiento como actores.

Como contrapartida a los argumentos expresados anteriormente, Germán Robles, nuestro mítico vampiro mexicano, tomó una dirección distinta para escapar de su encasillamiento vampírico; la transición del género fílmico del terror a su opuesto: la comedia. La palabra comedia proviene del latín *komoida* (*komos*, fiesta *con* bailes, *y ado*, cantar), alude a un género ligero de final feliz relacionado con la vida real y aderezado de detalles cómicos (*Merriam-Webster*, 2017). Para el siglo XVII surge la *comédie en vaudeville* y la *opéra-comique*, variantes de la Commedia dell’arte, que incluían diversas representaciones dramáticas de lenguaje jocoso acompañadas de números musicales en los que se incluía la comedia física como un elemento cómico:

La comedia física es una de las formas más antiguas de humor en la cultura humana. Ver a otra persona caerse, ensuciarse, recibir una bofetada, tropezarse con obstáculos o realizar un truco siempre ha sido una fuente popular de entretenimiento para audiencias de todas las edades. La comedia física suele depender de una sensación de “schadenfreude”, el secreto placer que un miembro de la audiencia puede derivar de presenciar la desgracia, real o imaginaria, del intérprete (*Wisegeeek*, 2017)

En la cultura inglesa el término *slapstick* (*buffons*) se traduce al español como bufonada o payasada. El humor *slapstick* es un enfoque teatral de comedia que recurre a bromas exageradas de humor físico para definir una producción dramática que contiene un argumento sencillo (*The Free Dictionary*, 2017). Inclusive en la animación actual de caricaturas, se incluyen elementos del *slapstick*

que ofrecen al público la idea de que el dolor produce efectos cómicos y no deriva en daños reales serios (Wilson *et al.*, 2012).

Esta línea bufonesca de acciones corporales exageradas, caras cómicas y posturas extrañas nace desde el mismo Charles Chaplin, en el cine mudo de blanco y negro, hasta Jim Carrey en nuestros días, lleno de sus caras plásticas y humor vulgar. De esta forma, envuelto en este contexto de extraña risa lunática y extrañas dinámicas corporales, Germán Robles filma en actuación especial un nuevo vampiro en la película denominada *El castillo de los monstruos* (1958). En dicho filme Germán Robles llevó a cabo una caracterización cómica de cine mudo, que algunos consideran torpe y otros consideran genial.

Primero los monstruos (la momia, el hombre lobo, el monstruo de la laguna verde y el vampiro) se presentan feroces; en los últimos dieciséis minutos de la película, el vampiro se presenta en un *close up* con un nuevo diseño de ceja que lo hace parecer aún más temible.

En la siguiente escena, el cómico Clavillazo es noqueado por un monstruo y el grupo de monstruos se lleva a la víctima y después el héroe cómico elude increíblemente a todos ellos y se realiza una persecución entre Clavillazo y el vampiro, en lo oscuro de un castillo de horrores, en sus pasillos y escaleras en los cuales juegan a las escondidillas y a una persecución frenética e hilarante alrededor de un féretro, en el cual Clavillazo asusta al vampiro y lo marea hasta hacerlo caer; misma secuencia que las caricaturas de *Scooby Doo* recrearon en los 70 hasta el cansancio.

En esta parte del filme se presenta un vampiro torpe, cansado y hasta un poco falto de seso. En la secuencia final de esta persecución el cómico es atacado por el vampiro que vuela con su forma humana, sin transformarse en murciélago y después de feroz lucha, cuando el vampiro está por succionar la sangre, el alba llega y desintegra al vampiro a lo largo de un sofá.

Pese a que la actuación de Germán Robles es contable en pocos minutos y segundos, es capaz de transfigurar la figura temible del vampiro en un personaje de comedia

lleno de fallas, sin voz, que no asusta a nadie de la audiencia y que, sin embargo, es capaz de arrancar la risa inocente del público. En ello radica el poder de esta bestia de la actuación que, sin abandonar su vestimenta, con voz nítida y potente, de vestigios fónicos hispanos o sin ellos; con un buen *script* o sin él; con sus pobres efectos visuales y su poco presupuesto, el vampiro mexicano Germán Robles es capaz de librar el desafío de la cuerda floja de los géneros fílmicos.

CONCLUSIONES

Encumbrado por el éxito, pero sin perder la visión del mundo, a todas luces Germán Robles, “El Vampiro”, fue un actor por antonomasia que no se dejó sujetar a un solo tema y a una piel actoral; buscaba un escenario grande, polimórfico, en el cual se desempeñó como actor de cine, teatro, televisión, doble de voz y que no se ceñía a esas ataduras. Como él mismo expresó:

El mundo, mi espacio vivencial no puede estar limitado. Lo más cerca que hay de la estupidez humana es la especialización. [...] Hoy estamos desmembrando las actividades. Esto es lo malo y ocurre en todos los países. Es como si yo, como actor, me especializo sólo en películas de terror. ¡La cagamos! (Vargas, 2011)

Pocos han sido los actores que pudieron realizar un acto de escapismo con gracia y a tiempo de estos papeles tan densos y peligrosos. Germán pudo escapar después de hacer su segunda película de vampiros. Como él dijo: “[después de] *El ataúd del vampiro*, también un éxito, me ofrecen la vida de Agustín Lara para interpretar a *El flaco de oro*. ¡Me estaban considerando como actor! [...] y no un ser horrible. Qué es un vampiro si no un mosquito grandote”. (*Loc. cit.*)

De esta forma, por medio de la migración hacia otros papeles más humanos y con su participación cómica, en *El Castillo de los Monstruos*, nuestro vampiro predilecto

clavó la última estaca en el pecho de Karol Lavud (o bien el Conde Duval) y con ella se sella el registro de este viaje en el universo vampírico, cuyo observatorio estuvo fijado en nuestro México del cine de la época de oro.

BIBLIOGRAFÍA

- García Riera, Emilio (1992) *Historia documental del cine mexicano*. México: Conaculta.
- Merriam Webster Dictionary (2017) Disponible en línea en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/comedy> Recuperado el 10 de enero de 2017.
- Miranda López, Raúl (2016) *El vampiro (1957), la aportación mexicana*. Disponible en: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=432 Recuperado el 15 de enero de 2017.
- Puig, Alexis (1997). *El gran libro del vampiro. De la A a la Z. El mundo de los vampiros*. Buenos Aires: Grupo Imaginador.
- Vargas, Rosa Elvira (2001). *La entrevista*. En *La Jornada*. Disponible en línea en: <http://www.jornada.unam.mx/2001/11/02/20an1esp.html>. Realizada el viernes 2 noviembre de 2001. Obtenido el 5 de febrero de 2017.
- The Free Dictionary (2017). Disponible en línea en: <http://www.thefreedictionary.com/Slapstick+comedy>. Recuperado el 8 de marzo de 2017.
- Wilson, Barbara *et al.* (2012). *Violence in children's television programming*. Disponible en: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1460-2466.2002.tb02531.x/abstract>, Recuperado el 19 de febrero de 2017.
- WisegEEK (2017). *What is Physical Comedy?* Disponible en línea en: <http://www.wisegEEK.com/what-is-physical-comedy.htm>. Recuperado en 13 de marzo de 2017.

IMÁGENES

1. Foto fija de *El vampiro*, 1957, dirigida por Fernando Méndez, Producciones ABSA, México. En: <https://sitgesfilmfestival.com/cas/film?id=10004821> [21 de febrero de 2021]
2. Foto fija de *El vampiro*, 1957, dirigida por Fernando Méndez, Producciones ABSA, México. En: <http://diariote.mx/?p=7495> [18 de febrero de 2021]
3. Foto fija de *El castillo de los monstruos*, 1958, dirigida por Julián Soler, Producciones Sotomayor, México. <https://www.facebook.com/actoresepocadeoro/photos/clavillazo-junto-a-german-robles-en-la-cinta-el-castillo-de-los-monstruos/1042823105832269/> [18 de febrero de 2021]
4. Imagen con fotos fijas de tres películas protagonizadas por Christian Vale. En: <https://www.news.com.au/entertainment/movies/startling-photos-show-christian-bales-45kg-weight-fluctuations/news-story/8f035596e08ac4ecc88f6dc4228c4ce9> [18 de febrero de 2021]

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



TARÁNTULA

Amenaza en movimiento que llega a alcanzar hasta diez centímetros de escalofrío. Muchos son los que la han visto cargar en el lomo a sus críos y piensan que es para que estos conozcan a la perfección el oficio del piquete.

ESCORPIÓN DE ARENA

(fragmento)

Este tipo de escorpiones abundan durante el otoño correspondiendo su ciclo reproductivo al octavo signo del Zodiaco que el Sol recorre en esas fechas y que los avezados en asuntos astrológicos denominan precisamente con la palabra de "escorpión".

Según los que aseguran su existencia, el Escorpión de Arena se multiplica en los montes que han sido víctimas de la tala. Su misión –dicen algunos–, es la de envenenar la tierra que pisan los taladores.

PRIMERO ZENZONTLE

Obvio que su nombre procede de raíces nahoas, pero los conocedores afirman que cuando el Zenzontle canta lo hace en maya.

HERMANDAD EN LA SÁBANA

Al volar en conjunto, las garzas tienden en el viento una especie de pabellón, de esos que se usan en las casas de la costa para preservar de moscos y alimañas a la gente cuando duerme. Después las garzas descienden y se posan en la cabeza del ganado; como si le espulgaran el tedio, como si le hablaran al oído. El ganado, mansamente, escucha los secretos del cielo.



LA SIRENA

GLORIA ITO SUGIYAMA

La sirena ha ejercido una atracción irresistible y está presente en el imaginario humano de las más diversas culturas –incluida la del Anáhuac– desde tiempos inmemoriales. El término de sirena (en griego antiguo, Σειρήν Seirén, ‘encadenado’, ‘cautivo’), y por eso quizá, los griegos se sintieran atados o dominados de alguna forma por esta figura. Se relaciona también, quizá, con el sánscrito: Kimera, ‘quimera’, ya que ésta quiere decir sueño o ilusión, producto de la imaginación que el ser humano persigue. Es un ser erótico por excelencia, que produce en quien la mira deseos incontrolados, de ahí su misterio. Posee poderes ocultos, es decir, representa la fantasía del subconsciente, la libertad, pero también la parte femenina del ser humano, se dice. Por otro lado, las sirenas son el reflejo de los miedos a la sexualidad. Por ello, los psicólogos hablan de que la sirena posee un significado más profundo.¹ El pez representa el útero y la sirena, como ser mitad pez, tiene que ver con ello.

En tiempos remotos, hacía alusión a un monstruo fabuloso con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón, un tipo de criatura legendaria que pertenecía al folclore y a las leyendas. Se trata, por lo general, de criaturas fantásticas que se describían como bellas y peligrosas, a partir de la literatura que ha llegado a nosotros de la tradición grecolatina.

La mitología antigua y la pintura han transmitido imágenes ricas y complejas de sirenas: seres de una doble naturaleza, híbridos, capaces de reunir en su somática tanto la forma animal como la humana, con lo que no son ajenos a ninguno de los grandes espacios del mundo: el agua, tierra, cielo. Para algunos siglos, de hecho, tal vez la moda de los viajes y descubrimientos de nuevos mundos, las apariciones de las sirenas esta-

¹ M. Schmitz-Emans (2003). *Seetiefen und Seelentiefen: literarische Spiegelungen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, p. 122.

ban a la orden del día. Las vio Alejandro Magno después de su victoria sobre Darío. Las observaron Teodoro Gaza (1400-1475) y Giorgio Trapezunzio (1395-1473), humanistas bizantinos. A las sirenas les llamaron las musas del mundo inferior. Copland Perry observó: “Su canción, aunque irresistiblemente dulce, no era menos triste que dulce, y bañaba tanto el cuerpo como el alma en un fatal letargo, precursor de la muerte y corrupción”.²

En el idioma inglés se aprecia una clara distinción entre las sirenas clásicas (*sirens*), aquellas con características de ave, de las que se habla en la *Odisea* griega –cabeza de mujer y cuerpo de pájaro– y las que poseen cola de pez, como en la tradición noruega (*mermaids*).

En el campo intercultural, encontramos diferentes interpretaciones y distintos roles sociales.

Jorge Luis Borges (1899-1986) narra en su *Libro de los seres imaginarios* que: “para Ovidio, son aves de plumaje rojizo y cara de virgen”; para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo arriba, son mujeres y, abajo, aves marinas”.³

Hay autores, entre los que se cuentan Durand,⁴ que las asemejan a monstruos o demonios e, incluso, las confunden con cetáceos como los manatíes. Cristóbal Colón las vio a su regreso de las Américas (y parece que incluso antes ya las había encontrado en Guinea). Frente a las costas de La Española, escribe el mismo Colón en su diario de navegación (*Diario del primer viaje*, «Miércoles, 9 de enero»):

El día pasado, cuando el Almirante iba al río del Oro, dixo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara.⁵

HÍBRIDOS DE MUJER-PÁJARO O DE MUJER-PEZ

En el contexto de la mitología griega, las sirenas son criaturas con una historia difusa debido a lo remoto de su origen y a sus ricos y variados antecedentes. Probablemente éstos estén vinculados con el mundo de los muertos.

En épocas preclásicas comenzaron a asimilarse, pero nunca totalmente, ciertos aspectos aislados de otras ninfas como *Naiads* o *Nereids*, en particular; la asociación más o menos de forma directa con el hábitat acuático y su fatal atractivo. Aunque al principio se mostró a la sirena como híbrido de mujer y pájaro, imagen con la que los egipcios simbolizaban *Ba* «fuerza anímica, componente de la parte espiritual del hombre (alma), de cada ser fallecido»; más tarde, en la Iglesia occidental, se transformó en un ser pisciforme desde el siglo IX, cuando así aparece en el *Liber Monstrorum* (libro de los monstruos), manuscrito anglo-latino, catálogo de criaturas fantásticas, de finales del siglo VII o principios del VIII. A partir de entonces, se transmitió de este modo en diversos manuscritos de los siglos IX y X, mitología que comenzó a extenderse y fijar su imagen definitiva. Posteriormente, la Iglesia, se dice, convirtió a las sirenas en representantes de la voluptuosidad, de la sensualidad, del erotismo, del placer, de la lujuria y asimilaron sus canciones con el atractivo de las falsas doctrinas.

En algunos contextos también representan la ilusión, la venganza, la posesión, el amor imposible. De acuerdo con la “sirena de Canosa” (Italia), acompañaba a los muertos a través del ajuar funerario en el entierro. Parecía tener características de psicopompo (de psyche, “alma”, y pompós, “el que guía o conduce”), guiando al muerto en su viaje post-mortem. Según los mitos originales, como ya se advirtió, eran seres con el cuerpo de un ave y el rostro o el torso de una mujer, que se distinguían siempre por tener una voz musical, prodigiosamente atractiva e hipnótica. Así, en el arte griego temprano, las sirenas eran representadas como aves con grandes cabezas femeninas, con plumas y pies escamo-

sos. Posteriormente, se le representaban como figuras femeninas con piernas de ave, con o sin alas, tocando distintos tipos de instrumentos musicales, especialmente arpas. La enciclopedia bizantina del siglo X, *La Suda*, dice que de pecho hacia arriba tenían forma de gorriones y por debajo de mujer o, alternativamente, que eran pequeñas aves con rostros femeninos. Se escogieron las aves por sus bellas voces. Después se representaron como bellas mujeres cuyos cuerpos, no solo sus voces, eran seductoras.

Las sirenas aparecen en el folklore de muchas culturas de todo el mundo, incluyendo el Cercano Oriente, Europa, África, Asia y en las culturas precolombinas. Las primeras historias aparecieron en la antigua Asiria, en la que la diosa Atargatis se transformó en una sirena por matar accidentalmente a su amante humano. Las sirenas, a veces, se asocian con eventos peligrosos como inundaciones, tormentas, naufragios y ahogamientos. En otras tradiciones populares (en ocasiones, dentro de la misma tradición), pueden ser benevolentes o benéficas, otorgar bendiciones o enamorarse de los seres humanos. En las islas británicas, las sirenas fueron observadas en su folklore como presagio de mala suerte. Las sirenas también podían nadar en agua dulce y llegar a los ríos y lagos y ahogar a sus víctimas. A veces, las sirenas podían curar enfermedades. Algunas sirenas fueron descritas como monstruos grandes hasta de unos 600 metros. En China, en algunos cuentos antiguos, las sirenas son una especie de seres cuyas lágrimas se convierten en perlas preciosas. También pueden tejer un material muy valioso que no sólo es ligero, sino también hermoso y transparente. Debido a esto, los pescadores siempre querían atraparlas, pero su canto lo hacía difícil. En otras leyendas chinas, las sirenas son criaturas maravillosas, hábiles y versátiles y se vio mal que los pescadores, por avaricia, desearan capturarlas. En la Península Ibérica, las historias de las sirenas son también muy famosas, hay muchas historias sobre sirenas seduciendo a los marineros; aunque en otros, estas ninfas son totalmente benevolentes. Según Higino, las sirenas estaban condenadas a vivir solo hasta que los mortales que oyeran sus canciones fueran capaces de ig-

norarlas. Las naciones neo-taínas del Caribe identifican a una sirena que recibe el nombre de Aycayia con atributos de la diosa Jagua y la flor de hibisco del árbol *majagua* *Hibiscus tiliaceus*. De aquí pasó a la cultura caribeña moderna como un *vodon loa* haitiana llamado La Sirene (“la sirena”), símbolo de la riqueza, la belleza y la espiritualidad. El *orisha Yemaya*, simbolizado por las olas del mar, de religión yoruba, es la Orisha del río Oggùn que corre por Oyó y Abeokutá, en el territorio Nupe, luego se trasladó a territorio Tapa, en Abeokutá, Ibadán y Shaki. Representa la intelectualidad, la sapiencia y los caracteres cambiantes como el mar. Yemaya, cuando castiga, es inflexible; es adivina por excelencia, le robó el *okpele* (instrumento de adivinación) a Orula y éste luego le entregó los caracoles (*diloggún*). Ella es dueña de las aguas y el mar, fuente de toda la vida, simbolizada por ellas. Reina de Abeokutá. Su nombre proviene del Yorùbá Yemòjá (Yeyé: madre-Omo: hijo-Eyá: Peces), literalmente, madre de los peces. Se dice que todos somos hijos de ella, porque por nueve meses nadamos como peces en la placenta de nuestra madre.

El historiador romano del siglo I, Plinio el viejo (Latín: *Naturalis Historia*) afirmó que las sirenas eran pura fábula, aunque Dinón, el padre de Clearco, un reputado escritor, asegura que “existen en la India, y que encantan a los hombres con sus canciones y, cuando los sosiegan, los despedazan”.⁶ En sus cuadernos, Leonardo da Vinci escribió sobre las sirenas: “la sirena canta dulcemente calmando a los marineros; entonces sube al barco y mata a los marineros dormidos”.⁷

Posiblemente, ya en el siglo II d.C., las obras de Virgilio eran vistas con propiedades mágicas y se usaban para la adivinación. A partir de, por lo menos el siglo III, la leyenda de Virgilio se ve a menudo en el arte y se menciona en la literatura como parte del poder de la mujer y comienza su uso como topos literario, demostrando la fuerza disruptiva del atractivo femenino en los hombres.

2 W. Copland Perry (1883). “The sirens in ancient literature and art”, en *The Nineteenth Century*, Nueva York: Choice Literature, p. 163.

3 J. L. Borges (2007). *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona: Destino, p. 185.

4 J. Durand (1983). *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes*, México: FCE, p. 32.

5 C. Colón, (1892). “Diario del Primer viaje. El primer viaje a las indias (relación compendiada por fray Bartolomé de las Casas en Colón, Hernando)”. «Capítulos XIV - XLI». *Historia del almirante Don Cristóbal Colón*, Madrid: Tomás Minuesa, pp. 111-112.

6 Plinio “El Viejo” (1989). *Natural History*, en 37 vols. Loeb Classical Library, Massachusetts: Harvard University Press, vol. 10, p. 70.

7 *Ibid.* *Codex Atlanticus*, vol. 1, p. 185.

En el siglo IV, cuando las creencias paganas fueron superadas por la cristiandad, se desalentó la creencia en las sirenas. Aunque Jerónimo, quien redactó la versión latina de *La Vulgata* de las Escrituras, usó la palabra “sirenas” para traducir el *tenim* (chacal hebreo) en Isaías (13, 22), y también para traducir la palabra “búhos” en Jeremías (50, 39), siendo explicado tal empleo por Ambrosio como un mero símbolo alegórico de las tentaciones terrenales, no como una incorporación de un mito griego a las creencias cristianas. Evémero e Isidoro de Sevilla relatan que: “Las sirenas fabulan haber sido tres, en parte doncellas en parte aves, una de ellas con su voz, otra con flauta, la otra con lira así atraían al naufragio a los fascinados navegantes; más en verdad fueron unas meretrices (prostitutas) que arruinaban a los viajeros y éstos se veían en la necesidad de encubrirse fingiendo tales naufragios”.⁸ Se las representaba con alas y garras, porque el amor vuela y hierde. Se dice que permanecían en las olas.

Sófocles menciona que Forcis era padre de sirenas,⁹ pero a estos seres mitológicos se les consideraba hijas de Aqueloo (del gr. Αχελώος, ‘el que ahuyenta el pesar’; rey de los ríos, el más antiguo y poderoso de los espíritus de agua) con Terpsicore (Τερψιχόρη, ‘la que deleita en la danza’, musa de la danza y poesía coral); con Melpómene (Μελπομένη, ‘la melodiosa’, musa de la tragedia) o bien con Esterope o Euterpe (Ευτέρπη, ‘la muy placentera’ musa de la música, especialmente del arte de tocar la flauta); ya que las tres tienen que ver con la música, el gozo, el deleite y la complacencia de alguna forma.¹⁰ Las tres son musas, a quienes se considera hijas de Zeus con distintas deidades (del griego antiguo μουσαι, mou-sai), divinidades inspiradoras de la música y de la poesía. También se les consideraba como ninfas de las fuentes, donde eran adoradas. (Otto, 2001:102). En la mitología romana terminaron por identificarse con las camenas, náyades, profetisas, pero algunos autores, dicen, tuvieron que ver en realidad poco con ellas.¹¹ Los poetas romanos

que creen en su existencia, las situaron en las pequeñas islas llamadas *Sirenium scopuli*.

La *Odisea* (en griego: Ὀδύσεια, *Odýsseia*) es el primer testimonio escrito acerca de las sirenas. Una epopeya, como sabemos, acerca de la existencia de estos seres fantásticos. Se trata de un poema épico griego compuesto por veinticuatro cantos, lo que se atribuye al poeta griego Homero (siglo VIII a.C.). Se cree que fue compuesto en el siglo VIII a. C. en la costa oeste del Asia Menor (actual Turquía asiática). Los aedos, se cuenta, fueron quienes transmitieron el poema original, por vía oral durante siglos, alterándolo de forma consciente o inconsciente. Otros estudiosos mencionan que la transmisión se realizó en dialectos de la Antigua Grecia, en el siglo IX a. C., con la reciente aparición del alfabeto. Aunque la mayoría de la crítica se inclina por datarlas en el siglo VII a. C., hay autores que afirman que la *Odisea* se completa en el siglo VII a. C., a partir de poemas que sólo describían partes de la obra actual. La epopeya narra la vuelta al hogar, a la isla de Ítaca, tras diez años de combate en Troya, del héroe griego Odiseo (Ulises: Ὀδυσσεύς en griego; Vlixes en latín). La mejor arma de Odiseo, durante su periplo, lo fue su *mētis* o astucia, amén de su inteligencia y de la ayuda de la diosa Palas Atenea, hija de Zeus.

Homero no hace alusión a la belleza, sino a la voz de las sirenas. Con respecto a este episodio recogemos aquí el sentir de Eustacio de Capadocia, filósofo y teólogo neoplatónico, discípulo de Jámblico y de Edesio, gran orador, que vivió a comienzos del siglo IV a. C.:

*Ulysse a refusé de goûter aux lotos, et il n'a pas la force de renoncer au chant des Sirènes? Un fruit, fût-il exotique, est une faible tentation pour le palais d'un philosophe. Mais un chant comme celui des Sirènes, harmonieux, plein de beauté, est une sollicitation puissante. C'est un charme qui peut entraîner passagèrement, sinon le retenir à jamais. Ce charme est d'ailleurs bien plus dangereux pour qui s'en approche dans l'ignorance que pour les âmes averties.*¹²

de los misterios mitraicos”, *Florentia Liberritana*, núm. 15, pp. 306-307.

12 Alessandra Lukinovich (1998). Le cercle des douze étapes du voyage d'Ulysse aux confins du monde, en *Gaia: Revue Interdisciplinaire Sur la Grèce Archaique*, Volume 3, numéro 1,9-26. (¿Ulises se negó a probar el loto, y le faltó la fuerza

El poema está escrito usando una métrica llamada hexámetro dactílico. Si bien el poema está dividido en tres partes: la Telemaquia (cantos del I al IV); sus innumerables aventuras (cantos del V al XII), y la venganza de Odiseo y el retorno (cantos del XIII al XIV),¹³ me refiero tan sólo al canto XII, porque es el que posee interés particular para la presente temática: “No te detengas al oír su canto, pues causa la muerte. Si lo quieres, vencida la erudición y amarrado al mástil, seas liberado de toda corrupción. El Verbo de Dios sería tu piloto y el Espíritu Santo te hará arribar a las orillas del cielo”,¹⁴ reza este canto.

El canto XII¹⁵ habla de cuando el héroe y sus compañeros logran escapar de las Sirenas, cuyo canto hacía enloquecer a quien lo escuchara. Para ello, sigue los consejos de Circe. Odiseo ordena a sus hombres taparse los oídos con cera exceptuándolo a él, quien manda ser atado al mástil:

Huyamos, oh marineros, huyamos de estas olas, el fuego en ellas se eleva; es una isla peligrosa en la que se amontonan los huesos y los cadáveres. Una bella cortesana, el placer, hace escuchar allí su voz. Le gusta la música vulgar: acércate, ilustre Ulises, orgullo de los aqueos, amarra tu navío y escucharás una voz divina.¹⁶

La isla, de acuerdo con tradiciones racionalizadas, fija su geografía en la isla “florida” de Antimusa: a veces en la Punta del Faro en Sicilia y otras en las islas conocidas como *le sirenuse* (o de Li Galli), cerca de Paestum y Capri. Todos estos lugares estaban rodeados por acantilados y rocas. Se le denominó “isla florida” porque los griegos representaron a las sirenas en su prado cubierto de

para renunciar al canto de las sirenas? Un fruto, que, si fuera exótico, sería una pequeña tentación para el paladar de un filósofo. Pero un canto como el de las sirenas, armonioso, lleno de belleza, sin duda es de una atracción poderosa. Se trata de un encantamiento que puede durar temporalmente, pero también durar para siempre. Este encanto es mucho más peligroso para quien se acerca ignorante que para las almas conocedoras).

13 Uvo Hölscher (1960). Das Schweigen der Arete. *Hermes* 88 (3), pp. 257-265.

14 *Odisea*, canto XII, p. 118. Versión religiosa.

15 Homer (2014). Ὀδυσσειασ Μ. Σειρήνες Σκύλλα Χάρυβδις ‘Ἡλίου Βόας / Zwölfter Gesang. Sirenen Skylla Caribdis Rinder Des Helios’. En *Odisea: Griechisch - Deutsch*. De Gruyter, pp. 322-345.

16 *Ibid.*, p. 184.

flores y no como deidades marinas. “Existe un promontorio, empecé a decir, más allá de las partes de Italia, que se sumerge en las profundidades del mar. La roca es hueca y en su interior resuena la ola, parece música de flautas; es el mar más azul que he visto, la orilla es verde como estos prados llenos de flores de colores, pero todos los cadáveres en descomposición alrededor de los hombres. Cráneos desnudos, huesos despojados, pieles, que se desvanecen, al igual que la planta paralizada por enchufe Trygon. Es un espectáculo horrible, incluso a Troya se podía ver algo similar, cuando los perros y buitres arrancaron en el polvo de los cuerpos de los hombres y las extremidades se pudren bajo la luna”.¹⁷ Las sirenas destruían con el hechizo de sus dulces cánticos a quienquiera que echase allí las amarras. En esta ocasión, en la *Odisea* homérica, Ulises puede estar seguro de haber escuchado a las sirenas y por medio de la argucia de Circe, quien le aconseja de así hacerlo, se salva de ser encantado por las sirenas, aunque éstas lo seducen:

¡Gloria insigne de los aqueos! Acércate y detén la nave para que oigas nuestra voz. Nadie ha pasado en su negro bajel sin que oyera la suave voz que fluye de nuestra boca; sino que se van todos después de recrearse con ella, sabiendo más que antes; pues sabemos cuántas fatigas padecieron en la vasta Troya argivos y teucros, por la voluntad de los dioses, y conocemos también todo cuanto ocurre en la fértil tierra.¹⁸

Lo atractivo de las sirenas, en su versión primitiva, radica en su voz. Se sabía desde tiempos remotos y según profecías que el escuchar la voz de las sirenas era la que causaba fascinación y la pérdida del ser humano, conduciéndolo al desastre. De estas hermafroditas, tanto en documentos antiguos e incluso en las versiones anteriores de estos mitos, en los episodios relativos a estos seres, rara vez se habla de una belleza explícita de estas figuras semejantes a pájaros femeninos.

17 M. Bettini, y Luigi Spina (2007). *El mito de las sirenas, Imágenes e historias de Grecia hasta la actualidad*. Torino: Einaudi, p. 79.

18 *Ibid.*, p. 311.

8 *Loc. cit.*

9 D. Mulroy, (2009). *Sophocles. A history of Greece*, Nueva York: Routledge, p. 31.

10 P. Austern e Irina Naroditskaya (2006). *Music of the sirens*, Indiana: Indiana University Press, p. 18.

11 I. Campos Méndez, (2004). “Consideraciones sobre el origen de la iconografía

La bella Circe, que quería convertir al célebre Odisseo en un animal, mientras estaba desnudo en su cama había advertido: “¡No te detengas en la orilla en que se hallan las sirenas! ¡Ellas tratarán de poseerte, ya que tienen una voz que encanta, pero aléjate, no escuches ni les hagas caso, porque si te acercas, morirás, y tu cuerpo también se marchitará en la orilla del mar!”¹⁹ Escritores posteriores han insinuado que las sirenas eran caníbales, basado en la descripción de Circe: “recostadas allí en su prado, rodeadas de montones de cadáveres putrefactos, pedazos de piel marchitándose en sus huesos”. Jane Ellen Harrison,²⁰ por el contrario, observó: “El que la carne de los marineros se pudra sugiere que no se los comen. Quiere decir que, con sus plumas robadas, su naturaleza divina sigue viva, pero incapaz de proporcionar comida a los visitantes, que mueren de hambre al negarse a irse. Agrega: “Son criaturas mánticas como la esfinge, con la que tienen mucho en común, conociendo tanto el pasado como el futuro”. Y continúa: “Su canción tiene efecto al mediodía, con el viento en calma. El fin de esa canción es la muerte”.

Apolonio²¹ sitúa el breve episodio (4.885-921), tal como lo hace Homero, después de la estancia de los navegantes en la morada de Circe, pero ésta, a diferencia de lo que ocurre en *la Odisea*, no expone profecía alguna referida a otros sucesos del viaje ni, por supuesto, al riesgo que representan en particular las Sirenas. Su función en el relato es muy diferente de la que desempeña en Homero.

García Gual habla de las sirenas voladoras de las vasijas áticas, la bella mujer pez, inmortalizada por Waterhouse.²² Las sirenas pasaron de ser medio pájaras a

medio peces, y desde el siglo VI, en la iconografía, aparece ya alguna con cola de pez, pero todavía con patas de ave, imagen que va a persistir hasta el siglo XII. Del mundo subterráneo del Hades al subconsciente colectivo, estas criaturas tienen la virtud de dejar intacto el misterio y permanecer en los sueños de niños, artistas y pensadores.

Algunos autores posteriores a Homero, aparte de afirmar que las sirenas estaban destinadas a morir si alguien escuchaba su canto y escapaba, pues cuando Odisseo lo hizo, se arrojaron al mar y murieron, también refieren que Hera, la reina de los dioses, persuadió a las sirenas para entrar en una competición de canto con las musas. Las musas ganaron el certamen y entonces les arrancaron las plumas para hacerse coronas con ellas. Tras perder la justa, según Esteban de Bizancio, las sirenas se volvieron blancas y cayeron al mar de Áptera (“sin alas”), donde formaron las islas de la bahía llamada Leukai (ahora Suda), que significa “blanco”. ¿De ahí su conversión en seres marinos?

En Apolonio²³ se habla de una isla, Antemóesa, donde las armoniosas sirenas, hijas de Aqueloo (dios río), emboscadas para seducir a los argonautas, cantaban. Aqueloo las engendró, luego de estar en el lecho con la bella Tersícore, una de las musas. Pero en este tiempo el aspecto de las sirenas se asemejaba a la de doncellas-pájaro. La aparición de las sirenas en la saga argonáutica es de una femineidad acentuada, a diferencia del relato del aedo odiseico. En *Argonáuticas* (891-919), Quirón avisa a Jasón que necesitará a Orfeo en su viaje. Cuando Orfeo oye sus voces, saca la lira y toca una música más bella que la suya, acallando sus voces. Sin embargo, Butes, el noble hijo de Teleonte, escucha la canción y salta al mar, ya se veía condenado a sucumbir, y fue Cipris, la diosa que vela por Érice, quien tuvo lástima de él, y lo salvó de los remolinos para que fuera a morar en el cabo Lilibeo.

Hay un dato que alude a la metamorfosis de las sirenas, y su transformación en los seres de doble naturaleza. Las sirenas pidieron alas a los dioses para ir en su bús-

queda de Kore (Cora). En la *Fábula* 141 Higino,²⁴ habla acerca de cómo Deméter castiga a las sirenas, por no impedir el rapto de la joven Perséfone o Cora. Según Ovidio (*Metamorfosis* v. 551), las sirenas eran las compañeras de Perséfone y Deméter (su madre) les proporcionó alas para buscarla cuando fue secuestrada. Sin embargo, en la *Fábula* de Higino, Deméter maldice a las sirenas por fallar y las condena a vivir solo hasta que los mortales que oyeran sus canciones fueran capaces de ignorarlas. En Ovidio (*Met.* 5.556-563), se da una versión matizada: las Sirenas desearon su alteración física, como muestra de su pesar.

De cualquier modo, la original figura alada no es de importancia primaria, sino que constituye un rasgo secundario, salvo la asociación del canto con las aves y no con los peces, mudos por definición. Apolonio no hace mención a las colas de pez de las sirenas, frente a lo que, como curiosa excepción, sí sucede en algún testimonio plástico tardío²⁵. Y de hecho a algunos lectores tal vez pueda sorprenderles que las sirenas, aunque aún de forma dudosa en la *Odisea*, aparezcan todavía como seres alados²⁶ y no con la figura mixta, mitad mujer y mitad pez, que se le ha atribuido en la modernidad. Éste es un rasgo que, aunque con la notable excepción señalada, parece demorarse hasta la Edad Media. Se produce así una nueva perspectiva en su concepción, que está ya en el *Liber monstruorum de diversis generibus*, de entre los siglos VII y VIII, y que aún tiene un gran éxito en nuestros días. Muy posiblemente no fue difícil para esta nueva figuración encontrar inspiración en los seres míticos dotados de miembros acuáticos.²⁷ Se conserva así el carácter híbrido, usual en los bestiarios, y en especial con cabeza y torso humanos, con una entidad cercana a la de las mujeres y,

por tanto, con esa capacidad de seducción que llegó a ser esencial en muchas de estas criaturas, desde la Antigüedad hasta nuestros días.

El episodio de las Sirenas en las *Argonáuticas órficas* (vv. 1264-1290) ha de ser entendido en el contexto amplio de éstas. A diferencia de lo que ocurre en Apolonio de Rodas, en este poema, Orfeo no sólo es el protagonista y narrador, al cual se supedita toda la acción relatada, sino que éste es, más allá de ese protagonismo en el texto y también más allá de la aventura contada, una especie de guía espiritual de la especie de iniciación que representa esta obra.²⁸ Caribdis y las Sirenas aparecen aquí muy asociadas (éstas “no muy lejos” –οὐ μάλα τηλοῦ: v. 1264– de aquélla) en el entorno siciliano, en tanto que las Sirenas de Apolonio se situaban claramente, como vimos, en las costas de Campania. Aparte de la referencia a su belleza, no existen detalles sobre el aspecto físico de estos seres híbridos. Ahora bien, debe señalarse que la alusión a la belleza corporal de las Sirenas podría ser un vago tributo a las interpretaciones alegorizantes ya mencionadas y, en ellas, a su identificación con hembras sexualmente tentadoras. Y son dos, igual que en la *Odisea*,²⁹ pero, como en tradiciones independientes de ésta, provistas de instrumentos musicales.

Francis Vian afirma que “les Syrènes meurent non pas parce que les Argonautes les ont évitées, mais parce qu’elles ont été vaincues dans la joute musicale qui les oppose au fils de la Muse Calliope”.³⁰

En el siglo XVI, la actitud más generalizada de las sirenas fue sostener con las manos un espejo y un peine, semejante a la que tenían las *rusalki* eslavas, pues se dice éstas tenían que mantener su cabellera húmeda, por lo que

19 M. Bettini, y Luigi Spina, *op. cit.*, p. 268.

20 J. E. Harrison, (1922). *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. London: C. J. Clay and Sons, p. 57.

21 Bettini y Spina, sobre todo pp. 66-68, es francamente insuficiente. Véanse también las páginas que le dedica V. H. Knight en su *The Renewal of Epic. Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius* (Leiden 1995) p. 200 ss.; R. J. Clare (*The Path of the Argo. Language, Imagery and Narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius* [Cambridge 2002] 255); Apolonio respecto a las anticipaciones de los cantos XI y XII de la *Odisea*, cf. G. E. Duckworth, *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius, and Vergil* (Princeton 1933) pp. 82-84 y p. 101 s.

22 John William Waterhouse (1849-1917) fue un pintor británico, nacido en Roma. Hijo de artistas. En un inicio estuvo influido por el neoclasicismo victoriano, luego fue prerrafaelita e impresionista. Su temática al principio se dedicó a la antigüedad clásica. Más adelante abordó los temas literarios, siempre con un estilo suave y misterioso, imbuido de romanticismo, que permiten encuadrarlo dentro del simbolismo

23 También las cita Giovanni Bocaccio en su enciclopedia mitológica o el erudito castellano Pérez de Moya; recreación victoriana de los argonautas de Charles Kingsley y William Morris, en “Sirenas, seducciones y metamorfosis. *El cultural*, 30 de mayo 2014.

24 Cayo Julio Higino o Cayo Julio (: 64 a. C., Alejandría, Egipto-17 d. C., Roma, Italia). Higino fue un célebre escritor hispano-latino. Según Luis Vives, era natural de Valencia. Fue liberto de Augusto y estuvo al cargo de la Biblioteca Palatina, en cuyas aulas ejerció la enseñanza de la filosofía.

25 Así, en un mosaico (número 165 del catálogo citado del *Lexicon Iconographicum*) unas sirenas acompañan a delfines sobre la superficie del agua. Sin embargo, se ha señalado que ya en el siglo II A. C. hay alguna representación, aunque muy aislada, con cola de pez en la cerámica griega: cf. O. Touchefeu-Meynier, “De quand date la Sirène-poisson?”, *BAGB* (1962), pp. 450-459.

26 Se ha discutido la fecha en la que se las representa así en la cerámica griega, pero la mayor certeza corresponde a piezas del siglo VI a. C.: cf. Pizzocaro, p. 212, con bibliografía

27 Véanse datos en M. C. García Fuentes, “Algunas precisiones sobre las Sirenas”, *CFC* 5 (1973), pp. 107-116.

28 M. Sánchez Ortiz de Landaluce (2005). *Argonáuticas órficas. Introducción*, edición revisada, traducción y notas. Cádiz: Universidad de Salamanca, pp. 46-47

29 Aunque tengamos nuestras dudas respecto a la fecha y al valor que debe concedérsele, no queremos dejar de hacer una mínima referencia al grupo de figuras de terracota citado y reproducido por West en su *The Orphic Poems* (Oxford 1983), p. 25: ahí las sirenas representadas junto a Orfeo son igualmente dos. West también supone (30-32) que en el poema latino *Lira*, mencionado en un escolio a Virgilio, podría reaparecer Orfeo triunfante sobre las sirenas, pero sin que podamos imaginar cómo tenía lugar su victoria y si era relacionable con lo narrado en las *Argonáuticas Órficas*.

30 Francis Vian (1947). *Argonautiques. Chants I, II*. (Las sirenas mueren no porque los argonautas las hayan evitado, sino porque fueron vencidas en la justa musical contra el hijo de la musa Calliope).

constantemente la peinaban. La cola era un emblema de la prostitución y el espejo, considerado como objeto mágico, era atributo de la mujer impura, y servía para contemplar el rostro de la muerte o el culto al diablo (similitud a la actitud de Afrodita en el mundo clásico), características que nos hacen pensar en la mujer fatal.³¹ Situación fatídica, irremediable. La sirena también implica un símbolo de los tiempos de transición de *carnestolendas* (carne) a la cuaresma (pez). Más adelante estos seres acuáticos aparecen amamantando a sus crías. La leche de las sirenas, a decir de los alquimistas, era una proteína que permitía el crecimiento o la recuperación rápida de los héroes abandonados a su suerte en las aguas.³²

Las sirenas fueron usadas por el catolicismo como un símbolo de la peligrosa tentación encarnada por las mujeres, regularmente a lo largo del arte cristiano de la época medieval; sin embargo, en el siglo XVII, algunos escritores jesuitas comenzaron a afirmar su existencia real. Incluyendo a Cornelio a Lapide (1567-1637) –nacido Cornelis Cornelissen van den Steen–, jesuita flamenco y exégeta, quien asegura la existencia real de las sirenas. Cornelius dijo de las sirenas: “su mirada es como la del legendario basilisco, su voz como sirena, que encanta y con su belleza priva de la razón”.³³

John Lemprière, en su *Diccionario Clásico* (1827), escribió: “Algunos suponen que las sirenas eran un grupo de mujeres lascivas en Sicilia, que se prostituían para extranjeros, y les hacían olvidar sus metas mientras los ahogaban en placeres ilícitos. Bochart, quien deduce el nombre del término fenicio para cantante, favorece la explicación de la fábula dada por Damm. Este distinguido crítico hace las sirenas excelentes cantantes, y despoja a la fábula de detalles morboso. Este autor supone que las sirenas con los encantos de su música y canciones mantenían a los viajeros extasiados y les hacían olvidar su tierra natal”.³⁴ Hay autores que indican que las sirenas fueron

pecadoras que de alguna forma lograron sobrevivir al diluvio, pero afirman que Dios no crea seres con parte humana y parte animal. La *Biblia* no menciona sirenas, pero sí algunos híbridos que proceden directamente de la mitología griega como los *Nefilim*.³⁵

CONSIDERACIONES FINALES

En la tradición occidental, esta figura mitológica aparece a partir de la *Odisea* homérica. Del periplo del héroe Ulises, lo más memorable para quienes nos basamos en la llamada cultura de Occidente es su canto y su poder de seducción a través de la voz.

Las sirenas, como es notorio, provocan una atracción fatal, improrrogable, que lleva a los viajeros a olvidarse de su destino (es el caso de los lotófagos homéricos) o a una muerte por amor o por simple abandono. El motivo por el que las sirenas provocan la pérdida de los navegantes en un naufragio está más explícito en el aedo homérico. Se muestra ya de forma patente hasta el comentario de Servio a la *Eneida* (ad 5.864) para dar con esta interpretación, en tanto que lo que dice Virgilio es muy circunstancial, se limita a señalar que, como muestran los huesos que aún blanquean los escollos, hubo allí en tiempos (“quondam”) un grave riesgo para los marinos.³⁶

Así, termina el “canto de sirena”, el cual dio lugar a que se interpretara como una llamada a la que es difícil resistirse, pero a la que, si se sigue, llevará al desastre irremediable, salvo a los elegidos por los dioses.

BIBLIOGRAFÍA

- Austern, Phyllis e Irina Naroditskaya (2006). *Music of the sirens*, Indiana: Indiana University Press.
- Bettini, Maurizio y Luigi Spina (2007). El mito de las sirenas, *Imágenes e historias de Grecia hasta la actualidad*. Torino: Einaudi.
- Borges, Jorge Luis (2007). *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Destino.
- Campos Méndez, Israel (2004). “Consideraciones sobre el origen de la iconografía de los misterios mitraicos”, *Florentia liberritana*, núm. 15, pp. 306 y 307.
- Clare, R. J. (2002). The Path of the Argo. *Language, Imagery and Narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Colón, Cristóbal (1892). “Diario del Primer viaje. El primer viaje a las indias (relación compendiada por fray Bartolomé de las Casas en Colón, Hernando”. «Capítulos XIV-XLI». *Historia del almirante Don Cristóbal Colón*. Madrid: Tomás Minuesa.
- Copland Perry, Walter (1883). “The sirens in ancient literature and art”, en *The Nineteenth Century*, reimpresso en *Choice Literature*: (Nueva York) 2 (Septiembre-Diciembre 1883:163).
- Damm (2017), *Mythologie der Griechen und Römer*, Berlin: Levezow. 1820.
- Da Vinci, Leonardo (1974), *Codex Atlanticus*, 12 vols. Michigan: UNESCO.
- Duckworth, G. E. (1933). *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius, and Vergil*. Princeton: University Press.
- Durand, José (1983). *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes*. México: FCE.
- García Gual, Carlos (2014). *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner.
- Harrison, Jane Ellen (1922). *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. London: C.J. Clay and Sons.
- Hölscher, Uvo (1960). Das Schweigen der Arete. *Hermes* 88 (3), pp. 257-265. <http://www.jstor.org/stable/4475118>
- Knight, V. H. (1995). *The Renewal of Epic. Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*. Holanda: Leiden.
- Lapide, Cornelio et al. (2016). *Commentaria in XII prophetas minores*, Leiden, Holland: Universidad de Leiden.
- Lemprière, John (2003). *Classical Dictionary*. Nueva York: Grove.
- Molina, Francisco (2014). “Las rusalki: ¿ninfas eslavas de las aguas?” *Amaltea*. Revista de mitocrítica 6, 219.
- Mulroy, David (2009). *Sophocles. A history of Greece*. Nueva York: Routledge.
- Otto, Beate (2001). *Unterwasser Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Plinio “El Viejo” (1989). *Natural History*, en 37 vols. Loeb Classical Library, Massachusetts: Harvard University Press.
- Sánchez Ortiz de Landaluze M. (2005). *Argonáuticas órficas. Introducción*, edición revisada, traducción y notas. Cádiz: Universidad de Salamanca.
- Schmitz-Emans, Monika (2003). *Seetiefen und Seelentiefen: literarische Spiegelungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Vian, Francis (1947), *Argonautiques. Chants I, II*.

31 Francisco Molina, *Las rusalki: ¿ninfas eslavas de las aguas?*, p. 229.

32 Susan Anderson y Bruce H. Tabb, *Water Culture, and Politics in Germany and the American West*, p. 51.

33 Cornelio Lapide et al. (2016). *Commentaria in XII prophetas minores*, Leiden, Holland: Universidad de Leiden, p. 431.

34 John Lemprière (2003) *Classical Dictionary*, Nueva York: Grove, p. 79.

35 Los Nefilim o Nephilim son, en la Biblia y otros escritos religiosos judíos y cristianos tempranos, un pueblo de gigantes o titanes que se mencionan en el Génesis 6:4 y en el Libro de Números 13:33. Los nefilim o nephilim (en idioma hebreo “Néfilim”, en plural, que viene de nafál: “caer”, y de ahí “los caídos” o “los que hacen caer”). Se usa el mismo nombre para referirse a unos gigantes que habitaban en Canaán en el momento de la conquista israelita (13:33 Números). Existe una explicación alternativa. Los creyentes, los que creían en la esperanza de la promesa de Dios (Génesis 3:15).

36 Más referencias en Roscher, cols. p. 614 s.



Las imágenes utilizadas en este ensayo fueron tomadas del libro *Del júbilo a la pasión. Maximino Javier*. 1a. edición publicada por Black Coffee Galerías de Jalisco, S. de R.L. de C.V., Zapopan, Jalisco, 2015.

EL ZOOLÓGICO FANTÁSTICO DE MAXIMINO JAVIER

EDELMIRA RAMÍREZ LEYVA



De la fértil cantera de la Escuela Oaxaqueña de Pintura, crisol de reconocidos pintores, pertenece Maximino Javier (1948), procedente de la primera generación del Taller de Artes Plásticas Rufino Tamayo, cuando estaba a su cargo Roberto Donis.¹

¹ "El Taller experimental Rufino Tamayo abrió sus puertas el 14 de febrero de 1974, por iniciativa de Roberto Donis (San Luis Potosí, 1934), invitado por Francisco Toledo para vivir, trabajar y enseñar, inicialmente en la Escuela de Bellas Artes. Así se abrió hace 40 años el Taller Tamayo en la calle de Murguía, con un modelo educativo radical que en su momento incluyó la no-enseñanza o la enseñanza en el hacer, es decir, la posibilidad del alumno de experimentar, trabajar, sentir y vivir todos los materiales, lenguajes o maneras sin necesidad de ubicarse en alguna de ellas". Celebra 40 años el Taller de Artes Plásticas Rufino Tamayo - Quadratin. En línea: <https://oaxaca.quadratin.com.mx/Celebra-40-anos-el-Taller-de-Artes-Plasticas-Rufino-Tamayo/> Consultado: 8 mayo 2017.

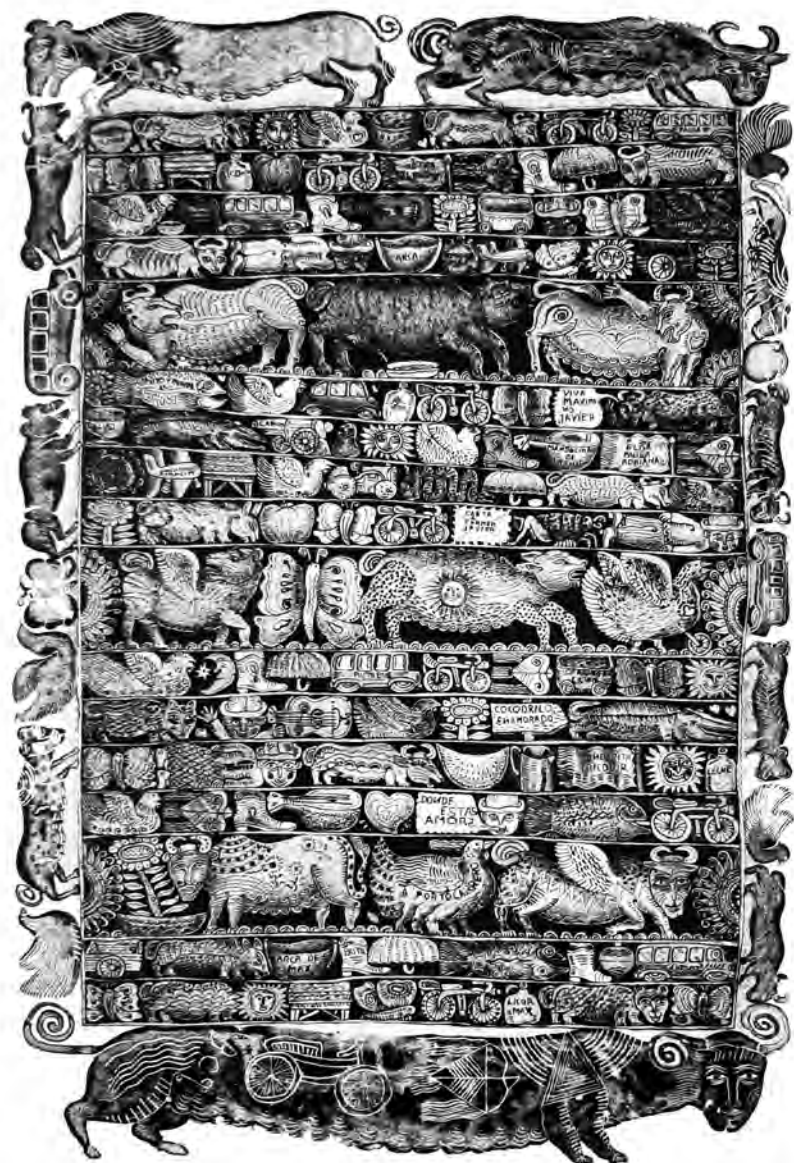


Imagen 1.

Maximino se presenta con un estilo muy peculiar que lo define con gran nitidez, con un innovador discurso pictórico que, como un surtidor de imágenes, describe y prácticamente “narra” trozos de vida, pequeñas historias, costumbres regionales, a los que agrega ciertas notas disruptivas que subvierten esa realidad, dando lugar a la eclosión de lo fantástico (Imagen 1).

Maximino Javier ofrece un universo pictórico rico en imágenes procedentes de su fértil imaginario que se conforma a partir de las primeras experiencias vitales que experimentó en su natal Santa Fe y la Mar, Valle Nacional, Oaxaca, en donde tuvo la oportunidad de te-

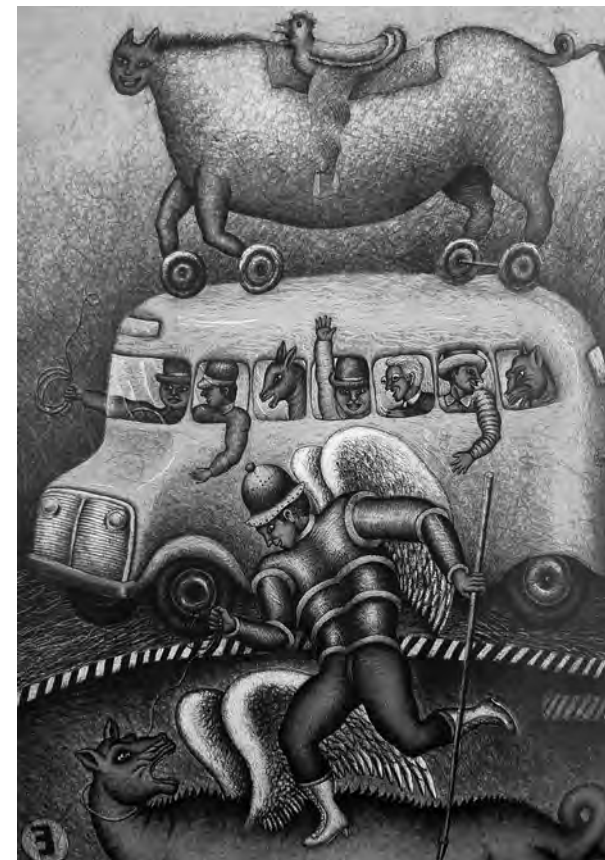
ner un amplio contacto con el mundo natural, mientras realizaba las faenas de trabajo agrícola que le encargaba su padre, hecho que compartió con los otros miembros de su generación,² pues según advierte el propio pintor, se trataba de “un grupo con características muy propias, pues la mayoría veníamos del campo, de cuidar

2 “Los compañeros eran de diferentes regiones. Haz de cuenta [...] que era como la Guelaguetza de pintores: Eddie Martínez, del Istmo; Filemón de la Mixteca; Maximino de la Cuenca; Carlos Kauffman, de los Valles Centrales; Cecilio López, de Yahuique; yo de San Pedro Mártir, Ariel de Tamazulapan... Es curioso, ese maestro Donís decía que supo elegir a sus estudiantes. Luego el taller tuvo sus bemoles” en Carmen Pérez García. “Primera generación del Taller de Artes Plásticas Rufino Tamayo. Felipe Morales y su plástica narrativa” NVI NOTICIAS, 30 jun. 2017]. En línea: noticiasnetold.nvinoticias.com/oaxaca/cultura/artes/236860-felipe-morales-su-plastica-narrativa. Consultado: 17 mayo 2017.

Imagen 2.



Imagen 3.



animales y labrar la tierra, siendo una de las etapas más hermosas que he tenido”.³

En ese intenso contacto con la naturaleza, observó la convivencia cotidiana del hombre con los animales, de ahí que no sea extraño el sinfín de representaciones de bestias que pueblan las pinturas de Maximino Javier.⁴ De su amplio bestiario, son notorios los aspectos relativos a los animales de carga y transporte, pues su representación constituye no sólo un elemento esencial de su narrativa pictórica, sino una peculiaridad estilística constante que le da sentido a su obra.

3 Fortino Torrentera, *La pasión estética del maestro Maximino Javier en el MUPO*.

4 Es interesante el hecho de que si bien la crítica percibe una relación entre su lugar de origen y su pintura, el pintor no coincide con ello, como lo comentó a Roberto Estrada en una entrevista: “De Maximino Javier se suele decir con facilidad que su pintura tiene un apego por su tierra y las tradiciones de su pueblo. Sin embargo, ha dicho en entrevista para este medio que esa opinión no es sino producto de que “la gente se deja llevar por las imágenes. Pero no pinto costumbres ni tradiciones, simplemente adapto personajes que me parecen fuera de lo común, así como paisajes y texturas que he visto. Más que nada es un trabajo imaginativo, no es nada real, yo lo llamaría arte fantástico. No estoy ilustrando la realidad, ni lo he pensado ni es lo mío. A mí lo que me apasiona es imaginar mis personajes, sus situaciones, su entorno, y darles lo más posible de...”, en Roberto Estrada “Entrevista: Maximino Javier, el arte fantástico” 1 feb. 2016 en Gaceta de la Universidad de Guadalajara núm. 866. En línea: http://www.gaceta.udg.mx/G_not1.php?id=19166 Consultado: 12 mayo 2017.

Esto es, la diversidad de animales de carga-vehículo, como aquí se define esta peculiaridad estética, está en relación con las composiciones figurativas que generan microrrelatos que el espectador puede desmadejar según su ángulo perceptivo, a partir de las transformaciones que les impone el pintor (Imágenes 2 y 3).

El empleo de la distorsión se convierte en una herramienta fructífera para el artista, ya que ello le permite crear infinidad de animales que son ilegibles en el “mundo real”, pero que, en cambio, lo acercan a un fabuloso mundo quimérico, pues dicha herramienta está vinculada al elemento fantástico que campea en la obra de Maximino. El autor al respecto dice: “me divierto un poco tratando de distorsionar mucho a los personajes”.⁵ De tal manera que el juego de las deformaciones, caro al pintor, le permite conjugar lo real con lo fantástico, lo cual genera una permanente ambigüedad entre esas dos esferas, cumpliéndose en él la afirmación de Dostoievski respecto a que “Lo fantástico debe estar tan cerca de lo real que

5 Maximino Javier, en Roberto Estrada, *loc. cit.*

Imagen 4.



Imagen 5.



uno casi tiene que creerlo”,⁶ ya que en él no hay lugar a la incredulidad, entre otras cosas. De modo que, curiosamente, al mirar los cuadros de M. Javier, nuestra mente tiende a recomponer la realidad ante el extrañamiento que producen las representaciones de animales; al respecto, es conveniente recordar la idea que tiene Shklovski, del concepto de *ostranénie* o extrañamiento:

El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de “extrañar” a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la fuerza de la percepción encuentra su razón en que el proceso no es estético, como un fin en sí mismo, y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o

esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante⁷ (Imagen 4).

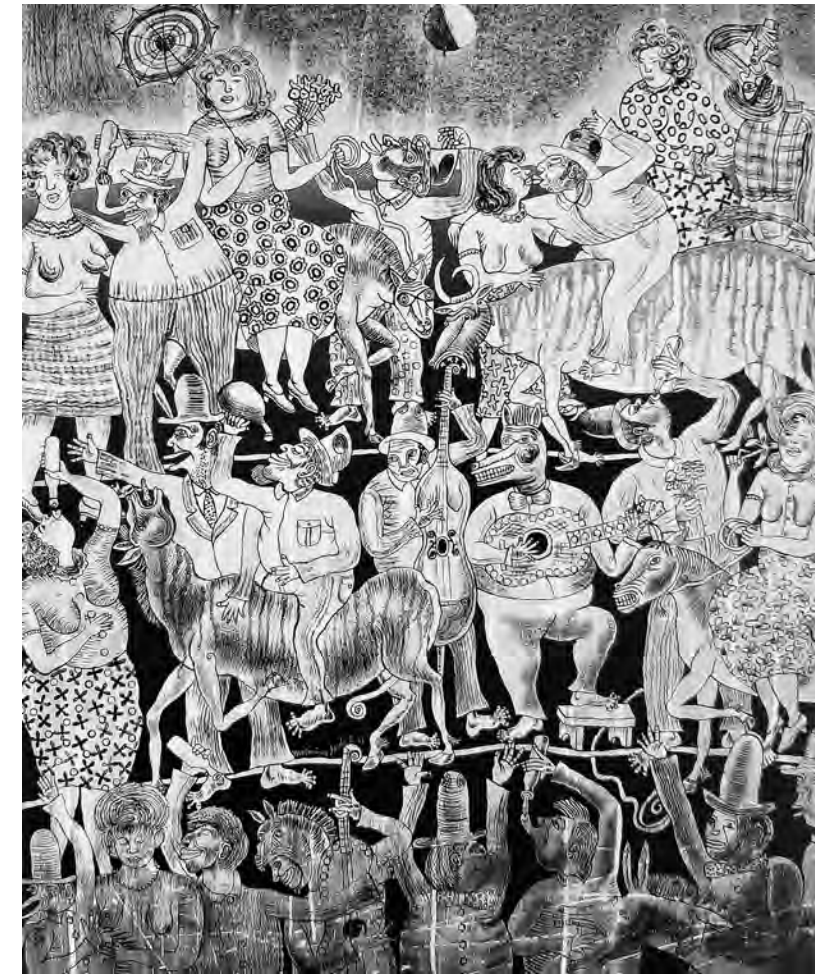
En cuanto a los animales de carga-vehículo que componen el zoológico de Maximino están, por una parte, aquellos que tradicionalmente han sido utilizados como instrumento de transporte para diversos fines que el hombre ha requerido, como son el caballo, la mula, el burro, el buey, el camello, el elefante, y por otra, los que no han desempeñado tal función, pero que el artista se las adjudica (Imagen 5). De los primeros, el más representado por el artista es el caballo, que a través de los siglos ha sido el animal de carga y transporte por excelencia.

La variedad de equinos que Maximino incluye en su obra va desde el animal representado más o menos

Imagen 6.



Imagen 7.



en forma realista, hasta el caballo-objeto, pasando por una gran variedad de híbridos que se modifican de un modo infinito.

Por otra parte, las pinturas en donde aparecen caballos como *Sueños de Verano* o *Camino a Guelagueta*, (Imágenes 6 y 7) permiten aludir a una característica compositiva del pintor que radica en el hecho de que los animales ocupan el punto focal del cuadro, aun si, en apariencia, están acompañando al personaje principal. Tal fenómeno gesta un “extrañamiento” estético que subraya la presencia de las bestias dentro del cuadro y las convierte, mediante esa distorsión de su forma, en bestias fantásticas que contrastan con los personajes “transportados”, cuya representación tiende a un mayor realismo, cumpliéndose así una de las características de lo fantás-

tico según la perspectiva de Barrenechea, quien señala en contraposición con Todorov, como condición importante de lo fantástico: “el contraste de lo real y lo irreal centrado como problema”.⁸

Además, en este permanente acompañamiento de animales “distorsionados” y seres humanos “realistas”, aquéllos suelen convertirse en especies de cómplices emocionales de las diversas situaciones que viven los personajes humanos, entre los que destacan los múltiples encuentros amorosos que llenan la atmósfera de las pinturas de Maximino con un gozoso erotismo sin fin, como puede observarse en *Música nocturna* o en *Música para pescar sirenas* (Imá-

6 Dostoievski citado por Mariano Akerman en “Imaginarium: Lo Fantástico” En línea: im-akermariano.blogspot.com/2014/04/lo-fantastico.html Consultado 28 mayo 2017.

7 Viktor Shklovski, citado por Michèle Rodríguez en “Extrañamiento: el renacer de la percepción” en *Moon Magazine* 23 jun. 2016 En línea: www.moonmagazine.info/extranamiento-renacer-la-percepcion/ Consultado 3 mayo 2017.

8 Ana María Barrenechea, Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana). En línea <https://rinconectores.files.wordpress.com/.../ensayo-de-una-tipologc3ada-de-la-literat...> Consultado: 5 abril 2017.

Imagen 8.



Imagen 9, fragmento.



Imagen 10.



genes 8 y 9). Pero también aparecen los animales, en otras ocasiones, como compañeros críticos de los actos humanos, cuando los consideran reprobables, como sucede en *Hombre con espada* (Imagen 10). No obstante, también hay animales que parecen estar neutrales con respecto a los acontecimientos que suceden en su entorno.

Al lado de los caballos, representados en forma más o menos realista y mencionados anteriormente, se encuentran otros todavía identificables, pero a los cuales se les ha impuesto una serie de modificaciones que en ocasiones generan una aparente confusión, incluso dentro del mismo género equino y con los mamíferos en general, como en *Los parlantes* o en la *Alegoría de lo cotidiano* (Imágenes 11 y 12, página siguiente). Dentro de estos equinos modificados privan las representaciones en donde el cuerpo del animal sufre de un alargamiento o de un redondeamiento; ejemplos de ello son *Paseo por el jardín de las osciladoras* y *El hábito de los Arnolfini*. (Imágenes 13 y 14).

Imagen 11.



Imagen 12, fragmento.



Imagen 13.



Imagen 14.

Imagen 15.



Pero también se encuentran los caballos hibridizados, como ya se indicó, totalmente alejados de la realidad. Así, hay caballos con patas de gallina y doble cara acorde con su mítico jinete: *Ícaro triunfante* (Imagen 15), o con cuernos y cara felina, como en *El rey* (Imagen 16), o bien con cara y patas felinas, como se puede ver en la especie de caballo-león de *Hombre con espada* (Imagen 10, supra, p. 92).

Además, hay tanto caballos como otros mamíferos con elementos teriomórficos, como se denomina a la combinación animal-humano. En tales casos, los caballos suelen tener muslos y piernas humanas

Otra particularidad en relación con los caballos –pero también extensivo a otros mamíferos– son las monturas de los jinetes. Muchas de ellas están construidas a partir de otro animal colocado encima del animal transportador, y generalmente son aves, en especial gallos o gallinas, por lo que resulta sorprendente que sean los que soportan el impacto del cuerpo del jinete, por lo que se podrían clasificar como un animal-montura, y por la posición del pico del ave representan una clara connotación sexual, como se puede observar en *El rey* y en *Autorretrato* (Imagen 17, página siguiente).

Imagen 16.



Los ejemplos anteriores permiten referir otra característica de las pinturas de Maximino Javier que es el movimiento constante de los personajes, quienes casi siempre aparecen en tránsito; el que realizan, en la mayoría de los casos, por medio de los animales vehículo, lo que provoca en el espectador una sensación de dinamismo constante, que además se relaciona con la alegría y la algarabía que trasminan a la atmósfera pictórica, por lo general, festiva de las producciones javerianas. El mismo pintor afirma: “Trato de darle alegría al cuadro, que mis personajes no estén pensativos, sino que estén en constante movimiento”.⁹

Junto a los innumerables tipos de caballos que emergen del imaginario fantástico de Maximino Javier, hay también otros animales cuadrúpedos; mamíferos que no son precisamente equinos, son creaciones que logra el pintor a partir de múltiples hibridaciones teriomórficas, como se puede ver en *Chiquero* y en *Códice* (Imágenes 18 y 19, página siguiente).

También hay que citar a los bovinos: bueyes, toros y vacas que aparecen abundantemente como animales de carga y vehículo, pero aquí, inusualmente, transportan personas. De estos mamíferos, el pintor crea incontables

⁹ Maximino Javier, en Roberto Estrada, *loc. cit.*



Imagen 17.

Imagen 18.



Imagen 19.

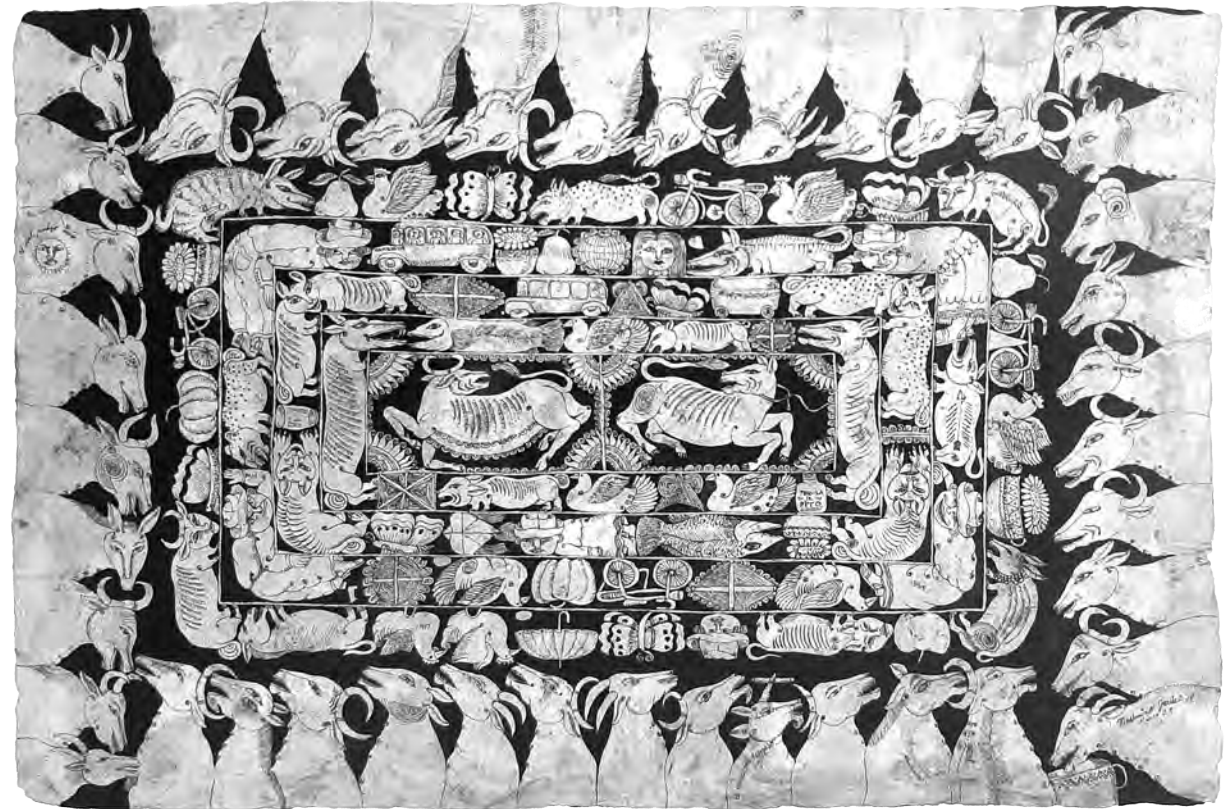


Imagen 20.



Imagen 22.

Imagen 21.



Imagen 23.

Imagen 24.

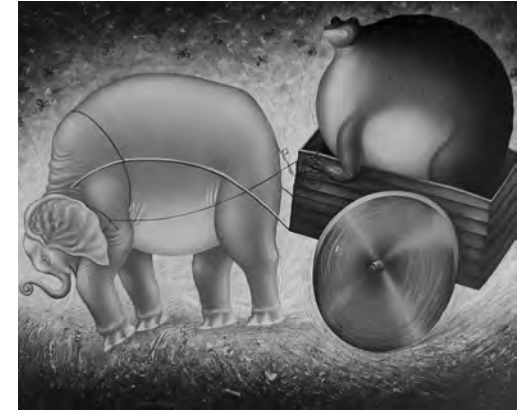


Imagen 25.



Imagen 26.

variantes con respecto a los prototipos biológicos que se conocen y aparte, al igual que con los caballos, aparecen los híbridos, que constituyen creaciones originales de Maximino. Por ejemplo, en *Flores para Adela* (Imagen 20) aparece un alargado buey, y en *Muy cerca de la luna* (Imagen 21), una vaca-buey transporta a una dama; en tanto que en *Paseo de la mujer luna* (Imagen 22), una vaca-buey con patas de ave transporta a una sirena,

Además, el pintor inspirado por un desborde imaginativo e instalado en un mundo fantástico sin límites crea novedosos bovinos como *El pez vaca liberándose* (Imagen

23), que además tiene pezuñas de ave o *El sueño del buey* (Imagen 24, página siguiente), de cuya cabeza surge un árbol de la vida, que transporta al momento de moverse y culmina en una copa en donde yace una mujer entre sus ramas. Estos ejemplos ratifican a Maximino Javier dentro del arte fantástico, pues como afirma Cristina López, refiriéndose a Toledo: “características típicas del arte fantástico [...] son] las criaturas híbridas, parte humana parte animal y los mensajes directamente alusivos a la relación del hombre con la naturaleza”.¹⁰

10 Cristina López Casas, “Evolución del arte fantástico en México” en *Brumal En*

En menor número se pueden contemplar elefantes que son, quizá, de todo el zoológico los que más se acercan a la realidad. Transportan tanto seres humanos como animales y, lo que llama más la atención, es la especie de sometimiento de este voluminoso animal a otros de menor fuerza que él, como en *El sapo vaquetón*, 1991 (Imagen 25).

línea: En línea: revistes.uab.cat/brumal/article/download/v4-n2-lopez-casas/pdf_24_es Consultado 12 abril 2017.

Los camélidos también forman parte del zoo de Maximino. En *Pescado* (Imagen 26) se puede ver una representación metafórica del Arca de Noé, con un toque muy javeriano.

Pero junto a equinos, bovinos, paquidermos y camélidos aparecen otros animales que en la realidad cotidiana están alejados de la función de transportadores por su peligrasidad, como son los felinos: tigres, leones y gatos, que no podían faltar en el dinámico acontecer pictórico de Maximino y que aparecen transportando tanto seres humanos



Imagen 27.



Imagen 28.



Imagen 29.

como a elementos de la naturaleza como el árbol de la vida; por cierto, uno de los temas constante de Maximino. De los felinos enfatiza en forma particular su típico rostro colocado en cuerpos de cuadrúpedos no reconocibles, un ejemplo de ello se encuentra en *Escena de teatro*, 1983 (Imagen 27).

Por su fragilidad anatómica las aves no parecerían ser los animales-vehículo ideales, pero en la fantasía del artista, gallos, gallinas y guajolotes son también idóneos animales-vehículo. Así, el observador se puede encontrar a una gallina cuadrúpeda, en *El árbol de las letras* (Imagen 28); un guajolote transportador, en *El rapto de Martina* (Imagen 29), o un buey-gallo-pezu que conduce a toda velocidad a una pareja, en *Flores para Adela* (Imagen 20, supra, p. 96).

A los anteriores se pueden sumar animales que no tienen posibilidad alguna de ser vehículo en la realidad cotidiana, como son los peces, pero en el universo fantástico de Maximino Javier, insólitamente, hay peces transportadores a quienes el artista dota de la anatomía necesaria para hacerlo. Así, aparece un pez submarino, en *Pescado*, pero insólitamente, otros se presentan con patas para lograr conducir en tierra; algunos lucen garras más



Imagen 30.

bien de ave, como es posible apreciar en el *Pez con música*, o bien, un pez-caballo (cuyo jinete es la muerte) en *Alegoría de lo cotidiano* (Imagen 12, supra, p. 93).

Todos estos animales fantásticos nos enfrentan a la incertidumbre de percepciones extrañas que nos arrancan de lo cotidiano, pues como advierte Roas:

el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprensible– que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello en la absoluta inquietud.¹¹

No es posible detenerse en el sin número de animales quiméricos y en los múltiples ejemplos de teriomorfismo que pueden encontrarse en la obra de este pintor, pero cabe agregar una serie de animales objeto, como el

11 David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Voces Ensayo. En línea: paginasdeespuma.com/wp.../extracto_roas_davidtras_los_limites_de_lo_real53.pdf consultado 16 abril 2017.



Imagen 33.

Domador de toros (Imagen 30). Varios de los animales antes mencionados aparecen como una remembranza de los juguetes con ruedas, como el pescado-coche con ruedas de bicicleta en *Viajantes con música* (Imagen 31).

Con este heterogéneo bestiario, con sus profundas anomalías, nacido de su florido imaginario, Maximino transporta a sus espectadores a un mundo fabuloso en donde se atisba la emergencia de lo maravilloso y les ofrece la posibilidad de vivenciar el placer estético.¹²

El rico y variado zoológico fantástico de animales-vehículo de Maximino Javier recuerda la profunda convivencia que ha existido siempre entre el hombre y los animales desde los primeros tiempos de la civilización, incluyendo aspectos utilitarios que benefician al hombre en muchos aspectos de su quehacer vital. Los cuales van desde tareas básicas de la vida cotidiana, como el transporte de personal, hasta acompañamientos emocionales y éticos más complejos; todo presentado como producto de la rica imaginación fantástica de su autor, que parece ser una fuente inagotable de creatividad y que, en una

12 Joseph Addison en *Los placeres de la imaginación* advierte ya en 1712 que "el placer estético puede surgir también de lo desproporcionado, lo grande o lo extraño", citado por David Roas, Loc. cit.

perspectiva opuesta a la que presentan muchos bestiarios europeos en los que “se bestializan los rasgos humanos en un proceso de degradación moral”,¹³ Maximino Javier, a través de su deslumbrante obra pictórica, dignifica a los animales como copartícipes relevantes del acontecer diario en el que se mueven todos los seres de la naturaleza, a la vez, rinde un homenaje a la vida gozosa, signo permanente en su obra, en donde la presencia de los animales es imprescindible y entrañable.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Akerman, M. "Imaginarium: Lo Fantástico". En línea: im-akermariano.blogspot.com/2014/04/lo-fantastico.html Consultado el 28 mayo de 2017.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica . (A propósito de la literatura hispanoamericana)" en Revista de Literatura Iberoamericana En línea: <https://revista-beroamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/.../2911>. Consultado 5 abril 2017.
- "Celebra 40 años el Taller de Artes Plásticas Rufino Tamayo" - *Quadratin*. En línea: <https://oaxaca.quadratin.com.mx/Celebra-40-anos-el-Taller-de-Artes-Plasticas-Rufino-Tamayo/> Consultado el 20 mayo de 2017.
- Estrada, R. (2016). "Entrevista: Maximino Javier, el arte fantástico" 1 feb. 2016 en *Gaceta de la Universidad de Guadalajara* núm.866. En línea: http://www.gaceta.udg.mx/G_notia1.php?id=19166 Entrevista Maximino Javier, el arte fantástico. Consultado: 12 mayo 2017.
- López Casas, Cristina. "La evolución del arte fantástico en México: Daniel Lezama", en *Brumal*. En línea: revistes.uab.cat/brumal/article/download/v4-n2-lopez-casas/pdf_24_es. Consultado 12 abril 2017.
- Maximino Javier. *Del júbilo a la pasión. From jubilation to passion*. Zapopan, Jalisco, México, Black Coffee Gallery, 2015.
- Pérez García, Carmen. "Primera generación del Taller de Artes Plásticas Rufino Tamayo. Felipe Morales y su plástica narrativa" *NVI NOTICIAS*, 30 jun. 2017]. En Línea: [Noticiasnetold.nvinoticias.com/oaxaca/cultura/artes/236860-felipe-morales-su-plastica-narrativa](http://noticiasnetold.nvinoticias.com/oaxaca/cultura/artes/236860-felipe-morales-su-plastica-narrativa). Consultado: 17 mayo 2017.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2011. (Colección Voces/Ensayo 161) En línea: paginasdeespuma.com/wp.../extracto_roas_davidtras_los_limites_de_lo_real53.pdf. Consultado 25 mayo 2017. Consultado: 26 abril 2017
- Shklovski , Viktor. (2016). Citado por Michèle Rodríguez en "Extrañamiento: el renacer de la percepción" en *Moon Magazine*, 23 jun. 2016. En línea: www.moonmagazine.info/extranamiento-renacer-la-percepcion/ Consultado 3 mayo 2017.
- Torrentera O, Fortino. La pasión estética del maestro Maximino Javier en el MUPO. En *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara*. En línea: [ciudadania-express.com/Markesina Cultural](http://ciudadania-express.com/Markesina-Cultural). Consultado: 21 mayo 2017.
- Zavala Alvarado, Lauro (2005). "De los bestiarios y otros géneros breves", en *Anuario México*. México: UAM-X.



EL GATO DE CHESHIRE. EL INDECAPITABLE

MARCELA SUÁREZ ESCOBAR

Los animales, cuando se convierten en personajes de los cuentos de hadas, constituyen una fuente muy valiosa para el análisis, y cuando forman parte de un Bestiario resultan elementos magníficos para la literatura.

El cuento de Lewis Carroll, *Alicia en el País de Bajo Tierra*, que en 1865 se convirtió en *Alicia en el país de las Maravillas*, al dejar de ser una narración oral para verse plasmado en papel, contiene en sus páginas un compendio de metáforas y de personajes surrealistas cuyo trasfondo constituye una crítica social profunda. Lewis Carroll, cuyo verdadero nombre era Charles Lutwidge Dodgson, realizó con su relato un experimento narrativo a partir de sorprendentes formas lingüísticas, ligadas a un manejo lógico matemático que lo hace trascender al espacio de la filosofía, cerca de las huellas que después pisaría Ludwig Wittgenstein, y tal vez Ernst Mach; se trata de un acercamiento al pensamiento filosófico sobre los significados.

La obra narra el sueño de una niña burguesa de la Inglaterra victoriana, situación que da pauta al análisis de las representaciones sociales, pero también al comentario psicoanalítico sobre las posibilidades de los cuentos de hadas en el espacio del análisis psicoanalítico. El cuento trata de la caída de una niña llamada Alicia a través de un agujero interminable, de su encuentro con diversos personajes y con una serie de animales que, humanizados en un espacio surrealista, realizan una furiosa crítica a los valores, costumbres y sociedad de la Inglaterra decimonónica. Espacio surrealista, porque a partir de lo tradicional, surge la crítica revolucionaria a través de la muerte de las estructuras e instituciones burguesas.¹

13 Lauro Zavala Alvarado, "De los bestiarios y otros géneros breves" en *Anuario México*, UAM-X, 2005, p. 126.

1 Walter Benjamin. *El surrealismo*. Madrid, Casimiro, 2013, p. 19.

El autor se acerca a los temas de integración psíquica y de búsqueda de identidad, cuando crea a una protagonista que se transforma físicamente y tiene varias imágenes de sí de acuerdo con lo que ingiere, metamorfosis que sólo concluye con el despertar del sueño, acto que simboliza la unificación y estructuración de la psique.

Los animales que figuran como elementos fundamentales del discurso de la obra son –por orden de aparición– un conejo, un dodo, un loro, un pato, un ratón, un aguilucho, una urraca, una lagartija, un perro, una oruga, una paloma, un pez, un sapo, un cerdo-bebé, un gato, un lirón, unos flamencos, unos erizos, dos tortugas, un grifo, un conejillo de indias, una langosta, además de doce pequeñas criaturas que participan como personajes secundarios al final de la obra –loros, lagartijas, ardillas, pequeñas liebres, patos y erizos– que sólo pueden apreciarse en las ilustraciones originales que acompañan a la edición original, todos en diferentes espacios de un bosque, espacio que a decir de varios autores ha simbolizado desde tiempo inmemorial el mundo oculto de nuestro inconsciente. Todos los animales y el discurso que plantean en la obra ofrecen tentadoramente campos para el análisis, y el animal que emite el discurso más importante, el del discurso vital, es el gato, el Gato de Cheshire, el gato de la sonrisa perpetua, el gato que aparece como guía espiritual, como maestro, como sentido vital en esta narración. El centro de orientación² de la obra es Alicia, la niña aventurera, pero el gato resulta el centro intelectual.

Así, a decir de Günter Grass,³ la verdad se ha tenido que refugiar en las fábulas ante la irracionalidad que se ha unido a la razón, por ello, el sueño de *Alicia en el País de las Maravillas* y los momentos felino-lunáticos del Gato de Cheshire, el gato filosófico, causan una reacción causa-efecto ofreciendo todos los parámetros para que el lector realice su propia interpretación como proyección de la vida y sentimientos propios, hecho que puede abrir camino hacia el espacio del psicoanálisis, en un diálogo

entre la literatura y el psicoanálisis;⁴ con ello llegará un especialista connotado, Bruno Bettelheim, y su texto *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*.⁵

Freud señaló que el ejercicio del arte tiene como propósito –tanto para el creador como para el espectador o lector– “el apaciguamiento de deseos no tramitados”,⁶ porque el artista al crear busca la autoliberación “y la aporta a otros que padecen los deseos retenidos al comunicarles su obra”,⁷ y sostiene que el arte cumple las fantasías de deseo, como una parte de la realidad convencionalmente admitida en la cual símbolos y formaciones sustitutivas son capaces de producir afectos reales.⁸

Por otro lado, Bettelheim indica que los cuentos de hadas proporcionan importantes mensajes al consciente, liberando al mismo tiempo al preconsciente y al inconsciente de sus pulsiones. Indica que a medida que las historias se van descifrando, proporcionan cuerpo a las pulsiones del *ello* y muestran los distintos modos de satisfacerlas, de acuerdo con las exigencias del yo y del superyó.⁹ Señala que los cuentos de hadas proyectan alivio de las pulsiones, ofrecen modos de solucionarlas y prometen de paso, una solución feliz.¹⁰ Recuerda que el inconsciente es un poderoso determinante en la conducta de los individuos y que para poder dominar los problemas psicológicos del crecimiento, como el superar las frustraciones narcisistas, los conflictos edípicos, las rivalidades fraternas, eliminar la dependencia con respecto a los padres, obtener un sentimiento de identidad, de autovaloración y un sentido de obligación moral, los niños necesitan comprender lo que sucede en su yo consciente para poder enfrentarse con lo que sucede en su inconsciente, comprensión que sólo podrá lograrse

4 Juan Pablo Vildoso. “Literatura y psicoanálisis en los escritos de Sigmund Freud, Segunda parte. Dos enigmas: La creación literaria y la experiencia estética en el campo de la literatura”. *Revista Psiquiátrica Universitaria*. 2-dic-2016, p. 202.

5 Bruno Bettelheim. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Buenos Aires, Paidós, 2010.

6 Sigmund Freud. *Obras completas*. Totem y Tabú y otras Obras 1913-1914, Vol XIII. Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 189.

7 *Loc. cit.*

8 *Ibid.*, p. 190.

9 Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 12.

10 *Ibid.*, p. 43.

ajena a lo racional, a través del reordenamiento y la fantasía sobre los elementos importantes de las historias en respuesta a las pulsiones inconscientes.¹¹ Bettelheim sostiene que al final del periodo edípico puede existir una disociación en el interior de los infantes que se manifiesta en un cúmulo de sentimientos y deseos contradictorios que pueden abrumarlos;¹² para los niños un tema central es la búsqueda de identidad y aquí los cuentos de hadas pueden guiar en el camino. La fantasía auxilia a los niños a desarrollar el tema de la confianza en la vida, y así Bettelheim comenta :

El niño podrá empezar a ordenar sus tendencias contradictorias cuando todos sus pensamientos llenos de deseos se expresen a través de un lobo hambriento; las exigencias de su conciencia a través de un sabio hallado durante las peripecias del protagonista, y sus celos a través de un animal que arranca los ojos a sus rivales...¹³

Y agrega que los niños pequeños pueden presentar sentimientos de indefensión y que los cuentos de hadas pueden mitigar esos sentimientos porque otorgan dignidad al hecho más insignificante, afirmando que a partir de estos hechos se pueden extraer “las consecuencias más maravillosas”, ya que en el contenido de los cuentos de hadas toman forma simbólica los fenómenos psicológicos internos. Los cuentos de hadas hablan en lenguaje consciente representando al inconsciente porque en su contenido toman cuerpo de forma simbólica los fenómenos psicológicos internos de los lectores o escuchas. A través de los cuentos los niños pueden encontrar el camino hacia mejores futuros, incluso a través del periodo edípico.¹⁴ Estas narraciones, señala este psicoanalista, contribuyen al desarrollo de la personalidad en los niños, cuando el *ello*, el *yo* y el *superyo* emergen del nivel de indiferenciación y tienen que integrarse en un proceso de maduración.¹⁵

11 *Ibid.*, pp 12-13.

12 *Ibid.*, pp. 84-85.

13 *Ibid.*, p. 75.

14 *Ibid.*, p. 83.

15 *Ibid.*, p. 91.

Bruno Bettelheim sostiene que para los niños no hay nada material ni espiritual que separe a los seres vivos, y que, para las mentes infantiles, cualquier ser con vida es equiparable a un ser humano.¹⁶ Por otro lado este autor comenta que la movilidad libre que caracteriza a muchos animales ha inspirado a autores para colocarlos como guías en las aventuras que describen en sus narraciones y que éste es el caso de Lewis Carroll y de “Alicia en el País de las Maravillas”, que con su contenido ha contribuido a la necesidad de respuestas a demandas infantiles y del pensamiento animista.

En la búsqueda de identidad para poder con ella enfrentar la vida con sus problemas, la meta es el dominio del *ello* y la escucha del *super-yo* para la integración de la personalidad, y en el espacio literario que tratamos, las fantasías del sueño de Alicia y los animales y sus discursos, constituyen el material artístico ideal para la formación psíquica infantil.

Los animales en los cuentos de hadas pueden ser presentados de dos maneras, pueden aparecer como seres peligrosos o destructivos como el lobo de “Caperucita Roja” o bien como seres bondadosos o inteligentes, como del Gato de Cheshire, que en el caso de “Alicia en el País de las Maravillas” sirve de guía y maestro a la protagonista. En una interpretación desde el psicoanálisis podemos afirmar que los animales peligrosos simbolizan el *ello* en su estado salvaje, plenos de energía peligrosa no sujeta a los controles del *yo* ni del *super-yo*, y los animales bondadosos representan la energía natural –el *ello*– al servicio de los intereses de la personalidad del individuo,¹⁷ cuando la meta de los cuentos es el logro de la diferenciación del *ello*, del *yo* y del *superyo*. Este es el caso del personaje llamado el Gato de Cheshire.

16 *Ibid.* p. 55.

17 *Ibid.*, p. 74.

2 Roman Ingarden. *La obra de arte literaria*. México, Taurus, 1998, *passim*.

3 Günter Grass. “Literatura y mito”.

EL INDECAPITABLE...
EL GATO FILÓSOFO CRÍTICO...

El Gato de Cheshire es un gato sonriente cuya imagen proviene de la cultura popular en Inglaterra. Lewis Carroll utilizó esta figura tanto en su obra *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* como en su trabajo *A través del espejo y lo que Alicia encontró ahí*. Se trata de un gato humanizado, filósofo, guía, un animal con la capacidad de aparecer y desaparecer a voluntad, un animal sonriente que dialoga con Alicia en un espacio de conversaciones con tintes filosóficos, con metas didácticas y de auxilio para la heroína en apuros del primer cuento en cuestión. Un maestro que explica a la protagonista cómo funcionan las cosas del mundo y la lógica de los mundos distintos.¹⁸

Se trata de un gato sabio, filósofo nominalista¹⁹ que tiene la facultad de aparecer y desaparecer su cuerpo de forma voluntaria, dejando únicamente su amplia sonrisa, como reto, como burla, como compañía, como huella misteriosa y un tanto macabra; habilidad en la que insiste y hace gala cuando se encuentra con la protagonista. Es un gato con dos facultades con un contenido político importante: la capacidad de poder desaparecer su cuerpo demostrando que puede existir un gato sin sonrisa, pero nunca una sonrisa sin gato, un gato que nunca puede ser sometido a la pena última de la decapitación, y la facultad de poder colocarse encima de los reyes sin reverenciarlos, porque su capacidad de aparición y desaparición le permite una libertad sin límites y por encima de las coronas, con una potencialidad de Dios. Sus capacidades de surgimiento y ocultamiento le otorgan entonces poderes divinos, sobrehumanos, y su inteligencia y discursos, también.

El Gato de Cheshire es un ser que reta al absolutismo y que no puede ser alcanzado por la muerte por decapita-

ción porque en sus apariciones puede aparecer sin cuerpo. Es una entidad subalterna que genera reflexiones aún en el verdugo, que se declara incapaz de acatar la orden de decapitación al existir la imposibilidad de cortar una cabeza sin cuerpo o decapitar un cuerpo sin cabeza. En este sentido es que Günter Grass lo llega a equiparar a Dios porque logra a colocarse por encima de las cabezas de los Reyes, porque aparece y desaparece a voluntad y carece de un cuerpo para ser decapitado.²⁰ En la obra funciona de alguna manera como lo que en el discurso lacaniano se llamaría el Otro.

La modernidad decimonónica cambió la idea de los cuerpos, los transformó en órganos para un trabajo con una carga en relación con otros órganos, se convirtieron entonces en órganos de la voz; para el siglo XX esos mismos cuerpos se convirtieron en sinónimos de organismos como máquinas vivas, llenos de piezas que son entidades en sí. El Gato de Cheshire aparece en esta narrativa avanzando los tiempos, como un ser de cuerpo con varias piezas, como se le concebiría varias décadas después, y tal vez, en su omnipresencia, como un cuerpo sin límites ni territorios.²¹

Se trata de un Gato Maestro que guía a la juventud por otro mundo distinto al terrenal decimonónico. Un gato que con su discurso cuestiona la realidad racionalista y muestra otra realidad alternativa que se construye de opuestos a ella, y en este sentido, de elementos irracionales, locos, pero que constituyen la normalidad de otro espacio. A decir de Romero Gil, la intención del autor es el mostrar desde un razonamiento lógico una situación irracional en donde funcionan lógicas irracionales, antecediendo además a Wittgenstein en otros muchos discursos;²² así, cuando la protagonista se encuentra por primera vez con el Gato de Cheshire señala:

—Minino de Cheshire... ¿Me podrías indicar, por favor, hacia dónde tengo que ir desde aquí?

—Eso depende de adónde quieras llegar —contestó el Gato.

—A mí no me importa demasiado adónde...empezó a explicar Alicia.

—En ese caso, da igual hacia dónde vayas —interrumpió el Gato.

—...siempre que llegue a alguna parte —terminó Alicia a modo de explicación.

—Oh! Siempre llegarás a alguna parte —dijo el Gato—, si caminas lo bastante.

A Alicia le pareció esto innegable, de forma que intentó preguntarle algo más:

—¿Qué clase de gente vive por estos parajes?

—Por ahí— contestó el Gato volviendo una pata hacia su derecha— vive un sombrerero; y por allá —continuó volviendo la otra pata— vive la liebre de marzo. Visita al que te plazca: ambos están igual de locos.

—Pero es que a mí no me gusta estar entre locos —observó Alicia.

—Eso sí que no lo puedes evitar ... repuso el Gato—; todos estamos locos por aquí. Yo estoy loco; tú también lo estás.

—Y ¿cómo sabes tú si yo estoy loca? —le preguntó Alicia.

—Has de estarlo a la fuerza —le contestó el Gato—; de lo contrario no habrías venido aquí.

De esta manera, Charles Lutwidge Dodgson, con su formación de lógico, a través del Gato filósofo hará en esta obra una inmersión en juegos lógico-lingüísticos en donde la lógica del País de las Maravillas aparecerá respondiendo “a patrones de inferencia correctos”, así propondrá la locura como una locura racional.²³

Ludwig Wittgenstein trabajó el pensamiento filosófico sobre el significado, afirmó que las palabras pueden parecer uniformes cuando se dicen o se encuentran escritas o impresas pero que su uso no es tan claro cuando se

filosofa;²⁴ señala que por ello cuando se dice que toda palabra designa algo no se ha dicho con esto absolutamente nada a no ser que se explique exactamente que distinción se quiere hacer, como el distinguir palabras del lenguaje, de palabras “sin significado”, ejemplificando esto con los poemas de Lewis Carroll.²⁵ Una de las tesis fundamentales de Wittgenstein es que el significado de una palabra es su uso en el lenguaje.²⁶ Afirma que un nombre sólo se explica por medio del gesto demostrativo y que el sentido de una oración se encuentra en función de las circunstancias en que es emitida,²⁷ sostiene que el empleo incomprensible de la palabra se interpreta como expresión de un proceso extraño y que en ocasiones entendemos una palabra pero también podemos afirmar que su significado reside en su empleo.²⁸ Y en “Alicia en el País de las Maravillas” podemos observar este empleo del lenguaje cuando por ejemplo, el personaje llamado Tortuga Artificial narra a la protagonista de la obra sus peripecias en la escuela:

Pues nos enseñaban a beber y a escupir, naturalmente para empezar —replicó la Tortuga Artificial—, y luego las diversas ramas de la aritmética: a fumar y a reptar, y también la feificación y la dimisión.

—Nunca he oído hablar de “feificación” —se atrevió a decir Alicia.

El grifo levantó sus dos patas en ademán de sorpresa:

—¡Cómo! ¡Nunca has aprendido a feificar! —exclamó—, ¡Al menos sabrás lo que quiere decir “embellecer”!

—Sí —dijo Alicia dudándolo un poco—; quiere decir... hacer algo...un poco... más bello.

—Pues bien —continuó el Grifo— si no sabes entonces lo que quiere decir feificar, desde luego eres una tonta de remate.

18 Jorge Romero Gil. “El gato de Cheshire”. *Filosofía.about.com*

19 Jorge Romero Gil señala que el Gato de Cheshire es un ejemplo de nominalismo entendiéndose por esto el dar a cada palabra el significado que quiera otorgarle quien la use. Ver de este autor “El lenguaje inverso y el sinsentido”. *Filosofía.about.com/od/Filosofía-y-Literatura*.

20 Günter Grass, *op. cit.*, *Pasimm*.

21 J.D. Nasio. *Los gritos del cuerpo. Psicología profunda*. Paidós, psicología profunda. Buenos Aires, 2008, p. 108.

22 Jorge Romero Gil. El Gato de Cheshire. *Filosofía.about.com*

24 Ludwig Wittgenstein. *Investigaciones filosóficas*, p.11.

25 *Ibid.*, p. 12.

26 *Ibid.*, p. 23.

27 *Ibid.*, p. 44.

28 *Ibid.*, p. 69.

23 Jorge Romero Gil. El lenguaje inverso y el sinsentido. *Filosofía.about.com/od/filosofía-y-literatura*.

En otro orden de cosas, Jorge Romero Gil²⁹ señala que Carroll es un ardiente defensor del nominalismo porque en su obra "Symbolic Logic" llegó a afirmar que "todo autor tiene plena autoridad para adscribir cualquier significado que le plazca a cualquier palabra o frase que pretenda emplear, y este nominalismo es claro en las palabras emitidas por varios de los animales representados en la obra, como el personaje llamado el Grifo, que hablando de los cursos que él había tomado de letras señalaba:

... Iba, sin embargo, a las clases de letras. Y menudo maestro que teníamos, ¡ése sí que era un viejo cangrejo!
—Pues yo nunca fui a sus clases —confesó la Tortuga Artificial con un suspiro—; dicen que enseñaba el patín y el riego.
—Así es, así es —asintió el Grifo, dando ahora él un suspiro; y ambas criaturas se taparon la cara con sus patas...

Y el gato crítico, también mostrará su posición política, y la dignidad de un súbdito ante la autoridad, en su última aparición en la obra, cuando la protagonista lo presenta al Rey en medio de un extraño juego de croquet:

... Es un amigo mío... un gato de Cheshire —expresó Alicia—. Voy a presentárselo.
—No me gusta nada el aspecto que tiene —confesó el Rey—; pero en fin, puede besarme la mano, si quiere.
—Prefiero no hacerlo —observó el Gato.
—¡No seas impertinente! —replicó el rey—. ¡Y no me mires de esa manera! —añadió parapetándose detrás de Alicia.
—Un gato bien puede mirar a su rey —sentenció Alicia—; lo he leído en alguna parte, pero no recuerdo dónde...
—Pues hay que eliminarlo entonces —dijo el Rey con mucha determinación; y llamó a la Reina...

PARA LA REFLEXIÓN...

Un gato en un Bestiario puede significar la presencia misteriosa, y en el caso particular del Gato de Cheshire, la presencia mágica; el elemento que al ser indecapitable se coloca como el Otro: alguien que nunca dejará el cerebro y, con ello, simbólicamente, la posibilidad de pensar. Filosofar es pensar, aquí. La idea de que la filosofía, como pensamiento del pensamiento, se encuentra, para Carroll, por encima de los poderes terrenales que representan, especialmente, la reina y el rey. Un gato que muestra que el camino hacia la filosofía abre y ajusta la reflexión pertinente en los terrenos de la crítica social y de la política, en una modernidad emanada de las exigencias materiales del imperialismo occidental. Un gato que, como las brujas en su momento, emana discursos que se adelantaron a la lógica discursiva de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

- Benjamin, W. (2013). *El surrealismo*. Madrid: Casimiro.
Carroll, L. (2016). *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid: Alianza.
Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. México, Taurus, 1998.
Grass, G. (2000). "Literatura y mito", en *Artículos y opiniones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
Bettelheim, B. (2010). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Buenos Aires, Paidós, 2010.
Freud, S. (2013). *Obras completas. Totem y Tabú y otras Obras 1913-1914*, Vol XIII. Buenos Aires: Amorrortu.
Nasio, J.D. (2008). *Los gritos del cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.
Romero Gil, R. "El Gato de Cheshire". *Filosofía.about.com*.
———. "El lenguaje inverso y el sinsentido". *Filosofía.about.com /od/Filosofia-y-Literatura*.
———. *El nominalismo en la obra de Lewis Carroll*. *Filosofía.about.com/od/Logica-Y-*
Vildoso, J.P. (2016). "Literatura y psicoanálisis en los escritos de Sigmund Freud, Segunda parte. Dos enigmas: La creación literaria y la experiencia estética en el campo de la literatura". *Revista psiquiátrica universitaria*.
Wittgenstein, L. (2017). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Trotta.

29 Jorge Romero Gil. *El nominalismo en la obra de Lewis Carroll*. *Filosofía.about.com/od/Logica-Y-*.

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



EN RELACIÓN CON EL “CARNAVAL”

(Fragmento)

El pajarillo denominado Tangara Verde, luce hermoso plumaje en donde se mezcla el color que le da el nombre y un vistoso amarillo canario, con algunos ribetes de color café. En el centro de la corona florece una mancha azul turquesa y en el bajo cuello collar azul verdoso. En la hembra la mancha turquesa de la corona y el collar son más reducidos.

Estas aves vuelan desde los cielos de Chiapas hasta Panamá, tierra donde amenazan los océanos con fusionarse. Son aves que hacen su vida entre los mil y mil quinientos metros de altitud, evitando siempre los bosques en donde abundan pinares y ocotales. La Tangara Verde vive en los árboles más altos de la selva en donde enarbola un silbido triste como la niebla que a veces le habita el plumaje.

Cortot, quien conocía las aficiones de Saint-Saëns con relación a viajar y sabía de los deslumbramientos de éste al recorrer los velos de otros mundos, cumplía religiosamente visitando al músico a cada nueva estancia en París. Siempre llegaba al domicilio del artista como todo un mago cargado de animales raros y plumajes estrafalarios; don Camille Saint-Saëns en seguida citaba a los pocos que intimaban con él para abrir ante la presencia de todos, el nuevo arcón llegado de tierras americanas, cargado de sorpresas y de aromas del trópico.

En esas largas sesiones vespertinas la plática desbordada de Cortot llevaba a la atmósfera parisina un lote maravilloso impregnado de colores y olores exóticos. Cortot puso al alcance del músico amplios conocimientos acerca de la flora y la fauna que el compositor no había podido conocer en forma directa. Estuvo, pues, al tanto de las más raras manifestaciones zoológicas y de ciertas especies que desde aquel entonces habían iniciado su lento proceso de extinción. Así supieron Saint-Saëns y sus amigos de la existencia del manatí y de un determinado tipo de ballenas, motines de los dioses en el mar; de especialísimas águilas, primas hermanas de los relámpagos; de la danta, arisco mamífero de las montañas, del quetzal, verbo emplumado de los antiguos.

En cada compás escrito por el músico francés palpita la extensa fauna explicada, desmenuzada, dada por Cortot. Quizás a eso se deba que cada vez que *El carnaval de los animales* es tocado en alguna de las salas de concierto del mundo la selva chiapaneca se estruenda con una enfebrecedora algarabía.



CUANDO MOBY DICK SE VOLVIÓ EL COMETA MÁS TEMIBLE DEL UNIVERSO

GUNNAR BACKSTROM

En una noche de febrero de 1951, Ray Bradbury se reunió en un restaurante con el afamado cineasta John Huston. El joven Ray le entregó sus entonces, tres libros publicados, entre ellos *Crónicas marcianas* y *El hombre ilustrado*, con el propósito de que algún día pudieran trabajar juntos. Pasados más de dos años, Huston sorprendió a Bradbury al invitarlo a Irlanda para escribir el guión cinematográfico de *Moby Dick*, la obra de Herman Melville, publicada a mediados del siglo XIX. Tres semanas más tarde, el escritor, su esposa y sus dos hijas abordaron un barco con destino a Irlanda, donde se quedaron alrededor de siete meses. La película se estrenó en 1956 con Gregory Peck como el capitán *Ahab*. La novela original de Melville, en su versión española (con letras diminutas) es de casi 500 páginas, mientras que el guión de la película fue reducido a unas 130 cuartillas.

Bradbury dejó unas memorias de su estancia irlandesa en la novela *Sombras verdes, ballena blanca*, en la cual dedica poco espacio a su trabajo de guionista y al trato que tuvo con el excéntrico director de cine, dando preferencia a relatos humorísticos sobre la vida diaria de los irlandeses vecindados y clientes de un *pub* que solía visitar el norteamericano. Afortunadamente, en muchos de sus libros hay prólogos o ensayos breves escritos por él, en los cuales aborda todo tipo de asuntos relacionados con su obra, y al pescar las notas sobre Irlanda y *Moby Dick* que deja por aquí y por allá, el panorama queda más claro. Incluso, me encontré con tres poemas de su autoría relacionados con el tema. Siento que los tres dificultaron mi apreciación sobre el Leviatán galáctico.

Posteriormente, ya de regreso en su casa de Los Ángeles, Bradbury tuvo la idea de convertir la mitología marina de Melville en un drama espacial, y escribió un guión

para la radio; época en que la televisión estaba surgiendo como una seria competencia a las ondas radiofónicas. Convirtió la bestia blanca de los mares en el cometa más grande jamás conocido por los hombres, que cuando su cola blanca era invadida por visitantes humanos respondía con una violencia que sobrepasaba cualquier salvaguarda de los astronautas agrestes.

Leviatán 99 se transmitió por la BBC inglesa, después de algunas peripecias. En 1972 la obra se exhibió adaptada para el teatro, duplicada la cantidad de páginas. La opinión de los críticos fue muy severa, lo que llevó a Bradbury a eliminar gradualmente páginas en las presentaciones teatrales que tuvo la obra de allí en adelante. Finalmente, se redujo al tamaño original y el guión radiofónico se convirtió en una novela corta de 86 páginas en su versión inglesa, publicada en 2007 bajo el título de *Now and Forever* con el subtítulo *Somewhere a Band Is Playing & Leviathan '99*, siendo dos novelas cortas reunidas bajo un sólo título. La versión en español mantiene el único título de *Ahora y siempre*, sin subtítulo, pero con el mismo contenido de las dos mini-novelas.

Después de volver a leer *Leviatán 99* en español y en su idioma original (*Leviathan '99*), además de buscar referencias en otros libros de Bradbury, me dediqué a examinar *Moby Dick* en ambos idiomas, principalmente en los capítulos que creí correspondían a los mismos hechos. Me quedó claro que eran obras basadas en la mitología bíblica, por lo que fue necesario completar el análisis con *La Biblia*.

En la novela espacial de Bradbury es posible detectar rastros de una duda existencial al explorar la condición y carácter humanos tras los escenarios de cohetes e inventos tecnológicos (que muchos ya se han hecho realidad), que no son más que accesorios ambientales. La búsqueda del origen del universo, identificar a un algo desconocido que echó a andar la maquinaria física y química del universo para finalmente hallar a un dios universal, sale a flote en muchos de sus textos. Él mismo lo confirmó en un pequeño ensayo que llamó *From Stonehenge to Tranquility Base*, publicado por *Playboy* en diciembre de 1972.

Para él, viajar en el espacio representaba una empresa religiosa, era una misión al servicio divino, por lo que no debe sorprendernos que haya emprendido tantos textos y poemas con contenido religioso. Sin embargo, Bradbury nunca se adhirió a una religión en particular, aunque en el título, sólo en el título, de un ensayo corto autobiográfico se identifica como bautista, aunque el artículo no trata asuntos de religión.

En resumen, *Leviatán 99* nos cuenta la historia de un joven de nombre Ismael, concebido en un viaje de regreso a la Tierra desde Marte, donde habían ido sus padres como colonizadores. Fue el único bebé nacido en el espacio y le pusieron el nombre de Ismael, porque “su padre conocía la Biblia”. Ismael, el del barco ballenero, dijo ser presbiteriano (Capítulo x), mientras su símil astronauta nunca aclaró su pertenencia religiosa, aunque la religiosidad de los personajes es notable no sólo en los diálogos, sino también en el cuerpo del texto, mucho más en la versión de su idioma original que en la del español. El capitán y el primer oficial a bordo del barco ballenero, por lo menos, eran cuáqueros. Siento que *Moby Dick* puede caracterizarse algo así como una reinención mitológica híbrida, al conjuntar argumentos bíblicos de varias partes para construir una interpretación *sui generis*. *Leviathan '99* se aglutina a partir de esa práctica.

Encuentro que *Leviathan*, con letra de “Brad”, en parte parece mantener un inglés que actualmente está fuera de uso, en concordancia con lo que manifestó el escritor W. Somerset Maugham, prologuista de *Moby Dick* en la edición de Porrúa, que Melville “creó un estilo fundado en el de los autores del siglo XVII”; en *Leviathan '99* ejemplificados en el pronombre *Thee* y el adjetivo posesivo *thy*, así como la frase verbal común en la terminología cristiana *that came upon us*, en la versión española traducida como “que se hizo sobre nosotros”. Al mismo tiempo, abundan los ejemplos de expresiones comunes de carácter religioso. Solamente en el primer capítulo, encuentro en los diálogos diez variaciones de frases repetidas refiriéndose a Dios, tales como “Dios mío”, “Santo Dios” y “con el permiso de Dios”. Es decir, Bradbury adaptó, en cier-

ta medida, su estilo al original de Melville, ¡y también lo hizo en algo tan sencillo como en la palabra hablada *Tenshun*, en lugar de *Attention!* Adaptaciones comunes del idioma inglés encontradas en *Moby Dick*.

Hallo algunos rastros del estilo literario tan conocido de Bradbury, que trae a la vida escenarios con el gozo de los sentidos, por ejemplo, cuando se acercan a una luna misteriosa, que se vuelve real por la descripción de la belleza de las ruinas de una civilización extraterrestre, desaparecida hace millones de años. Aquello me trae a la memoria la trágica historia de un joven arqueólogo y viajero a Marte, por su atracción a la maravillosa cultura muerta en las *Crónicas marcianas*, presente en el capítulo “Aunque siga brillando la luna”. Las historias fantásticas de Bradbury son verídicas en el mundo del espíritu, cuando el tiempo se vuelve indefinido.

Al calificar las obras de algo así como dramas psicológicos de trasfondo religioso, me siento atrapado por la soledad y creciente tensión de los personajes principales en conflicto con el capitán, quien finalmente pierde toda razón, mientras deja sueltas sus peores pasiones conductuales en la venganza, ocasionando su propia muerte y la de su tripulación. En *Moby Dick*, antes de la tempestad originada por su capitán, el autor le advierte al lector sobre el turbado estado mental de él con estas palabras: “... también se habrían podido ver huellas aún más extrañas, las huellas de su pensamiento insomne e inquieto” (Cap. XXXVI).

Moby Dick se inicia con esta impresionante frase que se volvió célebre: “Call me Ishmael”. Bradbury comienza *Leviathan '99* en inglés fiel a su origen y es traducido al español peninsular como “Llamadme Ismael”. En cambio, *Moby Dick* en español mexicano aborda la siempre intrincada labor de traducción con “Llámenme Ishmael”.

Ismael es la voz del narrador en primera persona, quien relata lo sucedido a bordo, ya sea del barco ballenero, ya sea del cohete espacial, con la excepción de muchos capítulos de *Moby Dick*, cuando Melville, con largos antecedentes laborales de marinero, se dedica a dar a conocer particularidades sobre la vida marítima

y cuenta cómo son las ballenas, textos que no ayudan a mantener el interés del lector. De todos modos, *Moby Dick* “puede colocarse al lado de las grandes novelas”, de acuerdo con Somerset Maugham.

La narración autobiográfica de Ismael del *Leviatán 99* comienza con su inscripción en una academia para astronautas, porque “Cada vez que en mi alma hay un noviembre húmedo, sé que es hora de enfrentarme de nuevo a los cielos.” Bradbury era amante de los días lluviosos de octubre, ejemplificado en su colección de cuentos *El país de octubre* o en su novela *El árbol de las brujas*, por lo que una expresión similar en el primer párrafo del libro ballenero le debe de haber despertado la atención.

La academia espacial es “... en parte un jardín para la mente, un gimnasio para el cuerpo y un seminario teológico, mirando siempre al cielo en sus pensamientos. ¿No tiene el espacio el aspecto de una enorme catedral?” Considero valedera esta reflexión bradburyana. El paralelo entre la bóveda celestial y el techo de una catedral nos deja un mensaje; en ambos casos, su aspecto majestuoso impone humildad a cualquiera. Tal vez, esa era la intención de los constructores de los santuarios religiosos.

Hay abundante glosa en *Moby Dick* y en el *Leviatán 99* sobre la religiosidad de los personajes, así que no es posible dejar atrás el tema. Melville describe la visita de Ishmael a “la capilla para balleneros” y “Brad” la visita de Ismael a “la capilla del hombre del espacio”, antes de emprender cada quien su proyecto. En ambos sermones, la materia era *Jonás* y la ballena; en la capilla espacial, en un breve sermón el robot oficiante, construido con imagen y voz de un sacerdote muy querido, muerto hace mucho, convirtió la nave espacial en una ballena alegórica y los astronautas a bordo, por lógica, estaban atrapados en su interior.

El insólito compañero del camarote de Ismael, en la academia y a bordo de la nave espacial, nos deja perplejos, venido de estrellas lejanas, de un aspecto corporal repugnante, pero con una notoria capacidad mental que no poseían los seres humanos: podía escuchar los pensamientos de los demás y retransmitirlos a terceros. Su

superioridad comunicativa le causaba angustias considerables, debido a su sensibilidad empática hacia los sufrimientos ajenos, ante todo, por las crisis emocionales nocturnas del capitán.

Entre los dos se forjó una gran amistad que, acaso, pudo haberse consumado en una relación homosexual, por la forma de cómo convivían en su camarote. Este ser extraño no es sino la versión extraterrestre del compañero de viaje de Ishmael en el ballenero Pequod, quien subió a un barco que pasaba por la isla del Pacífico del Sur, de donde era originario, para conocer el mundo. Pertenecía a una tribu que comía la carne de los enemigos caídos en batalla; él con tatuajes espantosos en la cabeza y por todo el cuerpo, experto en el manejo del arpón y, no obstante, una persona de buen corazón.

Ismael y el extraterrestre Quell son elegidos para tripular la nave Cetus 7 (latín para ballena, nombre de una constelación del hemisferio sur), destinada a un viaje al espacio intergaláctico con la misión de “cartografiar estrellas y explorar mundos”, sintetizada en “explorar, encontrar, informar”. El motivo personal de su capitán, llamado Ahab, era totalmente distinto. Tenía la enfermiza intención de vengarse del cometa más potente de la historia, que una vez pretendió conquistar, cuando la ennegrecedora luz blanca de su cola le dejó ciego. No es extraño que entrara en conflicto con su primer oficial, Redleigh, quien representa la razón equilibrada, aunque dotado de un carácter débil. El capitán desobedece las instrucciones recibidas, con el fin de ir exclusivamente en busca del cometa. Su intransigencia maligna le costaría la ruina total de la nave, la muerte del personal a bordo y de él mismo, destino inevitable cuando se ha elegido a un loco autoritario para dirigir un proyecto a gran escala.

De inmediato, anticipo la pregunta que más adelante requiere de alguna respuesta: ¿Quién de los dos se asemeja más a la Bestia? ¿El cometa más grande de todos los tiempos, que se defiende de los viajeros intrusos por medio de sus poderes sobrehumanos o el capitán, cuyo único motivo es destruir al Leviatán, ya sea ballena o cometa, sin considerar las consecuencias?

Acab es el nombre bíblico de un rey de Israel del siglo IX a. C., cuya vida y obra se localizan en el *Libro de los Reyes*. Defendió su nación en contra de los sirios en tres ocasiones y en la última encontró la muerte. Tuvo relaciones contradictorias con el profeta Elías, quien arremetió en su contra por haberse casado con una pagana que adoraba al dios Baal, en lugar de proclamar a Jehová como su único dios. La derrota de Acab se explica por su inclinación a la idolatría, hecho profetizado por Elías, cuya intervención se manifiesta en el drama que estamos estudiando, a través de un personaje con el mismo nombre, que parece dotado de poderes similares que su mítico antecesor, quien recibía instrucciones directamente de Jehová.

En espera de subir a bordo de la nave espacial (y del barco ballenero), a los dos amigos astronautas se les acerca un anciano extraño y desafiante, que dice llamarse Elías. Ismael intenta dialogar con el viejo, mientras provoca rechazo inmediato del extraterrestre. A la duda de si el capitán realmente era ciego, el viejo responde con una pregunta: “¿Era un sacerdote del espacio, que buscaba a Dios, y Dios se giró y lo hundió en la oscuridad de un solo golpe?”. Remata lo anterior con otra interrogante: “... ¿Nació albino, o lo blanqueó el terror como una nevada terrible?”, y lanza esta profecía: “... la nave, el capitán de la nave, los hombres de la nave, todos serán destruidos! Todos menos uno”. El anciano profeta, entonces, equiparó el cometa blanco con el dios bíblico.

Ahab, por lo tanto, fue un misionero del cosmos que predicaba la palabra del dios judeocristiano a viajeros del espacio y a extraterrestres que se dejaran, pero cuya misión auténtica habría sido buscar al espíritu creador del universo escondido entre soles, planetas y galaxias.

Durante todo el viaje interestelar vemos a un Quell melancólico, sensibilidad que culmina cuando el sistema de captación de ondas radiofónicas reproduce una música hermosa, que por su majestuoso lamento parecía un réquiem, que no sólo era del mundo lejano de Quell, sino una sinfonía que “el padre de su padre” había compuesto para su propio funeral. El extraterrestre, al escucharla, de-

cide comenzar los preparativos para su muerte. Cercano al abismo, sabremos que no sólo leía pensamientos sino también podía vislumbrar el futuro, lo que antes había negado.

La soledad de los tripulantes se vuelve manifiesta cuando la nave entra al espacio interplanetario, el ambiente a bordo se llena de rumores e incertidumbre, que el capitán hábilmente convierte a favor suyo en un discurso a los cuarenta días de abordar sin haberse presentado antes a la tripulación. La duración temporal seguramente proviene de varias referencias bíblicas y simboliza entre otras cosas, el retiro de Jesús al desierto, previo al comienzo de su ministerio, y la temporada de preparación de los fieles para la Pascua. La referencia de los cuarenta días está presente sólo en la versión galáctica, añadida por “Brad”; ¿es simplemente un juego alegórico del comienzo y fin de una era?

Las dudas del primer contraalmirante Redleigh, sobre si su jefe era capaz de conducir la nave y a su tripulación a puerto seguro, o si su objetivo inconsciente era suicidarse en una misión, calificada por el capitán como heroica, salían a flote. Más tarde, el primer oficial intentó convencer a sus dos contraalmirantes segundos de amotinarsen, sin lograr su propósito, ya que los subordinados se negaron a participar en una empresa tan arriesgada. Mediante un desacuerdo grosero, el primer oficial tuvo que ceder y el motín en ciernes fue desarticulado de modo habilidoso por el capitán.

El Pequod, el buque capitaneado por Ahab, el marino, casi rodeó el planeta sin anclar en ningún puerto en busca de Moby Dick. Melville nos relata los encuentros con otros nueve balleneros, de los cuales Bradbury reproduce sólo dos, convertidos en naves espaciales, las Lightfall 1 y Rachel, “Raquel”. En contextos totalmente distintos pero muy apropiados para nuestra causa, alguien tradujo Lightfall como el resplandor alrededor y dentro de un proceso de creación, significado simbólico que no tuvo el nombre del barco caza-ballenas correspondiente. Raquel, por el otro lado, es fácil de ubicar como una referencia bíblica más, que nos llevará a conclusiones sobre los simbolismos bíblicos presentes.

Bradbury describe el encuentro con Lightfall 1 como el punto de no retorno, las disposiciones de Ahab ya son inobjetables al conocer la ubicación del Leviatán de parte del capitán del Lightfall 1, quien acababa de tener un encuentro con el cometa. Ahab, ciego, estaba “esperando con una luz brillante destellando en los ojos” y escuchó a su par relatar que el cometa se lo “tragó a él, a su nave y a su tripulación de un gran mordisco hambriento. Vivieron dentro del Leviatán”. En lugar de combatir, los del Lightfall 1 se dedicaron a cantar y a bailar y fueron “escupidos a las estrellas”. De un escenario tan inusual y carente de malicia se podría intuir que la Bestia no respondió con intenciones hostiles porque sobrevivieron. (“¿Que cosa tan noble es el cántico en el vientre de la ballena!” exclama el sacerdote en su sermón del capítulo IX de *Moby Dick*.) Las metáforas apuntan directamente al profeta Jonás, quien estuvo en el vientre del pez. Ya devorado por la ballena, Jonás oró a su dios, arrepentido de sus actos de desobediencia y sus oraciones fueron escuchadas por Jehová, quien dispuso que fuera vomitado a salvo en tierra, contrario al devenir de Ahab.

En el encuentro con la nave Raquel, la novela aborda el comienzo del final de esta alegoría literario-bíblica, ya que será posible el cierre del ciclo profético del *Leviatán* 99. El capitán de Raquel, “Pío, el Vagabundo”, transmite un mensaje por radio, solicitando asistencia de Cetus 7 para encontrar un pequeño cohete-salvavidas con tres sacerdotes a bordo, perdido al andar tras la estela de la “Gran Novia Blanca”. Uno de los tres es hijo del capitán y sacerdote Pío. La respuesta de Ahab, cuyos actos se han vuelto totalmente irreflexivos, fue: “¡Apártense! Voy a redimir a su hijo. Dios le ayude, capitán”.

Me pregunto si Ahab se concibe como salvador de almas, ya que fue sacerdote del espacio. Al presenciar el diálogo entre Ahab y Pío, Ismael manifiesta a sus más que inquietos compañeros que la Raquel, “llorando por sus hijos perdidos, se retiraba y ellos se dirigían hacia qué, ¿la aniquilación?”; más adelante, vamos a recuperar la frase de Raquel llorando por sus hijos.

Al momento de pasar por el umbral de la esfera de proximidad del cometa, la nave permanece bajo una activa vigilancia, manifestada por graves alteraciones físicas. La reacción defensiva del cometa es duramente vivida por todos a bordo, hasta que descubren que alrededor no hay más que un negro vacío, no hay rastro del cometa ni de la tormenta cósmica, todo está en calma. Quell, mediante su capacidad extrasensorial, detecta que se encuentran en una época pasada, habían sido lanzados dos mil años atrás. Así que, ¿el cometa contaba con poderes para realmente hacer retroceder en el tiempo a los terrestres o la bestia era capaz de sólo hacerles creer que el tiempo había cambiado?

De la tripulación surge la opinión de que la Bestia no quiso luchar con ellos para no verse obligada a destruirlos. Les dio una oportunidad, un camino para alejarse, y eso fue considerado como piedad. Entonces, se escucha la voz del capitán: “No queremos este pasado, no aceptaremos estos años antiguos. ¡No nos ocultaremos en pirámides ni huiremos de plagas de langosta para escondernos, no nos postraremos bajo las túnicas de Cristo! Plantaremos cara... ¡Aunque ciego, avanzaré y encontraré al monstruo yo solo!” Los desesperados soliloquios continúan, se dirige a la Bestia en un largo parlamento: “suplica, gime y hasta reza para que le sea devuelta la vista. ¡Y su deseo le es concedido! Pudo ver todas las estrellas del universo... y se pone a llorar”.

Sanado el capitán de su ceguera, el Leviatán les devuelve el tiempo actual y, en aquel momento, el cometa reaparece. Los rezos de Ahab surtieron efecto, las desgracias dejaron de pesar sobre el capitán y su tripulación. Estos escenarios, exclusivos de Bradbury, desnudarán al alma de Ahab, quien finalmente es incapaz de mostrar humildad ante lo desconocido, más poderoso que él, y vuelve a su conducta necia y vengativa.

El segundo oficial a bordo exclama que “Dios era generoso porque había corregido el calendario y tocado los ojos del jefe”. En aquel momento, la histeria de Ahab se desborda por completo y niega que Dios fuese su benefactor, sino que fue la Bestia que lo “sobornó” para que

desistiera. Leviatán, divinidad benévola por sus últimos actos en defensa de sus dominios, fue equiparado con Dios por los subordinados del capitán y convertido por él en el Diablo... El tajante rechazo del capitán resulta en que de nuevo pierde la vista, porque no se arrepintió de sus actos.

Las tres naves caza-cometas (los tres botes caza-ballas en *Moby Dick*), equipadas con las armas láser más modernas, son destruidas. Hay un último estallido en que se desintegra Cetus 7 e Ismael es arrojado al vacío, protegido por su traje espacial, “rodeado de espejismos, sueños, motas, sombras, estrellas”.

Ray Bradbury ha acudido a escenas de esta naturaleza, por ejemplo, en “Calidoscopio” de *El hombre ilustrado*. Astronautas lanzados al espacio, trajeados y con oxígeno para unas horas o quizá un día, pero sin la posibilidad de retorno o rescate. Se dirigen en dirección al sol, o al negro espacio, o hacia la atmósfera de la Tierra, desde donde un niño más tarde exclamaría que era muy bonita aquella “estrella fugaz” en el cielo.

Ismael, al contrario, es rescatado. Se cumple la profecía del *Leviatán 99* de Bradbury con la frase “La Raquel, que en la larga búsqueda de sus hijos perdidos encuentra a otro huérfano”. Melville concluyó su planteamiento de la ballena blanca en los mismos términos. En sus sueños proféticos el autor de *Moby Dick* convirtió a varios sujetos de la novela en actores bíblicos y encontró una manera para hacer sobrevivir a Ismael, utilizando para ello al barco Raquel.

La expresión “Raquel que lamenta por sus hijos” la hallamos en *Jeremías 31:15*, en un largo discurso profético, que versa sobre que Jehová salvaría del cautiverio en Babilonia al pueblo de Israel, cuyo fundador fue Jacob, nieto de Abraham. El *Génesis 35:18* nos muestra el origen de este referente, cuando Raquel, mujer de Jacob, estaba en parto, dijo a la partera que el nombre de su segundo hijo sería “Hijo de mi tristeza” (Benoni), porque ella moriría y temía que su hijo también. Pero no fue así, porque el varoncito sobrevivió. El mito, cuando Herodes manda asesinar a todo niño menor por el probable nacimiento

de un rey de los judíos en Belén, es tratado en *San Mateo (2:18)*, haciendo referencia a la profecía de Jeremías que “Raquel llora a sus hijos, y no quiso ser consolada, porque perecieron”.

No acierto del todo en la interpretación ballenera o galáctica en lo referente al “huérfano”. En la revisión de las imágenes figuradas que Melville introdujo en *Moby Dick*, ¿quién era Ishmael, el bíblico? El *Génesis* describe que fue hijo de Abraham con una concubina. Me da la sensación de que Ishmael fue huérfano en el sentido de perder a su padre al ser expulsado del seno de la familia patriarcal junto con su madre. Ishmael quiere decir “Dios escucha”, pero no encuentro rastro de alguna plegaria o rezo de parte de Ismael en los dos libros que estamos revisando; simplemente se dejó llevar por las circunstancias.

Con estos antecedentes aclarados, podemos retomar la profecía de Elías de la novela del cometa “bestial”: “¡La nave, el capitán de la nave, los hombres de la nave, todos serán destruidos! Todos menos uno”. El último párrafo de la obra de Bradbury dice así: “El drama ha terminado. Sólo queda uno. Sólo yo, Ismael, estoy aquí para contar esto”.

¿Cómo la profetizó el viejo marinero Elías? Un discurso oscuro, enigmático, centrado en la personalidad del capitán Ahab y en su historia de desgracias y desafíos, causantes de que el viaje del Pequod terminaría en desastre, con insinuaciones sobre las almas de los de a bordo, sin mención de sobrevivientes o muertos. Notamos que desde la profecía ballenera no fue contemplado un sobreviviente. Sin embargo, Melville coloca un epígrafe en el epílogo: “Y sólo yo escapé para contártelo. –Libro de Job”, y narra de qué manera sobrevivió Ismael, del barco Pequod.

Esta cita de Job proviene de los actos de despojo de sus bienes y de la muerte de sus hijos, hechos llevados a cabo por Satanás, en común acuerdo con Dios, para poner a prueba su fe. No encuentro ninguna correspondencia con Ishmael, Raquel o Acab, más que las relaciones que cada quien tuvo con su dios, y parece que Melville la incluyó con el sólo fin de anunciar que hubo un sobreviviente.

Bradbury, en cambio, estableció un puente entre la profecía y su consumación.

El libro de Job incluye algunas líneas sobre el Leviatán que sería preciso dar a conocer. En el capítulo XXIV de *Moby Dick*, Melville asegura que:

¿Quién escribió la primera narración sobre nuestro Leviatán? ¿Quién, sino el poderoso Job?”. Pues sí, este monstruo diabólico fue mencionado por él en su primera disertación, cuando maldice el día en que nació. Con que Leviatán “es rey sobre todos los soberbios”, cierra Jehová su sermón dirigido a Job (41:34). Entonces, Jehová mismo ha puesto en su boca el vocablo *Leviatán*, que acorde a su propia descripción parece ser un cocodrilo y no una bestia del insondable mar, ni mucho menos un poderoso cometa; acaso, Jehová sugiere que el cocodrilo sea un retrato vivo de Satanás, su hijo.

Las palabras del dios judeocristiano nos proporcionan un término más con qué examinar al misionero del cosmos; su par del barco ballenero está sólo reflejado en el espejo. El capitán de Cetus 7, en este trabajo, ha sido calificado como persona necia, intransigente, autoritaria, irreflexiva, vengativa, histérica e incapaz de arrepentirse. A dichos calificativos podemos adicionar su manera *soberbia* de ser. Consecuentemente, quien más se parece al Leviatán en su conducta es Ahab. No así el cometa más aterrador, cuyos actos de protección se tendrían que calificar de otra manera. Salvaguardarse de una bestia humana, que se acerca para destruir, es una reacción natural. Los embates humanos a la naturaleza de mares, tierras y cielos de nuestro planeta han resultado en los peores augurios para el futuro del ser humano. Él no es capaz de contemplar la grandeza, admirarla y conocerla, sino que necesita sentirse superior, sacar ventaja económica o política y la destruye. Y la naturaleza inviablemente responde.

BIBLIOGRAFÍA

- Bradbury, Ray (1972). *El país de octubre*. Bs. As.: Minotauro.
 _____ (1973). *Crónicas marcianas*. Bs. As.: Minotauro.
 _____ (1982). *The Complete Poems of Ray Bradbury*. Laguna Hills, CA: Ballantine Books.
 _____ (1990). *El hombre ilustrado*. México: Minotauro.
 _____ (1993). *Sombras verdes, Ballena Blanca*. Bs. As.: Emecé.
 _____ (1994). "El príncipe del Renacimiento y el marciano bautista". *Fuiseirá*. Bs. As. Emecé, pp. 127-131.
 _____ (2002). *El árbol de las brujas*. Barcelona: Minotauro.
 _____ (2008). *Now and Forever*. Michigan: HarperCollins.
 _____ (2009). *Ahora y siempre*. México: Minotauro.
 Melville, Hermann (2015). *Moby Dick o la Ballena Blanca*. México: Porrúa.
 _____ (2001). *Moby Dick; or, The Whale*. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2489/pg2489-images.html>.
 La Biblia (1990). Antigua versión de Casiodoro de Reina, revisión de 1960. Tennessee: Sociedades Bíblicas en América Latina.

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



PAJUIL

El Pajuil se localiza entre Chiapas y Nicaragua. Los campesinos le conocen como "rompe-género" y los estudiosos como *Penelopinanigra*; efectúa ciertos sonidos guturales como si estuviera rasgando alguna tela; su silbido es alto y poderoso. Por haber nacido en Centroamérica, el Pajuil es una ráfaga de viento siempre en contacto con el suelo. Por ser una ráfaga de viento siempre en contacto con el suelo, su canto es tinta que habla. Por ser su canto tinta que habla, es fognazo. Por ser fognazo, es una ráfaga de viento siempre en contacto con el suelo y nada queda mudo en Centroamérica.

EL SIMÚLIDO DE LA PARADOJA

Hace algún tiempo la situación se había vuelto insostenible en las boscosidades de la zona cafetalera. La oncocercosis extendía su imperio de sombras y cada día arrojaba un puñado de ciegos a deambular como fantasmas entre lianas, piares, rumores vegetales, graznidos y torrentes. En los dispensarios acondicionados en las ciudades cercanas, tierra abajo, en el trópico, los indígenas se llenaban de pasillos y pasillos cercados por tejas y cal, en espera de retornar a sus lugares de origen y reinventar las cosas con la mirada nueva; pero nadie regresaba con la luz a aquellos lares helados que circundan a la alta ciudad de San Cristóbal, de donde se arranca a los naturales para ir a dejar la vista en los plantíos del café. Es que los indios pizcadores se quedan en mitad de la paradoja, víctimas de ella, sin salida posible. Resulta que la oncocercosis es transmitida por un artrópodo denominado por los estudiosos como *Simúlido*, el cual tiene su hábitat en la mencionada zona cafetalera. Esta mosca, cuyo origen se localiza en África, exactamente en los plantíos de Costa de Oro, al picar, introduce en la cabeza de los indígenas una larva enamorada de la luz. Las primeras manifestaciones de vida de aquellas larvas aprisionadas en las cavidades orbitarias se dirigen a buscar la claridad. Barrenando las tinieblas tiernas dan de pronto con el nervio óptico y a través de él tratan de alcanzar el brillo que las llama, la luminosidad en la que pretenden enceguecer. La larva enamorada de la luz va dejando una huella oscura en su paso hacia los ojos, una huella imborrable, como la de los indígenas cuando atraviesan los lodazales en busca de la tierra fría de San Cristóbal.

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



DE PLAGAS

La langosta constituye una peligrosa plaga que todo lo arrasa, menos a los latifundistas.

LA HORMIGA DEL SUEÑO

En las inmediaciones de Tenejapa existe un insecto al que los moradores del lugar conocen como la hormiga del sueño. Dicen los enterados que cuando esta hormiga pica, los receptores entran en un estado de sopor al que los vulgares denominan como "la muerte".

MAMÍFEROS

Los hombres han dejado correr la imaginación a través de los años, creando seres fantásticos en donde se busca la fusión bestia-humano. Al fin mamíferos, dentro de sus engendros se encuentra la alegoría del hombre-lobo o bien la del hombre que se convierte en vampiro. En lo que corresponde a mitos en tierra americana es referible la existencia del Nahual, azote del altiplano de México. Pero sobre los planos reales bestia y hombre, aunque ambos pertenezcan a tronco mamífero, están perfectamente bien delimitados. En el Zoológico las bestias conviven entre ellas en los sitios que se les tienen asignados mientras los hombres observan desde el otro lado de la misma jaula.



BESTIAS Y BESTIARIOS

RODRIGO PAYRÓ

I

LAS BESTIAS

El hombre, desde que lo es, ha depositado la suma de todos sus miedos en lo animal y lo salvaje: en la esencia violenta de la naturaleza. El animal más salvaje, por miles de años, fue el tigre, con su simetría perfecta, su mirada cautivante, y su exquisito camuflaje; por más de cien mil años, fue el mayor depredador sobre tierra, sobre todo para los humanos, y aún ahora, es el cazador nocturno más eficaz del planeta. Sin embargo, cuando Mowgli,¹ el cachorro humano que sobrevive, solo y por sí mismo, en la jungla, lo enfrenta y lo mata, y se viste con su piel; libera su naturaleza humana, que es su esencia salvaje. Así ocupa el lugar del tigre, y los aldeanos, lejos de agradecerle, le temen y le aborrecen tanto o más que al tigre, que, en la memoria del instinto, ocupa el lugar del miedo, de la belleza y de la muerte; porque ahora, posee, no sólo la fuerza para matar al asesino, sino, además su piel y su espíritu, es decir, el tigre es y está en él. La bestia humana juega con su presa, la cacería para ella es más estimulante que el hambre, asegurar el alimento es secundario, cuando éste abunda, la esencia ritual es lo que sucede en el espíritu: vivir el estado del poder y de la fuerza, de lo que traducimos en violencia; que es, sin más, el erotismo de la vida como la sublimación de la bestia, donde el logro es la victoria sobre la presa, y más cuando ésta es «el» depredador, es entonces un estado de gracia, donde el poder y las habilidades del otro, al vencerlo, se asimilan. Quien tiene un gato lo sabe –aun si el gato no sabe lo que es (que los hay)– pues no sólo lo cuida, sino lo venera, y aunque éste carezca de cualquier tipo de solvencia moral, siempre enamora desde su desdén y con sus medidos gestos de aprecio

¹ Mowgli es el personaje de *El Libro de la selva*, de Rudyard Kipling; *The Jungle Book*.

o cariño; convivir con la bestia domesticada es la última reminiscencia que subsiste de la vida salvaje, aún para la especie: toda. El residuo agazapado de la propia violencia que, contenida, se transforma en ansiedad y frustración, pero la bestia está allí adentro, a la espera de un tigre que la despierte.

El lobo reina en el bosque, en la pradera y en la estepa, son sus territorios y así lo aúllan, cuando hay luna, y no hay ciervo ni liebre, ni pastor ni oveja que no lo sepa, que no se angustie en la piel, que se eriza al escucharlo, aunque siempre habrá una caperucita que, usándose a sí misma como cebo, busque seducirlo con sus encantos, y así domesticar su ferocidad; o con otra suerte, un santo, que sin saber que el miedo siempre está latente en el corazón de los aldeanos, le llame hermano y lo invite a pasearse por el pueblo, y le ofrezca, sincera, su amistad. El bosque siempre está encantado, quizá poblado de gnomos y elfos, y de toda clase de seres sutiles, que hablan con el viento, acechan y se asoman entre la multitoral presencia de las sombras verdes, y más cuando los días son cortos. Pero, en verdad, sólo son árboles que esperan quietos, nerviosos y enraizados, el hacha asesina de los leñadores. La estepa y la pradera son laberintos de distancias inconmensurables donde, bajo el inmenso cielo azul, sólo son referencia el sol y las estrellas. Es el territorio de la luna, de los vientos incansables, que tienen nombre e intención, de los relámpagos que son la energía que genera a la vida, y de las flores silvestres, sin jardín. Allí galopan libres, caballos, que son fuerza y velocidad, y toros, que son potencia y resistencia; quizá, entre hordas de centauros y minotauros que guerrear en el eco de las estampidas. La pradera está cubierta de pastos de oro y ríos con agua salvaje, habitada por toda clase de roedores, liebres y zorras, que se guardan en sus agujeros; y quizá alguno de éstos llega al país de las maravillas. El oso, con su imponente tamaño y su fuerza incontenible, arrebatara la miel de las abejas; es astuto y caprichoso, juega con lo que encuentra, y luego lo engulle; vive en las cuevas. Quizá cuida que nada entre o salga de allí; las cuevas son sitios secretos que guardan tesoros, como las cosas del inframundo, y los escasos remedios para hechizos de luna o de orquídeas. En el mar, las olas,

las tormentas y las ballenas hundan las embarcaciones que encuentran a la deriva, mientras los tiburones devoran a los marineros. El mar, en el silencio de los muertos, guarda secretos de tritones y de sirenas que cantan cuando el viento afila las rocas, y de medusas gigantes que agitan las olas. El desierto es tierra seca, poblada por espejismos, reptiles, tarántulas e insectos gigantes, donde vive la serpiente que representa quince mil años de argucias, sutilezas, seducción y astucia. La vida es quizá la única intención posible de la inocencia absoluta y brutal que rige en la naturaleza. Y aquí, juntos, son una pequeña muestra de la imagen expandida de su consciencia salvaje, de su fuerza y su violencia natural, de matar o morir, para sobrevivir a cualquier costo.

El deseo natural del hombre como especie es poseer aquello que lo atemoriza, ser o poseer el miedo mismo: el hombre lobo, el minotauro, el centauro, la sirena, el vampiro. Son bestias por su emoción humana, que posee o desea poseer, las características y habilidades de lo salvaje, y que las usa para engendrar poder, no con éstas, sino con el miedo del otro. Poder que le permite una existencia del vacío, donde los sacrificios del otro, el atemorizado, se traducen en atenciones a caprichos y deseos instantáneos de esa existencia, que no permite ni la contemplación, como último reducto de lo que es enteramente humano, y en algún caso con la pretensión del derecho depositado en ella por lo divino, y hasta de la inmortalidad, como *Nosferatu* que además, se alimenta sólo con sangre humana. Sin embargo, la bestia tiene siempre un origen, y es diverso, puede ser una mezcla de deseo y curiosidad científica, como *Frankenstein* y el *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; o son resultado de algún hechizo, es decir, creada por la maldad, el deseo o la codicia del otro. El atemorizado nunca es inocente ni enteramente humano, más bien, siempre es cómplice y creador de la bestia, y con ello, participa de la emoción del ser de ésta. Si cabe la metáfora, es el súbdito que proclama una monarquía, se pone a su servicio y cede su propio poder a cambio de sentir, aunque sólo sea miedo, sentir es el único sentido de lo humano. La bestia, para existir, está revestida de una belleza propia, que es lo que atrae, en especial, a aquellos que le temen.

El sentido de la vida es preservarse, y lo hace a través de la muerte, la muerte es el contacto con lo sagrado, aquello que permite la continuidad de la vida. En nuestra cultura, la idea del hombre ajeno a lo natural, comienza a documentarse en los mitos: en *La Iliada*, Homero expone la confrontación entre la belleza artificial, culta y sofisticada: Héctor, el domador de caballos, sabe ineludiblemente que enfrentará su muerte, como un sacrificio necesario, para preservar su cultura en el tiempo, donde la memoria hace inmortal al héroe que defiende su estancia; combatirá contra el inmortal Aquiles: violento, despreocupado, salvaje, instintivo, capaz de desafiar lo que sea, y además, con la bendición de los dioses; pero con un punto débil oculto y letal. Sin embargo, en su medida humanidad, la bestia contiene honor y compasión, y entrega su trofeo, el cuerpo de Héctor y, además, permite la tregua para los funerales. En ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?² la bestia, el *replicante*, es un hombre «perfecto», totalmente artificial, ideal, hermoso, fuerte, inteligente, alto, lleno de pasión, ira, coraje, y amor por la vida, es capaz de todo con tal de permanecer un poco más en ella. Aunque quiere sobrevivir a cualquier costo cuando siente que la vida se va, en un acto de compasión sin límites, es capaz de salvar la vida de su propio verdugo. Está dualidad de emociones es lo que hace la diferencia entre lo animal, puro y salvaje, y lo humano en su afán artificioso. La idea de la bestia única evoluciona con la idea de hombre, expone por así decirlo, el miedo, y con éste, la atracción de su contexto. En *Ex-Máquina*, film británico, se especula sobre una sociedad de personas condicionadas a aislarse, tan incapaces de socializar, que la medida del éxito es la dimensión del aislamiento, Ava, es entonces una criatura aislada que estudia, lee y conversa, y desea para sí, ya no la supervivencia sino una vida social común y corriente, conocer personas y relacionarse con ellas. Propone la importancia del género para la interacción: lo femenino, en su pureza es atracción, y por ello, no puede estar aislado. La bestia entonces tiene que destruir a su creador para conseguir la libertad de ser «uno cualquiera». Mientras que, en *La*

bestia, film franco-británico, Danny hace consciencia de sí, de que su sentido es únicamente matar y destruir, pero es capaz de la contradicción de amar, otra vez, sentir es lo que humaniza a la bestia, y es su debilidad, expone el triunfo de lo insensible, en la exaltación de la frialdad del súper yo, cuyo único sentido y propósito es cumplir. Pero la más clásica de todas las bestias, no es el alíen ni sus remedos; sino los zombis, muertos vivos que son la exaltación del asco, el racismo, la segregación y todos los demonios sociales imaginados ¿Qué puede ser más terrible, como bestia, que una horda inconsciente e inactiva que sólo se alimenta con el cerebro de aquellos que conservan la conciencia, y que, además, su condición es contagiosa al mínimo contacto de fluidos?

Las palabras gracia y belleza, en el arte tienen distintas connotaciones: la belleza es un valor estético que incluye un acto ético, mientras que la gracia es sólo apariencia “lo bello no es nada sino sólo el principio de lo siniestro, aquello que todavía podemos soportar”.³ La bestia es esa cara de la belleza donde las cualidades salvajes adquieren o contienen ante la hipocresía de lo civil –léase ciudadano–, ese valor ético existencial, donde eso terrible de lo que habla *Rilke* en la elegía primera del *Duino*, es la bestia, eso medio humano, medio otra cosa, pero que es lo que cierra el círculo y une las emociones de terror y atracción, entre lo profano y lo sagrado, o lo civilizado y lo salvaje. El hombre es eso que siempre está en constante cambio, que vive para la emoción de sentir algo, lo que sea, pero sentir, y sólo cuando no le queda de otra opción: razón.

II

BESTIARIOS

Las colecciones de bestias o bestiarios en el sentido clásico, no son otra cosa que una clasificación, desde la razón

² Es la novela que adapta libremente Ridley Scott para el guion de la película *Blade Runner* de 1982. Philip K. Dick, «Do Androids Dream of Electric Sheep?»; San Francisco, 1968.

³ Cada oración de la primera elegía del *Duino* es cada día más contundente, quizá por ello es considerada, por los academistas, probablemente el poema más importante escrito en lengua alemana. Rainer Maria Rilke, *Las elegías del Duino*, 1923; (De la primera elegía).

(*aquello que podemos soportar*), del alter ego de las emociones, para entender a través del nombre y la descripción: darle sustancia, forma y cuerpo a lo desconocido, a lo terrible, a lo enteramente vivo; y así acotar, en lo posible, el origen de esa indescifrable emoción, que es una mezcla de miedo y repulsión ante nuestro propio deseo de sometimiento ante la belleza, que es lo que inspira la intención para el desarrollo de nuestras emociones. Esta racionalización práctica funciona como una alternativa a las estancias de la melancolía propias de la visión poética de la realidad percibida desde esa emoción. Son, quizá también, una especie de proverbio o moraleja infinita, pero privada de sentido, para entender, desde la inocencia de la infancia que es pura emoción sin límites ni prejuicios, hasta la consciencia de lo que se es capaz de ser o hacer, y cómo ante ese espejo podemos ver nuestro reflejo sin filtros ni decoraciones, y así con ello, soportar el acoso, la nostalgia y el sacrificio que implica la vida misma. La descripción de las bestias es la descripción tanto de lo que somos, en silencio, como de lo que no podemos ser, por capacidad o represión (*sea propia o ajena*). *Supernaturalia*,⁴ en cambio, como bestiario, además de ser único en su tipo, junto con su complemento titulado simplemente *Bestiario*, describen un imaginario que nadie había catalogado antes; es un ejemplo exquisito de esta dualidad, es una historia de amor (*con emociones no explícitas*), que se oculta en una correspondencia cifrada y estática pero al tiempo fluida y sentida, entre dos seres opuestos que quieren convencerse uno al otro de la razón y la sinrazón, de lo real y lo imaginario, una historia que se desarrolla en una serie de viajes por una geografía tan real y tangible, como fantástica y sobre o supra natural, el viaje de uno son las referencias para el otro que se enfrenta a la contradicción de la existencia, más allá del mito, de aquello que está sin estar en el silencio del miedo a lo sutil. El catálogo es una clasificación impecable, ordenada. Escrito en conciencia para un público inocente y sin prejuicios es un antídoto; la razón para la comprensión; para acercarse a ese mundo sutil: distinto, salvaje, vivo, violento; pero que

incluye, a manera de compasión por parte de la autora, la descripción detallada del talón de Aquiles de todas y cada una de las bestias que describe. *Bestiario*, por otra parte, sutil y sencillo está escrito en verso, quizá para suavizar o hacer algo lúdico de lo áspero o siniestro que puede llegar a ser su contenido, es una incitación al viaje, a la curiosidad a conocer esas dos geografías, que quizá, se tocan en alguna emoción compartida entre dos realidades ajenas aparentemente. Pero haciendo una lectura distinta, y casi obligada, pero oscura, no resulta gratuito que estos y otros bestiarios que describen seres específicos con habilidades características hostiles y terribles, aparezcan, –para explicarnos que siempre hay cosas peores– ante la implacable depredación y destrucción a la naturaleza, y en específico aquí, con un contexto social crispado, inmerso en el miedo y la indignación, donde la violencia ya no se percibe sino como lo más cotidiano, y la mafia y la administración del estado son una sola amalgama, templada, sin piedad y con la absoluta complicidad de todos, para el abuso. Y siempre quedará en el aire esa duda *razonable* ¿Qué es lo siniestro, ellos o nosotros?



EL HOMBRE: (ES) LA BESTIA (ESTÁ ENTRE NOSOTROS)

NICOLÁS AMOROSO*

Con todos sus derroches de técnica que complican extraordinariamente su galope y sus amores, la jirafa representa mejor que nadie los devaneos del espíritu: busca en las alturas lo que otros encuentran al ras del suelo.

JUAN JOSÉ ARREOLA¹

El hombre (y la mujer, para no escapar del clima de época, aunque la Real Academia ya ha determinado que es correcto seguir con el genérico cuando la referencia es a nuestra especie, sin embargo ¿quiénes integran el conclave?)² pertenece (n) al reino animal. Reino que no es el que da sentido al de Real Academia, ésta es una subdivisión que marca una jeraquía histórica por pertenecer al reino de España.³

Salvado a medias el punto sobre el tema de género que será motivo para otro momento, sigamos con la elucubración. Esa pertenencia se coloca desde la superioridad y el dominio que se basa en la técnica. Es ese factor el que nos distancia de la mayoría del reino que se sigue llamando así mientras lo sojuzguemos porque es difícil que llegue siquiera a ser una *república*. Los dominamos de diversas maneras y los utilizamos por ejemplo para decirnos nuestros defectos, así el asco que le adjudicamos a las cucarachas

¹ Juan José Arreola, *Bestiario*, Joaquín Mortiz, México, 1998.

² La composición de la Real Academia consta principalmente de académicos, pero también pertenecen a ella distinguidos escritores como Mario Vargas Llosa y Arturo Pérez-Reverte. Cuenta con tan sólo siete mujeres entre sus académicos en funciones. Es por eso que a veces sus detractores la acusan, entre otras cosas, de ser machistas (2021).

³ La historia de la Real Academia Española nos remonta al año 1713, cuando bajo el reinado de Felipe V se funda esta institución. Nació con el fin de "fijar las voces y vocablos de la lengua castellana en su mayor propiedad, elegancia y pureza". Su lema reza: "Limpia, fija y da esplendor".

* Ilustraciones del autor en pp. 126-133.



"El grito"

para señalar a aquellos que resultan desagradables (acaso no está en el centro de *La metamorfosis* de Kafka), el perro, tanto puede representar la maldad como ser el gran compañero ("Quisieran los gozques del establo/ Acompañarnos todo el tiempo,/ Pero el ruidoso sonido de sus ladridos/ Solo demuestra que cabalgamos". Goethe), la capacidad del zorro para urdir las sinuosidades tanto en el buen sentido como en el malevol, las ratas que los dibujos de Disney han enaltecido para fascinación de los niños que de la mano de sus padres las odian y temen en la realidad. La lista puede ser muy extensa y seguramente, como dijera Borges (quien tiene la propia con su obsesión por el infinito en *El libro de los seres imaginarios*, luego lla-

mado: *Manual de Zoología Fantástica*: "Un libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras, que pueden multiplicarse hasta el infinito"), usted amable lector tendrá muchos más y más significativos, pero lo importante es el sentido que intento darle a esta aproximación. "Estos hombres tenían la piel del codo más roja que el colodrillo de los pavos [...] Cuando recuerda las mujeres que castigó, sonríe con dulzura de hipopótamo resoplando agua y barro en el cañaveral de una manigua."⁴ Continuando con este texto de Roberto Arlt titulado *Las fieras* veremos que

⁴ Roberto Arlt, *Las fieras*, Ciudad Seva, <http://ciudadseva.com/texto/las-fieras/>



"León hoy"

también la comparación puede tener el sentido descarnado del escarnio.

...para qué criticar las ferocidades inútiles. Todos estamos conscientes que, en un momento dado de nuestras vidas, por aburrimiento o angustia, seremos capaces de cometer un acto infinitamente más bellaco que el que no condenamos. A decir la verdad, aploma a nuestras conciencias un sentimiento implacable, quizá la misma fiera voluntad que encrespa a las bestias carniceras en sus cubiles de los bosques y las montañas.⁵

⁵ Roberto Arlt, *Las fieras*, *op cit.*

Así, el juego con el bestiario (del latín *bestiarius*) tiene para la Real Academia dos acepciones: en la literatura medieval, colección de relatos, descripciones e imágenes de animales reales o fantásticos. Y otro, que fue anterior en la historia y que marcaría el origen de la denominación cuando en los circos romanos, se refería al hombre (gladiador) que luchaba con las fieras. Se dice de un animal que es salvaje o agresivo y la denominación también alcanza a lo duro, a lo áspero, a lo feo, grande o excesivo, horroroso, terrible. De la misma manera la RAE lo establece como bravata y amenaza con que alguien intenta aterrar a otra persona. Persona cruel o de carácter malo y violento. Bruto indómito, cruel y carnicero. O sea que

establece un entramado entre aquellos leones que en circunstancia de acoso muestran su máxima ferocidad en el Coliseo y el propio ser humano en su carácter animal. Esta presunción que anticipáramos al comienzo del texto nos lleva a la dimensión que desde el propio diccionario lo define como ser orgánico que vive, siente y se mueve por su propio impulso. Persona de comportamiento instintivo, ignorante y grosera. Estas definiciones que tratan al hombre desde una perspectiva de impugnación también tienen sus rasgos positivos, por ejemplo, en la definición de *fiera* que es tener aptitudes notables, demostrarlas y dedicarse a ello con gran actividad.

El bestiario tiene algo de monstruosidad y así se demoniza a las personas. “Claire Underwood: Nos describes como unos monstruos. El escritor: Jamás usé esa palabra. Claire: no hacía falta.”⁶ Los medios de comunicación, sobre todo los concentrados, combaten a ciertas figuras políticas que intentan o logran realizar una acción a favor de las mayorías. Atacan al que molesta a sus intereses y a los de su clase tratando de socavar su propuesta. Una vez colocado en ese rol que se difunde en otros países, cuando estos transitan por procesos eleccionarios y hay personas que promueven en sus campañas programas populares, los medios de esa nación lo comparan con aquel al que han colocado en la idea de la bestia. Tal lo hicieron en México y en España. En el primero, consiguieron que el candidato diera explicaciones de sus diferencias para amortiguar el golpe obteniendo que se distancie de aquel que en realidad era un aliado internacional potencial. En el segundo, los españoles no cayeron en la provocación y se dedicaron a mostrar las virtudes del supuesto monstruo. Sin embargo, en los dos casos la acción de desprestigio rindió sus frutos a los agresores mentirosos. La fauna humana es fauna urbana porque la expansión de las ciudades y sus redes de interconexión, es otra forma de quitarles a los animales hábitat natural. Los instrumentos ciudadanos con sus cargas represivas y su violencia característica juegan en el bestiario particular de nuestros congéneres.

...si se habla es de la cárcel, de las eternas noches en la “berlina” (calabozo triangular donde el detenido no puede acostarse ni sentarse), si se habla es de los procedimientos de los jueces, de los políticos a quienes están vendidos, de los pesquisas y sus ferocidades, de interrogatorios, careos, indagatorias y reconstrucciones, si se habla es de castigos, dolores, torturas, golpes sobre el rostro, puñetazos en el estómago, retorcimiento de testículos, puntapiés en las tibias, dedos prensados, manos retorcidas, flagelaciones con la goma, martillazo con la culata del revólver... si se habla es de mujeres asesinadas, robadas, fugitivas, apaleadas...⁷

¿Qué animal hace eso a los de su especie? Es la brutalidad del hombre, su refinamiento como para concebir y realizar esa prisión. O sus cualidades para la tortura lugar imposible para nadie más que el *humano*. Fuera de la literatura, la celda de castigo es algo que persiste con otras formas como el frío y la humedad, así ante la visita de la Comisión de Derechos Humanos a una de las presas políticas, Milagro Sala, que existen hoy en Argentina los cancerberos de la líder social remozaron el siniestro *cuarto*, pintándolo. O sea, la inhumanidad, para usar un término suave porque esta gente debería llamárseles seres de antes de la humanidad, y el otro sería una pérdida y acá estarían en palabras de Marx en la prehistoria, son cobardes, ocultan su acción con lo cual están reconociendo su culpabilidad. En su propia negación está la afirmación de su delito. Tal lo hicieron los nazis, cuando fueron inspeccionados por la Cruz Roja o los militares argentinos cuando disfrazaron un centro clandestino de secuestro ante la visita de esa misma Comisión que 37 años antes había llegado para atender denuncias sobre el secuestro y desaparición de las personas durante la sangrienta dictadura.

Casi a renglón seguido del anterior, Roberto Arlt hace esta vivisección del ser en el texto que no por nada ha titulado *Las fieras*.

6 House of cards, Netflix, temporada 5, episodio 12, capítulo 64, 22:00.

7 Roberto Arlt, *Las fieras*, op cit.



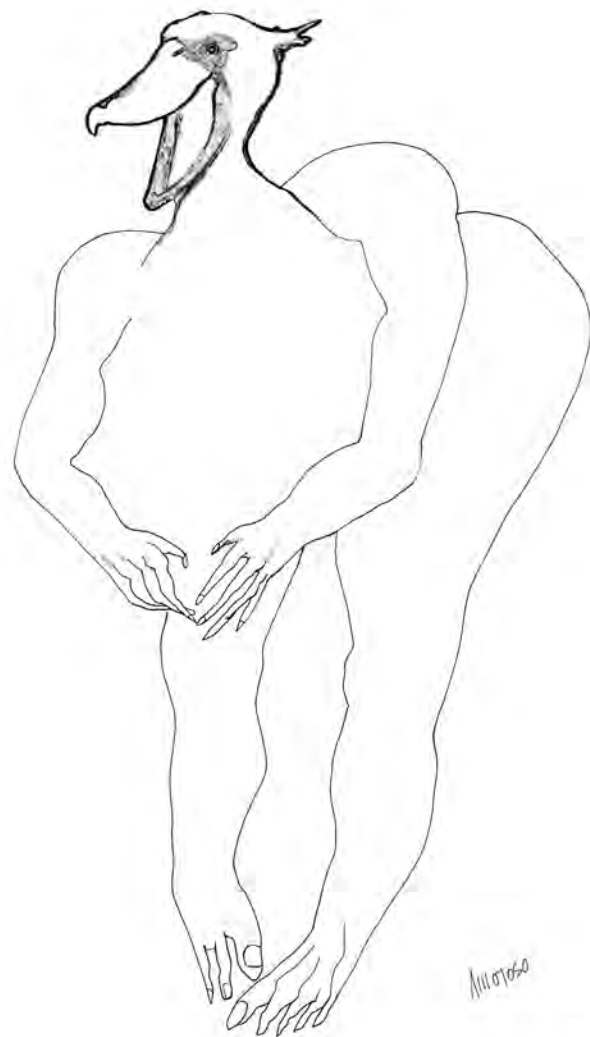
“El penacho”

Entonces las miradas recorren las mesas próximas, se detienen en la muchacha que atiende la vitrola, estalla un comentario breve y cruel como un petardo, una sonrisa fría encrespa algún labio, ya que se sabe con quién está por caer la desgraciada, incluso el que la ronda ya ha anticipado el número de palizas que le suministrará, un fósforo crepita al

encenderse entre dos dedos y el humo azulento sube despacio hacia el plafond.⁸

En cuanto al término animal, el diccionario explica que es una persona que en su actuación pública revela

8 Roberto Arlt, *Las fieras*, op cit.



"Veo veo"

calidades innatas para el ejercicio político y, sobre todo, en la idea de ser humano en cuanto ser social. Es decir que, una de las condiciones fundamentales del ser, lo social, aparece asociado a lo animal y su comportamiento en la grey, la manada. En definitiva, pertenecemos al conjunto y en función de esas condiciones se puede jugar con las alteraciones físicas conjuntando distintos cuerpos en uno solo tanto en la plástica como en la literatura. Hay también ejemplos de mixtura en la propia realidad, así, en Tailandia está el pez serpiente, una especie de eslabón perdido entre un reptil y un pez que tanto vive en el agua como puede respirar y desplazarse reptando por la tierra, esta criatura bizarra es producto del clima extremo del

sudeste asiático o el caso del gato osuno negro o manturrrón que no son osos ni gatos sino como comadrejas y se alimentan de todo lo que ofrece el clima tropical desde insectos y aves a frutas.⁹

Así, hay una cuestión que vincula la idea del animal como algo secundario, inferior, y más despectivo es la de bestia, con lo cual le adjudican el sitio del desprecio. No se trata, claro, de permanecer impasible frente a una situación de peligro ante un animal poderoso como puede serlo el jaguar, animal americano que vive desde México hasta Argentina. Hay distintos textos de Arlt, como el

⁹ *Natural Born Monsters*, Netflix, temporada 1, capítulo 1, 24:00.

que sigue, que rondan el juego con los animales y otro que veremos luego. Se trata de un autor que los incluye en varios trabajos aunque no aparece incorporarlos con la idea de un bestiario.

De pronto un hombre sintió que le tiraban de una manga insistentemente. Balbuceó preguntas al que así le hacía, mas como no le contestaban, encendió un fósforo y descubrió el achatado y velludo rostro de un mono grande que con ojos medrosos parecía interrogarlo acerca de lo que sucedía. El desconocido, de un empujón, apartó la bestia de sí, y muchos que estaban próximos a él repararon que los animales estaban en libertad.¹⁰

La dirección de lo que aparentemente es nuestra superioridad ¿ha visto alguien a un animal flagelarse? El humano "superior" lo hace en función de la creencia, de la fe, los animales *inferiores* nunca cayeron en tan estúpida concepción. Y los que creen en la inmoción para lograr un objetivo terreno que será compensado en una vida futura, ¿algún animal lo hizo? Visto en esa comparación ¿quién es el superior? Un profesor de filosofía, Malamud, con el que estudiábamos marxismo hace muchos años, nos advertía que en términos económicos EEUU era del primer mundo, en tanto Cuba era del tercero. Sin embargo, en lo social la ecuación se invertía, ésta era del primer mundo y los norteamericanos eran del tercero. En conclusión, las bestias no son ellas, lo somos nosotros.

La técnica es lo que nos separa de todos ellos que en su esfuerzo por vivir, tienen que poner el cuerpo para lograr su propósito. En tanto que los humanos han construido múltiples artilugios para hacerlo a la distancia, en estos últimos tiempos ha logrado mediante drones que a kilómetros, y desde una cobertura segura, eliminan a sus enemigos políticos. "Bienvenidos a la muerte de la era de la razón. El bien y el mal ya no existen. Lo importante es estar adentro. Sólo tienes que entrar y después salir."¹¹

¹⁰ Roberto Arlt, *La luna roja*, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-luna-roja/html/32d80a35-f28f-42aa-b6e2-13f94b58dd8a_2.html#l_0_

¹¹ *House of cards*, Netflix, temporada 5, Episodio 12, capítulo 64, 52:00.

Desde esta noción de destruir, aniquilar al enemigo, el imperio y sus serviles adoptan otras formas mortíferas para atacar y anularlos, a los que se oponen a sus intereses, demonizando, envileciendo, bestializando (aquí entramos en materia). Entonces, desde dónde vemos el bestiario, es desde una perspectiva de clase por la cual se habla de los animales como una categoría de bestias. ¿Cuál sería esa noción que los coloca en un extremo de la categoría? lo bestial, que tiene diversas acepciones que pueden referir a un animal salvaje, pero, otra vez, ¿salvaje, para quién? Para el humano que es quien designa las categorías, desde la perspectiva del designado, si tuviese la capacidad de nombrar, diría que el que lo califica es aún más salvaje, porque mata a sus congéneres por sus intereses, normalmente mezquinos. En tal caso, integraríamos el sentido de lo bestial que suele asociarse con lo tenebroso. Porque el hombre es tétrico, sombrío, lóbrego con sus altos exponentes en la historia como un tal Hitler, *summa* de lo bestial, quien no lo hizo desde la irracionalidad sino desde una concepción intelectual que justificaba sus actos como dignos y necesarios, con una rigurosa planificación. Así, el extremo racional termina tocando el otro extremo de lo bestial sin cortapisas como la serpiente que busca su cola.

El caballo, ese noble animal, no en sentido de alcurnia sino en el de bondad, que tanto ha contribuido al desarrollo de nuestra humanidad: "Del tumulto de las bestias, engrosado por los caballos, se había desprendido el elefante, que con trote suave corría hacia la playa, escoltado por dos potros. Estos, con las crines al viento y los belfos vueltos hacia las apantalladas orejas del paquidermo, parecían cuchichearle un secreto."¹² Convidado de piedra en tanto ha sido obligado a participar en diversas tareas que no estaban en su pensamiento, pesadas, agotadoras tirando carruajes como participando en acciones bélicas y otras con peligro de su integridad física hasta su vida.

Los siete Mondelli eran ahora oscuros, egoístas y enteles, a semejanza del muerto. Se contaba de éste que una vez, fren-

¹² Roberto Arlt, *La luna roja*, *OpCit.*

te a la estación del ferrocarril, con el mango del látigo le saltó, a golpes, los ojos a un caballo que no podía arrancar de los baches el carro demasiado cargado.¹³

Los equinos fueron los *tanques* de la Edad Media que marchaban en las ofensivas junto a diestros arqueros. Elementos significativos en la acción guerrera a tal punto que, cuando los reemplazaron por tanques metálicos y vehículos complementarios se llamaron caballería mecánica. En las ciudades cumplieron diversas funciones como medio de transporte o de carga que se fueron retirando desde los mediados del siglo pasado con algunas excepciones y que suelen resurgir en las épocas de recesión económica por tratarse de un transporte de objetos más barato. La peculiaridad es que se mantuvieron hasta la actualidad en las fuerzas policiales represivas cuyas unidades fueron catalogadas por los sectores populares, destinatarios de su accionar, como cosacos. Aunque dista mucho de lo que fue desde su origen y a lo largo de su historia, la imagen de los uniformados parece remedar a aquellos con sus improntas en cabalgaduras. "...se divisaban las siluetas sombrías de la policía montada, teniendo del cabestro a sus caballos y armados de carabinas enfundadas y pistolas para disparar gases lacrimógenos."¹⁴ Esa aparente unión indisoluble entre caballo y jinete, resultó un rasgo muy particular que en parte contribuyó a la conquista española de México al creer sus habitantes originales que se trataba de un solo ser, por lo tanto, monumental y desconocido, esa visión de una entidad única que conformaba ese invasor entre los elementos distintos pero vistos como continuos. Sin embargo, hay ejemplos similares en época anterior. Hay teorías que consideran la figura del centauro proveniente de la reacción de una cultura que no conocía la equitación, la minoica, ante la visión de los primeros jinetes, pertenecientes a otra cultura de origen nómada. Otros autores, como Robert Graves, creen que la figura del centauro fue una reminiscencia de

tribus pre-helénicas cuyo tótem era el caballo.¹⁵ Un ejemplo notable del término es el épico Pancho Villa cuya figura estaba indisolublemente ligado al animal y era llamado El Centauro del Norte.

Hay una forma de ver el tema de la vida animal que es independiente de lo que ha representado la invasión de nuestra especie sobre el territorio animal. Nos hicimos los más fuertes y los más prolíficos, Los exterminamos, aunque han surgido acciones con contingentes que tratan de preservar a las especies que, aunque fuertes resultan débiles ante el poderío tecnológico, es el combate a los cazadores furtivos

El tigre es un ejemplo, no se lo persigue por su piel sino por sus huesos, esto se debe a la medicina popular china que cree en sus posibilidades afrodisíacas, es una idea que viene de antiguo de que el tigre es un animal muy viril. Así se siguen cazando tigres furtivamente y se desprecian sus pieles porque el comercio son los huesos y miembros de tigre. Primero fueron los británicos y maharajás que creían que tenían que matar la mayor cantidad de tigres, luego fue la vanidad femenina porque querían vestir pieles de tigre, fíjense el sentido de la virilidad que cubre la tercera etapa con las mujeres que deseaban ser cubiertas de esa condición masculina, la tercera amenaza para el tigre proviene de la inseguridad masculina que les hace creer que necesitan afrodisíacos que los huesos de este felino les provee. Así es que tigre sale apaleado sean cuales sean las circunstancias. Un enorme comercio de huesos de tigre que los está diezmando.¹⁶

Otro identificó varios tigres confundidos en la multitud por las rayas amarillas que a veces fosforescían entre las piernas de los fugitivos, pero las bestias estaban tan extraordinariamente inquietas que, al querer aplastar el vientre contra el suelo, para denotar sumisión, obstaculizaban la marcha, y fue menester expulsarlas a puntapiés. Las fieras



"Las manos y la gata"

echaron a correr, y como si se hubieran pasado una consigna, ocuparon la vanguardia de la multitud.

Adelantábanse con la cola entre las zarpas y las orejas pegadas a la piel del cráneo. En su elástico avance volían la cabeza sobre el cuello, y se distinguían sus enormes ojos fosforescentes, como bolas de cristal amarillo. A pesar de que los tigres caminaban lentamente, los perros, para mantenerse a la par de ellos, tenían que mover apresuradamente las patas (...) Un tigre restregando el flanco contra los muros avanzaba de mala gana.¹⁷

Las condiciones de la narración de una ciudad llevada hacia su exterminio lleva a sus habitantes, humanos y animales a confraternizar en su escapada y también entre ellos, perros con tigres o caballos con elefantes. La desesperación ante algo que supone el fin de la vida inclina a la solidaridad entre los que en otras condiciones podrían enfrentarse.

Los planos perpendiculares de las fachadas reticulaban de callejones escarlatas el cielo de breca. En las murallas escalonadas, la atmósfera enrojecida se asentaba como una neblina de sangre. Parecía que debía verse aparecer so-

13 Roberto Arlt, *El gato cocido*, Ciudad Seva, <http://ciudadseva.com/texto/el-gato-cocido/>

14 Roberto Arlt, *La luna roja*.

15 https://mx.answers.yahoo.com/question/index;_ylt=AwrXgylMij1ZylEAgj3D8Qt;_ylu=X3oDMTByYnR1Zmd1BGNvbG8DZ3ExBH BvcwMyBHZ0aWQDBHNIYwNzcg-?qid=20090404213516AAaDua3

16 La guerra del tigre, http://www.documaniatv.com/naturaleza/la-guerra-del-tigre-video_b794aeb6d.html

17 Roberto Arlt, *La luna roja*.

bre la terraza más alta un terrible dios de hierro con el vientre troquelado de llamas y las mejillas abultadas de gula carnicera.¹⁸

Una verdadera bestia tecnológica que como tal es un producto humanoide con una actitud de engullirse toda la sangre.

De la luna, fijada en un cielo más negro que la brea, se desprendía una sangrienta y pastosa emanación de matadero.

En cambio, los hipopótamos a la cabeza de la vanguardia, buceaban fatigosamente en el aire, recogiendo con los golpes en vacío de sus hocicos acorazados.

En una distancia empalizada de friego y tinieblas, más movediza que un océano de petróleo encendido, giró lentamente sobre su eje la metálica estructura de una grúa.

Oblicuamente un inmenso cañón negro colocó su cónico perfil entre cielo y tierra, escupió fuego retrocediendo sobre su cureña, y un silbido largo cruzó la atmósfera con un cilindro de acero.

Bajo la luna roja, bloqueada de rascacielos bermejos, la multitud estalló en un grito de espanto:

—¡No queremos la guerra! ¡No..., no..., no!

Comprendían esta vez que el incendio había estallado sobre todo el planeta, y que nadie se salvaría.¹⁹

El hombre es la bestia capaz de empujar a otros hombres a la guerra que estos niegan, no la quieren. Los animales, aún los feroces, pueden ser amigos, compañeros de los hombres en la circunstancia extrema de enfrentar un final apocalíptico, no divino, sino provocado por la propia especie de eso que por falta de mejor definición llamamos humanos.

El ser humano, es un principio que denota nuestra especificidad. Somos humanos como definición de nuestra singular naturaleza. El ser es el principio ontológico para interrogarnos y tratar de entender lo esencial, eso que es así y no puede ser de otra manera. Ahora juntos, *ser humano*, parece *ser* más un deseo, algo que tratamos

de alcanzar pero que nunca lograremos. Todavía hoy hay que agachar la cabeza frente a la realeza.

Tendría alrededor de diez años cuando recogí un gato de la calle. Por si no lo saben: los felinos no son los animales preferidos de un castrense. Entendí, tijera de jardinero mediante, que lo de las siete vidas es puro camelo. El gato fue desechado en una bolsa negra de basura. Estos métodos terminan por amedrentar cualquier subjetividad.²⁰

El acto brutal ejercido sobre su hija, una niña de poca edad, por un militar torturador y asesino es también una flagrante prueba de la posesión de la vida de los animales, es indiscutible, sean cercanos, el dominio de lo doméstico, o lejanos, cuando se concurre de cacería, incluso eliminando ejemplares de especies que se encuentran en extinción. “¿Si mi viejo podía golpearme con la ferocidad que lo hacía, siendo su hija, por qué no lo haría con personas desconocidas?” Dice Erika.²¹

En su libro, *Los condenados de la tierra*, Franz Fanon cuenta que a su consulta como psiquiatra en Argelia acudían los torturadores franceses que ejercían su nefasta función contra el pueblo argelino que luchaba por su independencia y libertad. Su intención no era la de cobrar conciencia sobre su fatídica acción para modificarla sino la de buscar cierta calma para regresar a sus casas y poder estar tranquilos con sus familias, sin tener recuerdos ni culpa, y poder dormir. Esas mismas bestias represivas salieron a difundir sus métodos de secuestro y tortura a las fuerzas armadas latinoamericanas, particularmente las de Argentina que luego las replicaron en Centroamérica.

Etchecolatz era una presencia fantasmagórica en su casa de Avellaneda. Mariana y sus hermanos varones J. M. y F. M. solo lo veían los fines de semana. De lunes a viernes, el pa-

dre conducía el aparato represivo de la ciudad de La Plata y alrededores. Daba órdenes para secuestrar personas, torturarlas, asesinarlas. Los sábados y domingos Etchecolatz casi no hablaba. Se la pasaba echado en una cama mirando televisión. Cada tanto emitía un silbido: había que llevarle rápido un vaso de agua mineral fresca con gas. Si algo no le gustaba, Etchecolatz les pegaba unos bifes con la palma abierta a sus hijos.²²

18 Roberto Arlt, *La luna roja*.

19 Roberto Arlt, *La luna roja*.

20 Es el testimonio de Erika Lederer, hija de un militar, médico obstetra, genocida que participó en la última dictadura militar en Argentina <http://www.revistaanfibia.com/cronica/hijos-represores-del-dolor-la-accion/#sthash.91iPK020.dpuf>

21 Erika Lederer, *op cit*.

22 Juan Manuel Mannarino, *Mariana, la hija de Etchecolatz. Marché contra mi padre genocida*, <http://www.revistaanfibia.com/cronica/marche-contra-mi-padre-genocida/>

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



VAMPIRO HEMATÓFAGO

Bram Stoker llenó el mundo de vampiros y de imagerías al respecto. Estacas, cadenas de ajos, auxilios de hostias para conjurar acechanzas malignas fueron necesarios en todas latitudes desde que Stoker creó su inmortal personaje: Conde Drácula. Desde el siglo pasado las mentes volaban de ida y vuelta a los montes Cárpatos, se paseaban por el tenebroso desfiladero del Borgo y se estremecían con la presencia imaginaria de Nosferatus, alimentado con la tibieza de la sangre humana. El Conde Drácula, el "no muerto", se prendía del cuello de sus víctimas y mediante satánicos colmillos absorbía la vida de quienes terminaban convirtiéndose en vampiros tras la tibieza de nuevas corrientes sanguíneas. En Chiapas los vampiros no llegan a tanto; sin perder nunca su forma animal apenas llegan a chupar sangre de bueyes, vacas y caballos, y alguna que otra vez se prenden por las noches a las plantas de los pies de los niños campesinos que duermen en las chozas de las rancharías más alejadas.


**DE PERROS A BESTIAS:
PERROS HAMBRIENTOS
DE CIRO ALEGRÍA**

SAMUEL RICO MEDINA

EL AUTOR Y SU ÉPOCA

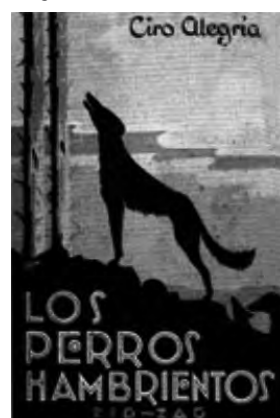
La obra literaria de **Ciro Alegría Bazán** (4 de noviembre de 1909, Huamachuco, departamento de La Libertad, Perú-17 de febrero de 1967, Lima, Perú) no se explica sin su trayectoria como político y como exiliado. Fue un asiduo lector de la revista *Amauta*, de orientación marxista, dirigida por José Carlos Mariátegui, a quien consideró su maestro. Fue miembro activo de APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), Partido con tendencias pro-indigenistas, fundado por Raúl Haya de la Torre en la Ciudad de México. En 1927 llegó a ser director de la *Tribuna Sanjuanense*, mientras asistía al Colegio de San Juan de Trujillo. Fue cofundador de *La Tribuna* en 1931, órgano del Partido Aprista.

A raíz de la represión desatada a partir de 1933 contra los apristas, **Ciro Alegría** se traslada a Chile al año siguiente. Ejercerá su oficio de periodista en los países donde recibió asilo político: en Chile, donde escribe su gran trilogía de 1934 a 1941,¹ vivió ya como escritor laureado en Estados Unidos de 1941-1949, en Puerto Rico fue profesor universitario de 1949 a 1953, después en Cuba de 1953 a 1960, cuando se casa con la poetisa Dora Varona y finalmente regresa a su patria en 1960 donde vivió hasta su muerte en 1967.²

1 Las tres obras las escribió bajo la presión de participar en certámenes literarios, en los cuales fue ganador: *La serpiente de oro* (1935) fue publicada por editorial Nascimento; *Los perros hambrientos* (1938) publicada por la editorial Zig-Zag. Esta compitió con 62 obras. Ambas fueron convocadas por la Sociedad de Escritores Chilenos. La obra *El mundo es ancho y ajeno* ganó un certamen continental convocado en 1941 por la Unión Panamericana, las editoriales Ferrer y Reinhart de Nueva York, en el que se presentaron ¡300 obras inéditas! Recibió 5 mil dólares de premio. Cfr. Ethel Hammerly, *La novela indigenista de **Ciro Alegría***. Columbia, The University of British Columbia. 1970, p.17.

2 E. Hammerly, *op.cit.* pp.4-5.

Imagen 1.

Portada de *Los perros hambrientos*

Un elemento central es el problema indígena de su tiempo. Le indigna la injusticia que padece el indio marginado, a quien conoce a profundidad. El indio que tiene que refugiarse en la sierra alta o en la selva, sumido en la marginación sufre los abusos de las clases privilegiadas, la opresión de los terratenientes andinos.³

El propio autor declaró que desde Chile, país moderno, comprendió mejor la realidad del Perú, porque de lejos se ven mejor las cosas.⁴ De más lejos compartieron esta experiencia sus dos paisanos, intelectuales destacados, a quienes reconocía como sus maestros: José Carlos Mariátegui⁵ y su profesor de primaria, César Vallejo (1892, Santiago de Chuco, Departamento de la Libertad-15 de abril de 1938, París).⁶ Con ellos compartió la experiencia del exilio, a veces amarga por la nostalgia. Ciro Alegría estuvo de acuerdo con el planteamiento del problema del indígena peruano desarrollado por Mariátegui en sus *7 ensayos*.⁷

3 María Isabel Pérez de Colosía, *El indigenismo y las novelas de Ciro Alegría*. Málaga, Universidad Central de Málaga, 1969. p.168.

4 E. Hammerly, *op.cit.* p.37.

5 Señala Aníbal Quijano que a pesar de que París era la Meca de los intelectuales y artistas latinoamericanos, Mariátegui eligió Italia, porque el clima de la ciudad Luz afectaba su salud. Su experiencia europea data de 1919 a 1923. De regreso a su país, publica siete ensayos en 1928. Cuando murió en 1930 era representante de la Tercera Internacional. Aníbal Quijano, "Prologo a Mariátegui, José Carlos" *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007. p. xl.

6 Señala Ciro Alegría que conoció a César Vallejo, su primer profesor de educación primaria en la Escuela Nacional de San Juan, en Trujillo, en 1917. Así detalla su primera impresión: "Magro, cetrino, casi hierático, me pareció un árbol deshojado". Ciro Alegría, "El César Vallejo que yo conocí" *Enreida*, No. 9, Abril. Instituto Vallejano. 2007. pp. 5-7.

7 J. C. Mariátegui (1894, Ayacucho-1930, Lima) resalta la herencia colonial: "la conquista escindió a la historia del Perú" ya que en el imperio de los inkas (sic) "el trabajo colectivo, el esfuerzo común, se empleaba fructuosamente en fines sociales". Sobre las ruinas... de una economía socialista, los españoles echaron las bases de una economía feudal. Los sistemas provinciales, los hábitos feudales de los antiguos grandes propietarios de La Libertad [Departamento de la región serrana donde nacieron Vallejo y Ciro Alegría] no han podido resistir la expansión de empresas capitalistas extranjeras. "La cuestión indígena tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra, el hacendado, el latifundista es una señor feudal" "En la sierra andina, habitada por los indios prevalecía la más bárbara y omnipotente feudalidad". José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007. pp. 7-8, 25-27, y 38.

Imagen 2.



Ciro Alegría

Ciro Alegría señaló que él pretendía ser humanista y no un peruano o indigenista.⁸ El propio Miguel Ángel Asturias reconoció que Ciro Alegría es un maestro en el arte de penetrar en el alma y el espíritu indígenas y deberá ser tomado en cuenta por quien quiera escribir novelas de tendencia indígena.⁹

LA OBRA

Ciro Alegría escribe la obra a manera de terapia, cuando convalecía de tuberculosis y de una embolia parcial en el sanatorio de San José de Maipo. Se inspiró al escuchar los lastimeros aullidos de los perros con los que experimentaban en el hospital, que le recordaron poco a poco a los perros de su infancia y los relatos de su abuela Juana Lynch sobre una tremenda hambruna provocada por una sequía decimonónica.¹⁰ El reposo le permitió una lucha tenaz por recuperar la memoria.¹¹

Desde el inicio de la narración "los perros entendían por señas y acaso también por breves palabras" (p.16).¹² Son interlocutores de la pastorcilla Antuca,¹³ quien con su rucua "hilaba charlando con su perro Zambo (19), uno de sus cuatro perros que le ayudaban, junto a Wanka

8 *Ibid.*, E. Hammerly, p.55.

9 Citado por Pérez de Colosía, *op.cit.* p.187.

10 Ciro Alegría, al igual que José María Arguedas (1911-1969) aprovechó "la experiencia vital de la niñez" ambos vivieron en la frontera del bilingüismo hostil peruano. A diferencia de Alegría, para Arguedas el quechua fue su primera lengua. Ángel Rama, "La novela-ópera de los pobres", Prólogo a José María Arguedas, *Ríos profundos*. Fundación Editorial El Perro y la Rana. Caracas, 2006. p.14.

11 M. Pérez de Colosía, *op.cit.* pp.176-177.

12 Usamos la edición mexicana de Aguilar, que apareció dentro de la Colección Crisol Literario en 1976.

13 Antuca trabajaba para don Simón Robles, el historiador de los perros, quien además les asignaba sus nombres según las características de aquellos. Don Simón es padre de Martina, esposa de Mateo Tampu. Ciro Alegría. *Perros hambrientos*. México, Editorial Aguilar, 1976. pp. 30-33.

("nombre de una aguerrida tribu preincáica"), Güeso y Pellejo, excelentes perros ovejeros "salidos de Gansul, la afamada cría de don Roberto Poma (28). "Los perros apiñaban el rebaño hasta formar con él una mancha tupida de fácil vigilancia" (25). El entrenamiento comienza cuando los perros aún no abren los ojos, les cambian "la teta materna y le asignan la ovejuna. El perro crece entonces identificado con el rebaño" (29). A partir de entonces "el animal compartirá la vida del cordillerano de modo fraternal" (31). El perro es mestizo, como su dueño. "¿Raza? No hablaremos de esta. Tan mezclada como el hombre peruano" dice don Simón (33).

En los dos primeros capítulos, "todo prosperaba sobre la tierra" (52). En el capítulo III sobrevienen las desgracias. Los gendarmes caen de sorpresa, se llevan enrolado para el servicio militar al campesino Mateo Tampu, dueño de Mañu. "Para nada bueno se presentan en los campos: llevan presos a los hombres o requisan caballos, vacas, ovejas y hasta gallinas" (56). Fue así que "el hogar se quedó sin amparo" (60), "pero en casa donde no hay hombre, el perro guarda" y Mañu cuidaba de ésta del asedio de zorros y pumas (62), pero poco pudieron hacer él y su ama Martina para evitar que dos bandidos, los hermanos Celedón, se llevaran a Güeso a la fuerza. Lo renombraron Güenamigo, lo hicieron perro de bandoleros a latigazos. Más tarde el perro muere en el fuego cruzado que sostienen sus nuevos amos contra los gendarmes (161).

De nada sirvieron los rituales de abrazar al árbol más ancho, ni las procesiones a la Virgen del Carmen. "Simón que era viejo, solo recordaba una hambruna cuando era niño" (193), "pero el dolor, el hambre y la muerte son azotes supremos." "El gobierno no hará nada" (205). "La hambruna mordía los vientres con voraces e implacables mandíbulas" (207), por lo que los perros estaban "flacos por lo mal comidos" (208), y flacos sus pobres amos. A fin de cuentas quedaron desamparados el animal y el cristiano (212).

Antuca no quiso creer lo que pasaba, los nobles perros Zambo, Wanka y Pellejo se tornaron enemigos sanguinarios "habían muerto una oveja y se la estaban comiendo".

Perros que fueron amamantados por leche de ovejas se vuelven feroces contra ellas. "A sus gestos y voces respondían con gruñidos sordos y seguían atragantándose vorazmente" (216). Es un momento de regresión: "allí comían tres perros de la época de la cueva..." (217). Cuando regresan a casa, su dueño Simón los corre a garrotazos: recordó "que en la pasada hambruna, cuando los perros comenzaban a devorar el ganado, había que matarlos o echarlos..." (219).

Luego de que Mateo fuera llevado por los gendarmes, Martina y su hijo Damián quedaron solos. Ante la falta de alimento la madre salió a buscarlo entre sus parientes, dejó al niño en compañía de su perro. Luego de una larga espera y ante la falta de provisiones el infante, agobiado por la desesperación decide abandonar la humilde casa. Lamentablemente en el camino muere de inanición. Mañu defendió a muerte el cuerpo inerte del niño, "enfrentándose a unos cóndores (237). Por casualidad pasaba en ese momento un hombre armado a caballo, quien salva al perro de tan desigual combate. Era don Rómulo Méndez, quien contó a Simón al entregarle el cadáver que de no haber sido por el perro, las aves carroñeras hubieran impedido sepultar cristianamente a su nieto (246).

"Los perros famélicos aullaban de hambre por las noches, cortando el silencio como espadas... se confundían formando una vasta queja interminable... Sufría la naturaleza" (258). "Muchos huairinos y colonos de Páucar fueron a dar con su miseria y su hambre al panteón" (261), donde fueron enterrados por montones.

Rafes, mascota consentida del hacendado, y "su jauría de perros de la casa-hacienda" mataron a muchos perros vagabundos (252). Azotados por el hambre, indios y cholos se amotinaron en la hacienda, pero son dispersados a balazos (277). "Una tropa de perros entró en el corredor [de la hacienda] gruñendo y enseñando los colmillos, sus ojos relucían a la luz de la lámpara. Los gallinazos, aves carnívoras, se dieron un festín con los moribundos perros hambrientos (263-264). Así murieron Zambo y Pellejo, envenenados por el hacendado Cipriano (267).

Meses después “llegó la lluvia güena y fue el viejo y siempre radioso milagro” (279), una larga tormenta de alegría. “Caía el agua amorosamente sobre hombres y animales... y los campos... y las tumbas de los muertos” (280), lo que dio paso a la esperanza. El último párrafo corona un final feliz: la perra Wanka, que sobrevivió a las calamidades, regresa con don Simón para ocupar nuevamente su puesto de guarda, “aunque solo quedaban dos pares de ovejas en el redil” (282). La vida continua, un ciclo de la naturaleza se renueva.

COLOFÓN

El bestiario de esta obra está apegado a los propósitos y el estilo del autor, por lo que no describe la condición de los perros hambrientos con toda la crudeza, así, las posibilidades de su ferocidad en ocasiones, apenas se vislumbran. La intención del autor es reivindicar al indio, víctima de un sistema social opresivo, y rescatar la grandeza humana que los enaltece y de paso humaniza su relación con la naturaleza y por lo mismo con sus compañeros, los animales. La *bestialidad* de perros humanizados, adaptada a las labores pastoriles, es resultado de factores biológicos desencadenados por situaciones extremas, y sobre todo cuando los hombres campesinos y pastores de sociedades tradicionales dependían de la agricultura de temporal, propias de sociedades “precapitalistas” o de “antiguo régimen” cuando las sequías se presentaban cíclicamente cada medio siglo, lo que provocaba crisis económicas, incubadoras de hambrunas aterradoras que condenaban a la gente a la miseria.¹⁴

BIBLIOGRAFÍA

- Alegria, Ciro. “El César Vallejo que yo conocí” [1944] *Enereida* (2007), No. 9, Abril. Instituto Vallejano. pp. 5-7: http://spanport.byu.edu/instituto_vallejano/documents/Enereida9pdf.pdf.
- Alegria, Ciro. *Los perros hambrientos*. México, Editorial Aguilar, 1976. 285 pp.
- Camporesi, Piero. *El país del hambre*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2006.
- Hammerly, Ethel. *La novela indigenista de Ciro Alegria*. Thesis Master of Arts, Department of Hispanic and Italian Studies. Western Washington State College [1968]. The University of British Columbia, 1970: https://circle.ubc.ca/bitstream/id/124180/UBC_1970_A8%20H35.pdf
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Pérez de Colosia, María Isabel. *El indigenismo y las novelas de Ciro Alegria*, Universidad Central de Málaga, 1969. pp. 165-193: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI7676110165A/24773>.
- Quijano, Aníbal, “Prólogo a Mariátegui, José Carlos”. 2007.
- Rama, Ángel (2006), “La novela-ópera de los pobres”. Prólogo a Arguedas, José María, *Los ríos profundos*. Fundación Editorial El Perro y la Rana. Caracas, 2006: <http://www.scribd.com/user1/insurgencia/documents.collections>

IMÁGENES

1. Portada del libro *Los perros hambrientos*. Editorial Zig-Zag, Santiago, 1939. En: <http://www.americas-fr.com/es/literatura/alegria.html> [18 de febrero de 2021]
2. Ciro Alegria, s/d, s/f. En: https://lageneraciondesconocida.blogspot.com/2012/07/los-perros-hambrientos-de-ciro-alegria_20.html [18 de febrero de 2021]

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



LA COCHA ENFRENADA

(Fragmento)

En muchos rumbos del planeta existe el cerdo, pero solamente en Chiapas se da el caso de que un cerdo sea vehículo del demonio, brazo y verbo del maligno, maquinaria del pavor regida desde los avernos.

La Cocha Enfrenada no requiere de documentos migratorios, al fin esencia del más allá, salta, cruza la frontera entre México y Guatemala, va y viene con su regocijo malsano (chispas por los ojos, lumbre en el hocico, mascando entre los temibles dientes estridencias atroces).

Dicen que la Cocha Enfrenada se aparece a todos aquellos que han cometido faltas graves que enturbian las conciencias; si se ha vejado al semejante; si se han transgredido los principios; si se ha causado un mal a sabiendas; si se ha caído en la avaricia, en el odio, en el ejercicio del crimen, la cocha enfrenada cumple con su espeluznante función. Su sola presencia constituye un macabro extrañamiento al interior de los individuos.

...

En Chiapas la Cocha Enfrenada trilla los empedrados rumiando el freno que le enloquece; devora las conciencias apacibles que desde sus habitaciones la escuchan pasar con su retozo avernario. La vegetación de Chiapas es la versión lúbrica del paraíso (quizá la cara verdadera; quién lo podría saber), con una deidad de sombras que reina en las calles y los montes, la Cocha Enfrenada.

14 Cfr. Piero Camporesi, *El país del hambre*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006: p. 11.

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



JAGUAR

Hay quien piensa que los olmecas crearon a los jaguares como un testimonio vivo de su existencia en selvas y sabanas. Por eso cuando el jaguar ruga, un estremecimiento sacude la maleza, como si tal rugido proviniera de lo más profundo e intrincado del tiempo.

LOS INSOMNIOS DEL MONO AULLADOR

En las supuestas quietudes nocturnas, cuando los humanos no le escuchan, el mono de noche habla... y sostiene, en apoyo a su propia teoría de la evolución de las especies, que desciende del hombre.

LOS ANIMALES

(de la "Conclusión")

Los animales son también nuestro mundo, a través de ellos sabemos que hay quienes se creen la divina garza, mientras otros andan por el mundo como burros sin mecate viendo como el pez grande se come al chico y las gallinas de arriba zurren a las de abajo. Sabemos mientras nos ponen como lazo de cochino que el que es perico donde quiera es verde, y para las pulgas de algunos tenemos que aceptar que a caballo dado no se le ve colmillo mientras se hace la voluntad de Dios en los bueyes del compadre. No se requiere memoria de elefante para acordarse de que perro no come perro y que el camarón que se duerme se lo lleva la corriente, y nos quedamos como el perro de las dos tortas por pensar en la inmortalidad del cangrejo y en las pulgas que no brincarán en nuestro petate.



BICHOS

JOEL GONZÁLEZ CARMONA^{†*}

PIOJO

El piojo es una criatura pequeña, alevosa que utiliza y se aprovecha de las relaciones amistosas y amorosas entre los hombres para esparcir su especie y para buscar nuevos sustentos y horizontes.

Es bien sabido que se vale del contacto físico entre los humanos para ir colonizando otros espacios, dejando aquí y allá su prole en diminutos capullos transparentes adheridos al cabello de su anfitrión involuntario, quien sorprendido nota la presencia de su huésped cuando éste decide agredirlo con chupadas salvajes, lo cual provoca un escozor extremo e impertinente continuo. Debido a este modo de alimentarse, muchas celebridades desde Scarlett Johansson y otras bellezas públicas de cabellera exuberante, hasta galanes reconocidos y asediados por miles de fanáticos y fanáticas han sido sorprendidos por las cámaras al deslizar discretamente los dedos entre el cabello para darse una "rascadita" y aliviar un poco la comezón provocada por este *Pediculus humanus capitis* pues acostumbra clavar las uñas de sus patas en la piel para afianzar su cabeza, empujar la "boca" chupadora dentro del cuero cabelludo y de este modo, extraer la sangre de la cual se alimenta.

LADILLA

Si el piojo es un troglodita inadaptado y sangrón, éste tiene un pariente peor el *Pthirus pubis* (Ladilla), un perfecto vándalo, pues no toma sino que arrebató lo que siente como suyo y se aprovecha de las necesidades copulares para ampliar sus dominios, también el

* 1957-2021.† Profesor-investigador titular, adscrito al Departamento de Humanidades de la UAM Azcapotzalco. OEPD

descanso de su anfitrión le facilita la vida, pues se les encuentra en los mullidos cojines de los sillones en las salas y recepciones de hoteles elegantes, así como en las butacas de un humilde “cine piojito” como conocemos en la ciudad a las salas cinematográficas de las colonias populares. Este punk anarquista de la especie piojosa ataca en bandada como una horda de halcones en 10 de junio, el escozor es intenso y apremiante. La víctima es impelida a rascar directamente y sin descanso hacia la zona púbica, las barbas o las patillas, inclusive las cejas, sin embargo, el lugar favorito de sus ataques es el pubis humano pues garantiza el traslado de una víctima a otra de manera tranquila durante el coito, sin sobresaltos, más allá de los que propician los estertores y sacudidas orgásmicas.

LA PULGA

Ciudades como Toluca, Pachuca y otras de clima frío representan en México el paraíso para estos insectos *Siphonaptera*, del griego *siphon*, tubo y *aptera*, sin alas, nombre que nos remite directamente a la actividad de chupar, acto fundamental para su sobrevivencia.

El clima en aquellas ciudades provoca que sus habitantes cotidianamente permanezcan bien abrigados con prendas gruesas para detener el escape del calor corporal y para contrarrestar las inclemencias del entorno, este ambiente cálido: la piel arropada del hombre, la de los gatos y sobre todo la de los perros, representa un amplísimo restaurante móvil capaz de llevar al comensal hacia otras mesas para degustar nuevos sabores.

Este insecto oportunista aprovecha el sentimiento gregario del hombre y es en las concentraciones, en los mercados, los autobuses, el metro, el cine, los salones de clase, donde prospera su propagación.

La *Pulex irritans* o pulga común provoca con su mordedura-chupadura, una irritación a la que responden los hombres y animales rascándose para aminorar el efecto de la picadura, ¿quién no ha visto a algún perro obsesionado, echado a mitad de la acera o del jardín, rascar

frenéticamente con sus patas traseras en sus costillas o en el cuello para expulsar al bicho molesto y para mitigar el escozor provocado por la picadura?

Aunque no viene al caso, pero debido a que concierne a la vida o muerte de nuestro personaje, describiré un método más o menos efectivo para deshacernos de esta molestia.

Después de habernos descubierto por efecto de cierta picazón, alguna roncha en algún lugar del cuerpo, al sentir sobre la piel cierta actividad, debemos quedar inmóviles para confirmar sus movimientos, al momento de sentir el avance del insecto sobre las piernas, la barriga, los brazos, etcétera, de inmediato debemos ensalivar generosamente las yemas del dedo gordo y el índice de una mano y con la mano opuesta levantar lentamente la prenda sobre el lugar del piquete, esta operación requiere de mucho cuidado, atención y rapidez de reflejos pues es probable que sorprendamos *in fraganti* al parásito, lo cual nos proporcionará una ventaja, pues en el momento no podrá huir sino hasta que deje de chupar nuestra sangre. En ese instante posterior a su descubrimiento, hay que aplicar instantáneamente y con fuerza las yemas perfectamente humedecidas sobre el cuerpo del malhechor y apretar como pinza su cuerpo, no podrá escapar pues la saliva ayuda a que sus poderosas patas no lo catapulten lejos, ésta juega el papel de un adhesivo del que se le dificulta liberarse.

Para este momento la presión de los dedos debe ser la máxima y con un movimiento circular de las yemas contra sí mismas habrá que dañar esas fuertes patas, para evitar que sean utilizadas en el escape. El final de nuestro atacante se encuentra en el medio de las uñas de nuestros dedos, créanme, es totalmente satisfactorio oír el chasquido producido por la explosión del pequeño cuerpo bajo la presión de las uñas de nuestros pulgares.

Venganzas como ésta hay pocas, pues nos deshacemos del criminal y sus ataques.

LA CHINCHE

Bicho aterrador como pocos, pues cuando penetra nuestra piel ni siquiera lo sentimos. La sutileza con la que ataca hace que solo parezca la picazón que producen las prendas de lana.

Es tal su glotonería que ahí mismo conectado a nuestra piel comienza a inflarse como una vejiga y a tomar el color de nuestra sangre. Aprovecha la noche, el cansancio y la inconsciencia del durmiente para pasear a sus anchas por el cuerpo de la víctima rodeado por las sábanas. En estas prendas es posible encontrar huellas de su existencia, pues la chinche come y caga inmediatamente en los lugares que habita: las costuras de las sábanas, las del colchón y las almohadas, las comisuras de las cabeceras, en pequeñas grietas de las paredes en contacto con las cabeceras de las camas, debajo de las placas que contienen los apagadores y contactos de luz en las recámaras, estos sitios están llenos de su excremento, pequeñas manchas de color rojo óxido que la han delatado como una epidemia en lujosísimos hoteles neoyorquinos como el Waldorf Astoria, en tiendas de ropa de diseñador como Abercrombie & Fitch, Bloomingdale's, o Victoria's Secret y Hollister o simplemente en el metro donde recomiendan no usar los asientos o hacerlo bajo la propia responsabilidad del usuario, después de revisar los respaldos unidos a las paredes de los vagones y cerciorarse de la ausencia de estos asaltantes; si es preciso, deben evitarse los viajes a Nueva York, sobre todo a la *Fifth Avenue* en Manhattan donde se declaró hace pocos años una epidemia que nadie sabe si se ha terminado, pues los enormes intereses hoteleros y comerciales han logrado silenciar el asunto.

Personalmente me he enfrentado a este monstruo aterrador, su descubrimiento me produjo pánico y un escalofrío que recorrió mi cuerpo entero, y la sorpresa me provocó casi un atragantamiento con mi propia saliva.

Aquel día del encuentro, había comprado un libro usado en el puesto de chácharas a la vuelta de la estación Ermita del metro, en la terminal de autobuses a con destino a Cárcel de Mujeres, era el ejemplar de *La Philosophie*

dans le boudoir (La Filosofía en el tocador) de Donatien Alphonse François de Sade.

El conocido marquesito y la fama de su narrativa erótica operaron trágicamente para que transportara a mi casa la amenaza, donde al llegar, acomodé como siempre, mi portafolio sobre el escritorio y me dispuse a cenar en la cocina, preparé un café, unos huevos revueltos con cebolla, sal, jitomate y chile picado finamente, calenté dos tortillas de maíz y le di fin a la succulenta cena, serví café nuevamente y me dispuse a disfrutar de mi reciente compra, ¡una ganga, diez pesos! con una dobladura no grave en el borde inferior de la portada, con el desgaste natural en los bordes del lomo de un libro que se ha leído, producto de las caricias proferidas al objeto durante la lectura amena de su texto.

Después de leer el epígrafe: “La madre recomendará a su hija la lectura de este libro” y la dedicatoria “A los libertinos” enfrenté el contenido.

Llegando al tercer diálogo, sucedido en un lujoso tocador entre Madame Saint-Ange, Eugenia y Dolmancé, percibí un discreto y lento cambio cerca en la unión de las hojas, algo del mismo color beige avejentado de aquellas páginas, el cadáver viviente de ese monstruo, propiamente una cáscara ovalada, semitransparente, se estaba desplazando hacia mis dedos que sostenían el libro y separaban las hojas a la vez, la repulsa fue inmediata y fulminante, de no ser porque, a pesar del pánico que me invadió, la templanza de mis nervios controlaron el arco reflejo de aventar lejos de mí al atacante con todo y libro, no obstante, el terror fue apoderándose de mí como la sangre que irrigaba cada rincón de mi cuerpo. Se apropió de mí la angustia y la zozobra de no saber si aquello ya estaba invadiendo mi casa, sacudí el libro sobre la mesa y cayó la cáscara que siguió caminando lentamente en busca de refugio, revisé todas las hojas una a una y cayó una criatura más, con la cuchara utilizada para cenar las pulvericé contra la mesa. Dejé a un lado el libro, escombré y limpié el lugar donde había cenado, y corrí por el portafolio, lo revisé por fuera minuciosamente, lo abrí y comencé a sacar cada uno de los objetos de su interior para revisarlos hoja

por hoja frente y vuelta, en la comisura del lomo y los pliegos cosidos o pegados hasta quedar convencido que sólo habían sido dos los intrusos y que el costoso riesgo de una invasión había sido evitado.

EL PINACATE

Este escarabajo negro, pariente de los escarabajos azul o verde tornasolados, no empuja pelotas de excremento como aquellos. Éste hace una vida muy discreta, posiblemente debida a la pena que le embarga por el hecho de tener unas flatulencias bastante desagradables, puede que su carácter escurridizo se deba a que posee un espíritu solitario, que no persigue el contacto con otros sujetos y cuando dicho acercamiento se presenta, prefiere ahuyentar sin misericordia a los intrusos y les propina una dosis de un perfume nauseabundo que provoca la necesidad imperiosa de alejarse de él sin despedirse.

¡Cuidado! se le localiza debajo de las baldosas del patio, debajo de las piedras del jardín, bajo el montón de troncos de madera apilados para la estufa o entre la pila de botellas vacías que esperan su viaje al negocio de reciclaje. Cuando se remueven estos materiales para reubicarlos o deshacerse de ellos, es posible encontrar a este conocido, quien inmediatamente tratará de huir, pero cuando no lo logra, pues se le priva de su escondrijo, asume una actitud amenazante, estira sus cuartos traseros, eleva su cola y la dirige como cañón hacia aquel que lo ha perturbado en su refugio, si este último reconoce la señal de combate, dejará en paz al bicho para librarse de una buena dosis de gas pestilente.

SABANDIJA

Este animal existente en el zoológico del imaginario colectivo se utiliza para describir en general a los bichos rastreros que provocan escozor, asco, miedo y repulsión y hasta coraje con su sola presencia física.

Ser calificado como sabandija significa pertenecer a esa especie que posee unas “finas cualidades”. De éste sujeto se cree y afirma que es capaz de las peores vilezas, lo cual lo convierte en una “criatura adorable” con la que podríamos preparar unas tostadas de pata o remitirlo directamente al séptimo infierno y alejarnos de él como de un apestado, no quiero ofender a las sabandijas ni provocarles la envidia hacia muchos políticos mexicanos que pertenecen a una especie depredadora máxima, pues la gran mayoría de éstos las supera en tropelías, robos de grandísima magnitud y crímenes que quedan impunes cada año en nuestro país, estos individuos bien conocidos por su estirpe “revolucionaria” o “conservadora” encuadran dentro del tipo genético de las alimañas, familia *tepcatas mexicum*.

CUCARACHA

Insecto aplanado cuya estructura aerodinámica ha sido copiada por algunos diseñadores de autos que mantienen el centro de gravedad del vehículo muy cercano al suelo y proveen al coche de una cubierta sobre el motor y la cabina con una curva apenas pronunciada para facilitar la visibilidad del conductor, con lo que se evita la resistencia al aire y se facilita el rápido desplazamiento del aparato.

De las “cucas” sabemos que son unas glotonas de fritangas y comida humana, se les localiza en taquerías, fondas, restaurantes humildes y de lujo, donde el descuido de los propietarios ha permitido su proliferación.

Las ubicamos también en lugares donde la humedad, el calor y el alimento, les permiten una existencia tranquila como: bodegas, baños, cocinas, tiendas de abarrotes, etc.

Estos bichos son un elemento que se debe tomar en cuenta para ubicar sitios con poca o nula higiene en el manejo de desperdicios orgánicos y de cualquier otro tipo, debido a que se especializan en detectar y acomodarse en zonas con un cúmulo de detritos.

Suceden varias injusticias con las cucas: se las asocia y confunde con la suciedad, esta idea es verdadera a la mitad o falsa a medias (la suciedad es producto de la actividad o inactividad humana o de las fuerzas de la naturaleza).

La conducta escurridiza de estos ortópteros en las ocasiones en que, al verse descubiertos huyen en todas direcciones, actualmente –segunda década del siglo XXI– se utiliza para hacer una analogía en situaciones donde los gobiernos federal y estatales en México organizan operativos policíacos para enfrentar algunos cárteles del crimen, cuando al momento de iniciar las operaciones de persecución y ataques hacia las bandas de delincuentes, sobreviene una desbandada, a ésta se le ha bautizado como el “efecto cucaracha” lo cual es ofensivo para estos bichos pues se los compara con gentes que cortan cabezas de otras gentes y las exhiben en fiestas de quinceañeras o que cuelgan a sus enemigos en algún puente o se deshacen de ellos con decenas y hasta cientos de balazos.

MOSQUITOS

A este mini volador le queda a la medida el mote de “chiquito pero picoso”, debido a que sobrevive de picar a otros animales para obtener su sangre y alimentarse con ella.

Las hembras tienen una probóscide, especie de trompa unida a la cabeza, como jeringa a través de la cual chupan la sangre o néctar de frutas y fluye el veneno que inocula y provoca una irritación con la consiguiente comezón. Esta trompa provee el sustantivo transformado en verbo con la palabra *jeringar* que se utiliza cuando en las noches veraniegas lluviosas revolotean para picar uno o varios mosquitos hembras alrededor de las cabezas o miembros descubiertos de cristianos y moros dormidos, haciendo sonar una ruidosa trompetilla al batir de sus pequeñas alas, que a más de uno mantienen insomne durante toda la noche, a no ser que la víctima se levante y acabe al bicho con un zapatazo o trapazo dirigido al cuerpecito latoso y lo deje decorando la pared con un estampado rojizo.

MOSCAS

Creo que es el insecto que más tiempo convive con el hombre y su familia. Están en la sala, en el baño, en

la azotehuela donde acomodamos el bote de basura orgánica. Si se las encuentra en el comedor o la sala son una maldición, porque se van a posar en la coronilla de la cabeza, para hacer una escala en el pan de dulce (las conchas, el holandés con higo o el cuernito adornado y relleno de chocolate) sobre la mesa del comedor. Varios hemos besado la orilla del vaso donde bebemos agua de naranja, de han posado después de un largo viaje desde la azotehuela, donde su glotonería las empujó a degustar el excremento de la simpática mascota de la casa. Con tal de alimentarse se aposentan sobre el pedazo de carne de cerdo con verdolagas en salsa verde de nuestro plato de comida.

También pueden colgarse del techo de las casas gracias a un pacto que tienen con el diablo para desafiar a la gravedad.

Personalmente me fastidian cuando no cesan de usar mi rostro como moscódro y descienden sobre mis labios, mis pómulos o mis orejas sin autorización alguna. De ese modo, despiertan lo más vil de mis sentimientos y hacen que busque un trapo con el que no paro de golpearlas hasta que caen al piso patas arriba o con las alas torcidas y sin alguna extremidad o embarradas en la pared exponiendo sus vísceras.

Pido una disculpa por tal violencia y confieso que no puedo aportar algún detalle positivo de ellas, pero... veamos, ¡ah... si! el dicho con el que se nos aconseja para dejar de ser babosos o distraídos: “En boca cerrada no entran moscas” y otro dicho, el clásico y directo cuando queda uno embelesado por alguna guapura “Niña o niño, cierra la boca que se te va a meter una mosca”.

En la expresión “parece foco de carnicería” existe una alusión gráfica a la gran cantidad de moscas que degustan el sabor de la grasa y las partículas de carne de cordero (barbacoa) o de cerdo (carnitas) adheridas a la superficie caliente del foco de la vitrina del carnicero o del taquero. Esta analogía se usa para aplicarla a una muchacha hermosa que vive rodeada de un nutrido grupo de pretendientes.

Recién recordé que Antonio Machado, el poeta español, las festeja como si hicieran gracias las muy exhibicionistas, que tienen que copular volando y a la vista de

todos, parece que esta práctica sólo es propia de algunos bichos voladores.

GRILLOS

Muchos hemos disfrutado al atardecer, que es la hora de los grillos, el siseo repetitivo que suena como una fuente derramando un líquido tintineante, cuando pasamos por un corredor con sus filas de macetas a los lados, llenas con flores y hierbas para remedio o para condimentar la comida. Probablemente lo hemos escuchado cuando paseábamos a la mascota por entre los corredores de un parque público, a la hora en que el sol se lleva su luz para irse a dormir.

El sonido siseante que produce nos induce a entrar en un estado mental reflexivo y corresponde al mismo efecto que provocan las fuentes cantarinas o las cascadas de las que escurren notas tranquilizadoras.

Este hipnótico cuchicheo producido por el frotamiento entre las alas de nuestro héroe, llevó a don Francisco Gabilondo Soler (cuentista y músico mexicano del siglo XX) a crear el personaje del grillito cantor, *Cri-cri*, cuyo nombre es la onomatopeya más cercana al canto del bichito, muy parecido a los chapulines, personajes muy familiares a los chilangos que todos los fines de semana visitan por miles el bosque de Chapultepec “el cerro de los chapulines” que son los primos del cantante que evocamos.

Es probable que el bautizo con el vocablo “grillos” a todos personajes políticos se deba a la cantaleta repetitiva y vacía que acostumbran asestar a sus oyentes, la grilla no es la esposa del bichito cantante, es la actividad política de un gremio de individuos que usan la verborrea cantinflasca y están interesados en imponer y convencer a través de ella para llevar a cabo sus propósitos sobre otros, con la obtención y el ejercicio del poder político, religioso o económico.

CHAPULÍN

Ya que estamos hablando de la familia de los saltadores, permitan que les hable de estos ortópteros muy populares entre los niños de las zonas agrícolas, pues se les atrapa para jugar con ellos y tenerlos como mascotas.

Las carreras a brincos de los chapulines, amarrados con un hilito, son muy populares entre los pastorcitos que matan el aburrimiento durante largas jornadas cuidando los hatos de vacas, borregos, y la recua, a través de los pastizales o las laderas de los bosques.

Nuestro amigo habita las llanuras cubiertas de pastos y yerbajos que son su alimento, al correr por entre estos parajes, se puede ver cómo a nuestro paso se provocan oleadas de brincadores huyendo del peligro que les representamos. Efectivamente somos un peligro para éstos, pues en muchos lugares del campo y de las grandes ciudades de México y otros países, se acostumbra comerlos asados previamente en un comal bien caliente y se colocan cortados en pedacitos sobre una tortilla de maíz que se hace taco, a la que se le agrega una cucharada de salsa de tomate molido con cebolla, ajo, cilantro, sal y chiles verdes, *bon appétit!*

Constituyen una fuente de proteína que se utilizó y se utiliza junto con otros bichos de la tierra, desde tiempos remotos, por hombres y mujeres de nuestros pueblos originarios y de las ciudades.

Pido una disculpa anticipada a estos brincadores, yo no soy quien bautizó con el apelativo chapulín a los funcionarios y políticos de: izquierda, derecha o centro que han encontrado una manera fácil de vivir del presupuesto público, pues de ser legisladores en el congreso local, pasan (saltan) después, a ser delegados o presidentes municipales y en el siguiente periodo serán (con otro salto) miembros del congreso federal. Así se perpetúan en el ejercicio del poder como una pequeña comunidad de individuos que siempre, ahora aquí y después en otra instancia, seguirán disfrutando de riqueza, y privilegios e impondrán a la vez sus designios a las comunidades que “los eligieron” y a otras que no.

HORMIGAS

Las comunidades de hormigas están compuestas por enormes grupos de individuos que instintivamente llevan a cabo tareas de manera más o menos organizada: unas cavan, otras sacan ese material a la superficie, algunas son guerreras y defienden el hormiguero de cualquier intruso, otras cultivan hongos con los desperdicios que acumulan en sus galerías subterráneas, las reinas ponen los huevos, y otras cuidan y alimentan a las larvas para reponer la población, etcétera.

Cuando vemos fotografías aéreas de cómo circulan infinidad de autos por las vías de todas las ciudades, pareciera que estamos frente a las largas hileras de hormigas cargando algún tesoro o desecho, para llevarlo al fondo del hormiguero y utilizarlo en sus oscuras cavernas donde se le hará rendir frutos.

La hormiga ha sido utilizada como ejemplo de un insecto “organizado”, laborioso, ahorrador, tenaz y muy fuerte. Poseen un curioso sentido de continuidad y movilidad eficaz, pues si se coloca un obstáculo en las veredas que utilizan entre sus zonas de abasto y el hormiguero o viceversa, aunque al principio pueden sufrir de cierta confusión, siempre podrán encontrar la ruta de ida y de regreso, ya sea brincando o rodeando lo que impide y rompe tales rutas.

Al norte de la Ciudad de México se ubica el “lugar de las hormigas”, Azcapotzalco, donde millones de mujeres y hombres trabajan y viven día y noche en una operación similar a la de los insectos de la familia *formicidae*, del orden de los himenópteros.

Pero sólo hay algunas similitudes entre ambos grupos, como el sentido gregario, la división en diferentes estratos, la realización de tareas diferenciadas y acordes a la especialización de los individuos que pueblan el lugar.

Los políticos de la zona desearían que fuéramos como hormiguitas que cumpliésemos con roles preestablecidos sin cuestionarlos, mientras la capa superior de la comunidad goza de los privilegios fruto del esfuerzo colectivo en el área, misma que comprende varios enclaves industriales, aduanales, comerciales, habitacionales,

educativos y recreativos muy importantes para la ciudad y el país.

Por cierto, estaba a punto de olvidar que estos bichitos proveen del ingrediente esencial de un platillo *gourmet*, los escamoles, que no son más que las larvas de hormiga extraídas de las galerías más profundas del hormiguero, mismas que después de un lavado a conciencia son sometidas a un proceso de salteado en el sartén combinadas con los más variados ingredientes y son consumidas bañadas con salsas picantes y aderezadas con finas especias.

ARAÑA

Individuo polifacético que se la pasa tejiendo para atrapar su comida y recoger los diamantes que dejan los amaneceres fríos en el entramado de su telaraña.

Ayuda a impedir el crecimiento de plagas como las polillas, es un tipo bastante previsor pues embala su comida enredándola con su finísima seda para utilizarla cuando crezcan sus crías y él mismo tenga necesidad de alimentarse sin tener que sufrir los ataques a su subsistencia provocados por el aumento en el precio de los básicos de primera necesidad.

Posee una vivienda muy divertida, pues para evitar el tedio, la cuelga entre las ramas de los árboles, los arbustos o de las esquinas interiores de las construcciones y aprovecha las oleadas de viento para mecerla como una hamaca mientras transcurre el paso de las horas.

Me simpatiza porque se come a las moscas que atrapa con su casa-red, ¿ven? Todo lo que le concierne es versátil y multiuso.

Su pasión es un poco violenta, busca a la pareja más fuerte para tener las mejores crías y su amor es de tal modo posesivo que después de la cópula desmiembra a la pareja para engullirla en pedacitos dentro de sí y llevar un recuerdo “íntimo” de su amor.

Sus sentimientos por la familia también son extremos, acorde a su canibalismo genético deja que los pequeños vástagos utilicen su cuerpo para alimentarse.

ALACRÁN

Ya que hablamos de esta familia, diremos que este fortachón pertenece a los arácnidos, está armado con dos enormes pinzas al frente y una larga cola en cuyo extremo remata un agujón letal (en algunos casos), posee un abdomen flexible alargado y camina sobre cuatro pares de patas muy delgadas que lo cargan.

Quien ha vivido una infancia en el ambiente campirano, lo recordará como habitante de los potreros y llanos donde pasta el ganado. Vive bajo las piedras o en algún recoveco sombrío del terreno. Existe la costumbre entre los chicos de organizar peleas con estos fortachones que en muy pocas ocasiones utilizan el agujón para paralizar a su oponente, por supuesto que se trata de una diversión bastante peligrosa para los combatientes y también para los espectadores pues la escapada inadvertida de alguno de estos gladiadores fuera del frasco de cristal podría ser fatal para el descuidado propietario. Como ven, la adrenalina fluye a raudales cuando nos referimos a los alacranes, desde el momento en que se les descubre o se les atrapa. En zonas cálidas del país como Tequisquiapan, en el estado de Querétaro, México, los hay pequeños de color negro y acostumban usar las casas del hombre y su mobiliario como madriguera. Mi abuela hacía que tendiéramos las camas antes de acostarnos para evitar encontrar entre las sábanas un bicho de este tipo, al despertar y comenzar a vestirnos había que sacudir varias veces los zapatos en busca de alguno de estos inquietos incómodos.

El dicho y reto a la vez de: “Échate ese alacrán a la bolsa” se aplica cuando se duda de la habilidad de alguien para contender con una amistad rijosa a la que a pesar de su agresividad se la quiere mantener cerca por alguna razón masoquista.

Los alacranes son objetos de culto en algunos lugares del país como Durango donde se les encapsula dentro de ceniceros para tenerlos a la vista, hacernos disfrutar su belleza y remitirnos a la letalidad de su veneno, son unas

criaturas peligrosas que provocan zozobra y secreción de adrenalina al enfrentarlos.

ARAÑA PATONA

Entre los insectos arácnidos, éste evidencia la sutileza, la delicadeza, la fragilidad y el tesón para cumplir su cometido en la vida. Este “bichito”, como lo designamos cariñosamente en México, es totalmente inofensivo.

Algunos podríamos calificarlo como tierno, ingenuo y hasta confiado; para otros es algo aterrador y peligroso. Sus patas alargadas, así como sus movimientos lentos y acompasados evocan los conceptos de lo delicado, sutil y frágil.

El aludido convive en casa con nosotros 365 días al año, su cuerpo tiene la forma de un óvalo alargado, una bolita de colores que van del café, pasando por el negro, el beige, el rojo, hasta llegar al amarillo ocre; alguna tiene manchas de otro color: simétricas, a veces, y asimétricas, otras, dibujadas sobre lo que sería su lomo. Cuenta con ocho patas divididas en tres segmentos, éstas son las responsables de su apariencia frágil e inestable, sobre todo porque el segundo par delantero es utilizado como un órgano sensor táctil,¹ lo cual las hace caminar lento, pues al mismo tiempo van reconociendo el terreno.

Las hemos visto bajar lentamente del techo, colgando de un hilo que producen; otras veces, las vemos agazapadas en el vértice formado por la convergencia del techo y las paredes de las habitaciones.

Su telaraña es, por decirlo de algún modo, “desaliñada”, y ha tomado esa forma, parecida al peinado alborotado de los adolescentes, debido a los súbitos desplazamientos de aire dentro de una habitación, que hacen que se balancee de un lado a otro y se vaya apelmazando entre sí por ser de un material pegajoso, formando nudos en donde a menudo podemos encontrar insectos envueltos en su seda, con los cuales se alimenta.

¹ <http://naukas.com/2010/11/01/25-cosas-que-no-sabias-sobre-los-opiliones-parte-1/>

LAS AVISPAS

Insecto volador que ha sido por mucho tiempo un ejemplo a imitar por mujeres y hombres en la cuestión de la estética corporal, ya que muchos y muchas desean conservar sus cinturas tan estrechas como la estrecha unión (peciolo) que existe entre el mesosoma o abdomen, por llamarlo de algún modo, y el metasoma,² o cola de las avispas. Cuando alguna mujer posee una cintura muy delgada se dice que tiene “cintura de avispa”; del lado opuesto, se dice que posee “cinturita de tinaco” a quien padece de obesidad.

También se relaciona a este insecto con la cualidad de la inteligencia, a quien posee una manera rápida de entender, comprender y conocer sobre cualquier tema, se le dice que es una persona avispada, es decir, una chica o un chico listo. Otra acepción relacionada con este himenóptero del suborden Apocrita³ es la que se refiere a un lugar en donde se reúne un cúmulo de personas rijosas y agresivas, al cual se denomina “avispero”.

Al picar a sus enemigos con un agujón que mide de 5 a 6.5 milímetros, provoca un dolor que es intenso, y se irradia alrededor del pinchazo, en donde inmediatamente provoca un abultamiento cónico. Ataca sólo en caso de defensa propia o para sobrevivir, pues algunas familias de avispas pican a arañas y a otros insectos a los que inoculan un veneno que los paraliza y aprovechan para depositar en estos un huevo, el cual se transformará en larva y crecerá en el cuerpo de su anfitrión, en las entrañas del bicho vivo para alimentarse de él.

Estos mecanismos de la naturaleza para preservar la especie son sádicos desde el punto de vista humano; sin embargo, las circunstancias y el desarrollo natural los revisten con un carácter de sabiduría.

Debido a esta circunstancia reproductiva de las avispas, el hombre las utiliza para mermar y controlar a las poblaciones de plagas que atacan los cultivos de los que obtiene sus alimentos.⁴

² <http://www.avispapedia.com/>

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

LA COCHINILLA

Estas simpáticas canicas retráctiles y extensibles, viven en los lugares húmedos del hogar, las edificaciones de los seres humanos y en el suelo. Los oniscídeos tienen una forma muy práctica y útil de evadir a sus enemigos, al sentirse descubiertos ponen a funcionar las placas de su caparazón envolviéndose dentro de él, hasta que sienten que el peligro ha pasado, entretanto asemejan una pequeña bolita a la que es posible hacerla rodar sin que se extienda, de este modo permanece oculta y evita cualquier daño a alguna parte de su cuerpo.

El blindaje que utilizan ha inspirado, entre otros, a los diseñadores del batimóvil, pues en éste se utilizan placas de un material inexpugnable para formar una coraza extensible y retráctil que protege al interior del vehículo contra proyectiles de todo tipo.



EL ARCA DE LÓPEZ MORENO

CARLOS GÓMEZ CARRO

No es difícil concluir, como lo afirmaba José Luis Benlliure (espléndido arquitecto llegado a México con el exilio español) en sus cursos en la Escuela Nacional de Arquitectura, que los anónimos constructores mayas son los genios mayores de la arquitectura universal. Tampoco es difícil asegurar, como lo hacía por su parte, Salvador Novo, acerca del conjunto de la cultura mesoamericana, que sus obras son cada vez más modernas; diríamos hoy: posmodernas. Y es que, en la arquitectura maya, aquellos magos de la piedra y el color consiguen, quizás como ningún otro grupo humano hasta ahora, conciliar piedra y naturaleza; espacio y cosmos. Es indudable que aquello los llevaba, en una antigüedad (ya poblada por viejas voces rutilantes) plena de enigmas, a un éxtasis en el que se funden por igual lo místico con lo sublime. Los mayas fueron, son y serán nuestros contemporáneos de todos los tiempos.

Y es que la piedra sobre piedra, argamasa de sus mistificados edificios, parecen surgir como prodigios arbóreos o saurios petrificados en la roca misma, desde el centro mismo del planeta. Piedra hecha artefacto y artefacto convertido en naturaleza; animales y ánimas detenidas para siempre en un presente inmemorial, cuando el ser humano era una parte y no el dueño de las cosas y los seres de la tierra. Eso advertimos en esa naturaleza muerta que son las edificaciones quichés y mayas. Como si ser vestigios maravillosos –añeja decadencia perpetua– hubiera sido su intuitivo propósito.

Tales reflexiones me surgen a partir del bestiario de Roberto López Moreno (Huixtla, Chiapas, 1942), *El arca de Caralampio* (Katún, 1983) –verdadero inventario de palabras que como culebras o aves de rapiña saltan del libro apenas uno lo abre al azar. Sus quelonios, arácnidos, peces, aves, felinos y reptiles parecen brotar, decía, de sus páginas con la fuerza de una selva en su vectorial vigor de bordada analogía. Como si el zoológico de Chiapas, de donde parte la concepción de la simetría verbal (hombre y na-

turalidad viva) que preside el volumen, se concibiera como el gabinete de un dios enloquecido por la desmesura, entre celdas abiertas en las que conviven los seres humanos con aquellos que esconden en sus fauces o en sus plumas, la primigenia sabiduría del planeta entero.

En este sentido, no sabemos, bien a bien, si Roberto López Moreno soñó su libro como una sinfonía modulada en medio de la selva o con una selva en medio de una sinfonía plena de feracidad votiva. Su propósito, casi olvidado, no obstante, es tan vasto como el de Alejo Carpentier –más que las arduas compilaciones acerca del desierto, nada de la nada, que se desprenden de las páginas de autores al estilo de Ricardo Elizondo o Jesús Gardea– en *Los pasos perdidos* (1953) –ya no digamos en *El siglo de las luces* (1962) o en sus relatos primitivos–, en donde un investigador, al inicio de la trama, sospecha que el origen de la música se encuentra en la imitación de los hombres del canto de las aves y decide buscar su verdad en lo profundo de la selva caribeña, es decir, de su alma extraviada en el verde de las palmas; o semejante al de la Biblia misma, en donde un dios enfurecido o decepcionado por la porfiada concupiscencia de hombres y bestias decide reconstruir el mundo desde sus raíces y ordena a Noé-Caralampio, así lo consigna el libro en uno de sus brevísimos (“El arca de Caralampio”, 14-20), construir una nave marinera, resistente a todos los huracanes, para que albergue en su seno a una pareja de cada especie terrena y acuática, mientras la mano derecha del dios categórico ordena ahogar la vida restante del planeta. Sin embargo, advierte el narrador de la odisea de Caralampio, la vida resurge con más fuerza y mayor ventura que jamás hubiera habido y eso testimonia el zoológico que se nos describe en la obra de López Moreno. La de un dios sobrepasado, y asediado, al modo del *Frankenstein* de Mary Shelley, por su propia obra.

Un río contagiado de mar y el mar por el cielo, y un cielo animado por una selva prodigiosa, eso es lo que destila la obra narrada, a intervalos de diáfanos colores y tintura de sonidos, de un odisiaco periplo. Y es que toda odisea, nos hace sospechar el autor, es un viaje ha-

cia el origen. No sólo al nuestro –que lo es–, sino al de la especie y al de la vida misma. A veces en piedras en movimiento, como los árboles que navegan, a modo de cocodrilos inmensos, por el Soconusco o en las incontenibles aguas del Cañón del Sumidero, desprendidos de sus raíces y en búsqueda desesperada de las mismas, o un exquisito quelonio milenario, quien después de contemplar en sus ojos tanta vida acotada por la muerte, como lo hace el autor en uno de los relatos incluidos, “El Laúd”, decide, para apropiarse del destino de su vida, entregarse a su muerte y ser cazado por sus verdugos “en la Barra de Paredón, en el municipio de Tonalá”, Chiapas, para de alguna manera perdurar en la memoria de alguno de sus victimarios y que ese alguien le dicte la proeza a una adiestrada pluma (la de López Moreno, cierto), para que con tan bestial furor el escritor decore con filigrana de tinta perenne su devenir terreno.

¿Cómo se inserta el bestiario de RLM en la incipiente tradición latinoamericana de los bestiarios? Jorge Luis Borges habría advertido que la fundación de América Latina en Occidente es la del semejante que mira el conjunto a la distancia, prescindiendo de diferencias y antagonismos ancestrales, y tal circunstancia, le permite participar sin involucrarse de las querellas históricas entre franceses e ingleses o germanos y judíos, y con ello se apropia de todas sus tradiciones y mitologías, sin resquemores inútiles. Lo que surge de las riberas del Río de la Plata, por lo pronto, es una literatura fantástica de una pureza exquisita. Las calles de Buenos Aires se transforman, en los relatos del autor citado y en los de Julio Cortázar, en vías que atraviesan sus sueños porteños, pero con nombres ginebrinos o salidos de la capital francesa.

Al norte del subcontinente –en el Caribe, América Central y, especialmente, en México– se advierte con tesituras distintas, la herencia ancestral y su sincretismo con la de Occidente. Sus escritores hacen suya la tradición de Occidente, como bien postulaba Alfonso Reyes, pero sin olvidar sus raíces indígenas. Es lo que aparece en Miguel

Ángel Asturias, en sus *Leyendas de Guatemala*, donde aún deambulan los miedos primigenios en las copas de árboles y matorrales, e incluso en las ciudades abandonadas. El proceso es distinto en Augusto Monterroso, quien naciera en Honduras e hiciera de Guatemala su tierra, para arribar después, en el fragor de uno de esos conflictos dictatoriales que suelen de modo reiterado atravesar de mar a mar nuestros parajes, a México, para continuar aquí con su milimétrica astucia literaria. Y es que el guatemalteco lo decía muy convencido a sus interlocutores: “desde pequeño fui muy pequeño”, de modo que se sentía muy a gusto en las selvas y praderas miniaturizadas de sus cuentos. Su influencia mayor, tal vez, es la de los fabuladores clásicos al estilo de Esopo y Samaniego. Su fábula “La oveja negra” es todo un compendio del porqué asesina- mos casi siempre a nuestros mejores: para cultivar mejor el arte del remordimiento o de la estatua al prócer vencido, como su relator nos narra. El linaje de nuestros héroes es, como el del coronel Aureliano Buendía, quien habiendo perdido todas sus guerras, y en su estoicismo anacrónico como en sus guerras, concebía sus peces de oro; el heroísmo estoico de la derrota: “En Guatemala siempre hemos perdido”, agregaba, lacónico, Monterroso.

En Juan José Arreola es la paradoja, en sí, el centro de la jungla humana. El escenario de la palabra hecha prodigio, pues si dios hizo al mundo con la palabra, el hombre sólo puede figurarla y vomitar, en el prodigioso parto de los montes, un tierno ratón para delirio de sus atentos espectadores; asunto mismo que aborda, desde la perspectiva de una divinidad absolutamente carente del dominio de sus facultades generativas, el célebre relato de Cortázar, “Carta a una señorita en París” (*Bestiario*, 1951).

De hecho, Cortázar invierte el proceso, y desde una aparente lejanía parisina, se inventa un México, una Cuba y una América soñada desde los ojos de un atento gestor de milagros. Sus cuentos “mexicanos” (“Axólotl” y “La noche boca arriba”, especialmente) atinan, como pocos lo hacen, en la mitología del sincretismo mexicano y latinoamericano. Quizás inspirado en un relato borgeano, “La escritura de Dios” (*El Aleph*, 1949), en el que el autor

de *Ficciones* (1944), elucubra acerca de la existencia del sacerdote guardián del Templo Mayor de la ciudad tomada por los conquistadores de Tenochtitlan (que Borges, con su costumbre acendrada, llama con otros nombres). Sacerdote que aguarda prisionero de sus guardianes en una celda hemisférica y subterránea, dividida en dos. En una de las partes, el hombre contempla una sola vez al día la luz, cuando la parte superior de la bóveda se abre para proporcionarle los alimentos básicos, mientras un jaguar deambula en el otro universo de la celda. Jaguar que le habrá de abrir, en su lenguaje de manchas, los recónditos secretos del universo mismo y su destino.

Por su parte, el dios que preside *El arca de Caralampio* tiene la forma de una serpiente que ondula como el rayo de Zeus para fecundar tierras, ríos y océanos y, sobre todo, una selva multiplicada por un zoológico multitudinario y espejeante, tan metafórico como real, tan mítico como histórico, en donde su autor recrea tanto la fábula como el cuento de aventuras, la escritura de dios como las voces antiguas que son renovadas de vez en vez por un sapiente contador de historias que, con distintos rostros, a modo de máscaras de rostros múltiples, gestan una y otra vez los mitos de la historia, esta vez en las gestas milenarias, escritas en las piedras de un Chiapas alegórico.

Hay relatos verdaderamente formidables e imágenes aforísticas en el libro de López Moreno. Aludo a dos relatos que, me parece, son emblemáticos de la obra. “El canto de la serpiente” y “El caballo del diablo y su jinete”. En el primero de ellos, un hombre, Andrés Vidal Tresbarancos, se encuentra obsesionado en demostrar que las serpientes cantan al atardecer. Semejante obsesión lo lleva una tarde, antes del “eco luminoso de la noche”, a recorrer veredas, atravesar ríos vertiginosos de aguas heladas y librarse de una pulmonía fulminante, desandar los ecos apenas atisbados por su entrenado oído, hasta encontrar en medio de la hojarasca el sonido dulce de la muerte y la ponzoña mostrada en dos puntos de su mano, “prieta y huesuda”; el veneno enroscado en el desnudo pedregal al que lo había llevado su aventura. Su descubrimiento coincide con la donación de su vida, de modo que el secreto queda

encerrado en la boca oscura de la roca en la que encontró el dulce canto de la muerte. La estructura narrativa del relato es precisamente desandar la aventura y encontrarnos con el círculo perfecto que deletrea la obsesión por ese canto.

En “El caballo del diablo y su jinete”, por su parte, nos hallamos con el juego artesano de lo que suele llamarse cajas chinas, cuentos encerrados en otros cuentos, en donde alguien narra la historia de un libro primigenio, donde otro alguien cuenta una antigua historia que, a su vez, había escuchado en otra parte, y así hasta llegar a los oídos de un contador de cuentos legendario, el tata Tobal (arquetipo del sabio legendario), que como algún quelonio del libro, ha vivido la eternidad del instante o los milenios de sus orígenes en la piel de un saurio. Un relato que habría registrado, nos apunta RLM, la primera antología del cuento chiapaneco, con el nombre de “El caballo de la molendera”, que no es más que una de las culminaciones de un relato ancestral, y que bien a bien es transcrito en el relato de López Moreno, en un prodigio en el que se confunden los ritos cristianos con las “nebulosidades paganas” de los indios. Es la historia de un “amo recio” y su dominio sobre hombres y tierras en una vastedad aciaga en la que el amo lo es de modo absoluto de vidas y tierras.

Cuenta que el caballo de la molendera, estimada propiedad del amo, era de apariencia mansa hasta el momento en que alguien quería domarlo y el amo lo empleaba para resolver querellas. A la historia acude su antagonista, un joven de ojos relumbrantes y retadores que despierta el miedo y las pasiones en hombres y mujeres que lo tratan. Llega a la finca un día de fiesta y baila con la chica más hermosa de aquel paraje de sombras. El amo enfurece por obvias razones. El caballo funge, en este caso, bajo el artificio del nahual, magia ancestral que posee el amo y a la que habrá de enfrentar el joven jinete, por su vida y por aquellas que se desviven por compartirla. Alegoría de lo que fue o pudo ser la Revolución mexicana o del cíclico levantamiento de los oprimidos y vejados por la historia. La venganza de los de abajo y, con ellos, la de las bestias domesticadas por los hombres.

Digamos que el volumen de Roberto López Moreno, se despliega en voces múltiples y en parajes arraigados en las raíces más antiguas de donde, pleno, surge como las olas del mar o el verdor de los árboles, y que configura, el libro, una selva plena de leyendas, fábulas y figuras arquetípicas y mortales que hacen de la historia un presente perpetuo. Un lugar en donde la cópula y los espejos se multiplican en hombres y bestias y se convierten, por virtud de una voz que nos llega desde las profundidades de nuestro ser, en la vindicada multiplicación del fervor de los panes.

EL ARCA DE CARALAMPIO

(Fragmentos)

ROBERTO LÓPEZ MORENO



EL CABALLO DEL DIABLO Y SU JINETE

(Fragmento)

En *Cuentos chiapanecos*, editado en 1965 por José Casahonda Castillo, aparece como el cuentista más antiguo, cronológicamente hablando, el licenciado Daniel A. Zepeda, hombre de letras que nació en San Cristóbal de Las Casas un 21 de julio de 1856, y quien es autor, entre otras obras, de un bellissimo relato denominado: *El caballo de la molendera*.

...

Al triunfo de cierta facción de caudillos revolucionarios, Zepeda resultó diputado al Congreso Constituyente por el séptimo distrito electoral, para después de cumplir con otros muchos puestos ligados con la abogacía, concluir su carrera de funcionario como magistrado del Tribunal Superior de Justicia.

...

Es común que en zonas como en la que se encuentra enclavado el paisaje chiapaneco, los autores del lugar se refieran –y esto es una verdad demostrada por la práctica–, al estado de explotación al que desde el sangriento y desmesuradamente brutal hecho de la Conquista quedaron sometidos los antiguos habitantes de esos parajes.

...

Cuenta que en sus estadias en ese paraje solía conversar con el tata Tobal a quien dibujó como un simpático viejecito vestido de manta, muy limpio, adornado con un pañuelo de bandana floreado sobre el hombro izquierdo y un sombrero de lana parda panza de burro, “con una correa que hacía de barboquejo y de toquilla”. El tata Tobal, según la descripción que tenemos de él era “de baja estatura, pero de fuerte y sana complexión: de patillas y cabellos blancos, rasurada la barba; de ojos negros y expresivos, de piel morena, y sin un diente en las mandíbulas; ágil y fuerte, a pesar de que pasaba los ochenta”.

...

Lo de *El caballo de la molendera* ya había sido escuchado años antes por Zepeda de labios del propio viejo y era una de las historias que más le emocionaban. Finalmente terminó plasmándola en sus *Cuentos regionales*.

De acuerdo con este relato todo sucedió en una finca denominada: "El Valle", en donde ordenaba un "amo recio" como pocos en esos lugares, quien entre otras violencias ya contaba en su haber con la crucifixión, durante un Viernes Santo, del hijo de su mayordomo. Era de dominio público que cuando algún nuevo peón se presentaba a esa finca a solicitar trabajo, el finquero "sacaba un peso y lo tiraba al patio, pa decille al mozo: ¿mirás ese peso? pues no limporta que caiga lagua ni que requeme el sol, ni que retumbe el rayo; que parel siempre es lo mesmo, y nunca se ahicuya ni se queja. Ansí ha de ser el mozo de mi juinca: como el peso, de pura plata pal trabajo, y que no limporte el sol, ni lagua, ni la turbunada".

...

La historia antologada dice que por aquellos días asomó a la finca "un muchachón alto y jornido, trigueñote, con dos ojos oscuros y relumbrantes que metían miedo a los hombres y se arrastraban a todas las mujeres; como que era querendón y relabioso, y puntiaba la guitarra y cantaba las peteneras, y repicaba un zapateado que no había quien se le emparejara". Un día el "amo recio" celebró con un baile el cumpleaños de su hija y a ese baile asistió el recién llegado luciendo galones dorados y una mascada de seda colorada enredada en el cuello.

La historia inicia sus tintes dramáticos en el momento en que el recién llegado se decide a bailar con la hija del caporal de los vaqueros, según el relator, la muchacha más guapa en la región y por lo mismo codiciada por la lascivia del brutal finquero, quien al darse cuenta de la situación montó en cólera, ordenando que aquel joven fuera llevado a su presencia. Por lo pronto "se puso hecho un tigre" y mandó a suspender la fiesta y a que se marcharan los marimbistas cuanto antes.

El forastero explicó al amo que era un huérfano que buscaba trabajo en su finca; el segundo respondió con el reto en el que se encontraba de por medio el Caballo de la Molendera; el forastero, orgulloso, presumió ante el "amo recio" su valor para domear al potro más difícil; el finquero latigueó en el aire su sentencia.

Todos vieron cómo el forastero se encaramó sobre aquel encabritamiento endemoniado y a fuede y espuela se enfrentó a un destino relinchante y amenazador. El caballo partió a galope tendido hacia lo intrincado del monte con su tenaz carga sobre la curva del lomo y todos dieron por descontado el desnucamiento del jinete, el deceso entre troncos y breñales.

Joven y cabalgadura arribaron a la finca horas más tarde, "acabamos la juajina y ya nos volvíamos a nuestras casas con las coas y con los machetes al hombro, cuando vimos venir un jinete sobre un caballo bailador y santiaguero, con el pes-cuezo recojido y la cola hecha un arco, que se iba de un lao para otro, llenado el camino real con las barridas que se daba".

Las puertas del amo estaban cerradas y sólo después de un rato, del interior de la gran casona salieron a pedir al jinete no hiciera tanto ruido porque el finquero se encontraba grave. Más tarde –según el relato–, llevaron hasta el lecho del enfermo a una bruja para que le asistiera, la tía Pijuaña, quien más tarde se encargó de ir "contando a sus comagres que cuando allegó, encontró al amo mero malo, con todos los ijares hinchaos y sangrientos, como si le hubieran hechao espuela y el cuerpo todo trenzaos de verdugones como si lo hubieran acueriao".

...

El relato del tata Tobal concluye con la tía Pijuaña dedicada a murmurar que el hacendado "sin duda estaba compaitao con el Diablo, y sabía una oración pa meterse en el Caballo de la Molendera, para desajuamar a los vaqueros..."

El escritor Zepeda gustaba del relato y le daba un significado social; él había visto muchas injusticias, las mismas que siguen viendo los Daniel Zepeda de ahora. La historia sirvió de material para uno de sus cuentos. A través de la pequeña obra recogida por Casahonda Castillo nos habla del amo domado a fuetazos, de un grupo de gente redimido a través de un acto mayúsculo, de un caballo que finalmente se pierde en la feracidad del monte, "dende que lo desaliñaron arrancó pal monte, y jasta la juecha no se sabe del".

De algo no nos habla Daniel A. Zepeda al reconstruir la historia. ¿Cuál fue el destino de aquel fuereño de nombre Catarino? ¿En dónde y cómo terminó su historia? Nada de eso sabemos. Eso queda en el secreto del tata Tobal, desde su monte que lo domina todo, en su mirada clavada como una espuela en los largos ijares del mar.



Bestiarios.

Silva de varia invención

coordinado por Carlos Gómez Carro, se
terminó de imprimir en septiembre de 2021
en los talleres de 'NOPASE DESIGN',
Vía Mercurio 56, Arcos de la Hacienda,
Cuautitlán Izcalli, cp 54730, Estado de México.

En su composición se utilizaron las
familias tipográficas Garamond Premier Pro,
Cooperplate, Museum Slab y Avenir Condensed. La
edición consta de 600 ejemplares.

Desde 2014, la Unidad Azcapotzalco perfiló los 'libros de arte' como una de sus líneas editoriales encargadas de difundir y preservar la cultura.

Esta línea se materializa mediante la colección *Imágenes del Tiempo*, que deriva de la antigua colección *Cuadernos Temporales*.

Incluye publicaciones artísticas y obras donde conversan varias expresiones estéticas.

Imágenes del Tiempo "abre ventanas y ofrece espejos" –por decirlo en términos de J.A. Marina– con el fin de enriquecer el diálogo interior y la apertura de quienes leen para con las expresiones y manifestaciones artísticas, la creatividad y las prácticas culturales del mundo.

Sin embargo, la intención de fondo es que sus páginas permitan explorar nuevas vivencias, recrear o construir experiencias, ir más allá, cultivar aquello que Bertold Brecht apuntaba: "el arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma".

Con el título *Bestiarios* se pretende aludir a toda esa genealogía que, a lo largo de su presencia en la Tierra, el ser humano ha concebido como un extremo de lo que él mismo es: la bestia que medra en su seno más íntimo.

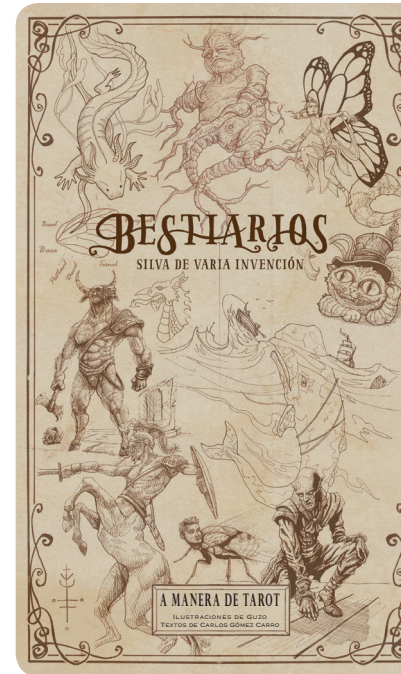
David Hume (apunte de Luis Villoro) afirmaba que todo acto de ficción partía, necesariamente, de lo ya conocido por hombre o mujer, por mayor que fuera su extravagancia. Si imaginamos un cíclope, pongamos por caso, ese cíclope (más allá de las alegorías que pueda suscitarlos) tiene un ojo; y ese bestial ojo es algo que ya existe como ojo en la realidad. Los cuernos demoniacos son cuernos, así como sus patas de cabrío. La bestia es, pues, un extremo de la realidad conocida, y es en esos extremos donde los autores del presente libro pretenden hincar el diente.

El subtítulo, quizás más enigmático, es (en principio) producto de dos imaginarios. Jorge Luis Borges concibe un un "bestiario" al que denominó *El libro de los seres imaginarios, silva de varia lección* (al que inicialmente llamó *Manual de zoología fantástica*, FCE, 1957). El subtítulo, señaladamente, alude a una miscelánea enciclopédica (de autores griegos y latinos) publicada por Pedro Mexía en el siglo XVI. Por su lado, Juan José Arreola publica hacia 1949 *Varia invención* (variante gongorina de "varia imaginación"). De modo que *Bestiarios. Silva de varia invención* es, ante todo, una variada miscelánea de diversos oficios imaginarios y estéticos alrededor de la bestia.

Carlos Gómez Carro nos dice en el Prólogo: "El libro se quiso como un tarot, un adivinatorio que erra y acierta", como ocurre con algunas predicciones oraculares, de ahí las ilustraciones debidas el artista gráfico Guzo que alertan y son anuncio de lo que se espera, o mera compañía concebida para el simple goce. Dos de los ensayos incluyen, como parte de su narrativa, ilustraciones hechas exprofeso por Nicolás Amoroso y reproducciones de la pintura del artista Maximino Javier".

Así pues, el libro cuenta con obras de la imaginación pictórica, la cual, conjuntada con la imaginación que provee el ensayo (especulación teórica y metódica) da como resultado un producto atractivo e interesante.

Un halago a la inteligencia abierta.



De atildada presencia, Drácula deja de ser un monstruo y se convierte en un seductor de elegantes modos, al que todas se rinden libre e irremediamente, como el dandy de eterna figura que Wilde nos figurara en su Dorian Gray. La estampa (p. 63)acompaña las tres versiones de Drácula recordadas por Francisco Rojas y Marco Antonio Marín.

Quizás la bestia más difundida en el mundo contemporáneo. Una de ellas es el Nosferatu, denominado en su carta como *Necurat* (p. 57), "inmundo", en rumano, recreado de mil modos, es quien accede a la inmortalidad a través de su insaciable apetito por la sangre. De cuencas vacías y orejas en punta, los colmillos apenas asoman juntos en las comisuras de unos labios sedientos. Tal imagen acompaña e ilustra, en el México de principios del presente siglo y milenio, una extraordinaria novela corta que Carlos Fuentes, su autor, titula *Vlad*, y Óscar Mata recrea en un ensayo para los lectores. Un Vlad que se maravilla por las millones de morongas a él dispuestas, pues la historia se recrea en la Ciudad de México; todo para ejercer entre nosotros y en nuestra carne el inmortal mito.

Mariposa (p. 47) es la ilustración que acompaña al ensayo de quien esto escribe ("El cazador y la presa"). Mariposa es una elegante metáfora del más exquisito mal perdurable. Una joven "mariposa", posiblemente, contagia al célebre filósofo Nietzsche en una desdichada incursión por los paraísos lupanarios (cielos invertidos). De talante misógino, su desdicha (enamorado, al fin, de la mujer equivocada, según refieren sus fieles evocadores) es recuperada tal analogía entre la belleza y el mal en la novela de Thomas Mann, *Dr. Fausto* (1947), pero con un músico como protagonista. Todo bien, pareciera, ser igualmente un mal. El Cosmos del bien y el mal exige un necesario equilibrio entre ambos factores. Como si la belleza también requiriera de sacrificios y sus rituales.

Una apostilla ideada por Vladimiro Rivas Iturralde, nos agrega una sugerente reflexión acerca del último relato creado por el praguense de lengua alemana. Una bestia que concibe un laberinto que se confunde con él mismo: su escritura. Diríase, como afirmara José Emilio Pacheco: "Caracol/ Tú, como todos, eres lo que ocultas". Esta metamorfosis del escritor en su propia caligrafía la escenifica la ilustración de *El escribiente* (p. 45).

La metamorfosis (p. 39) alude a aquella bestezuela creada por Kafka en su más célebre obra, en una especie de autoinmolación existencial, y cuya revisión realiza Myriam Rudoy ("Monstruos kafkianos"). La manzana incrustada en el caparazón, lanzada por la amorosa y terrible hermana del protagonista, Gregorio Samsa (y que termina por matarlo), ha creado las más diversas analogías e interpretaciones. En la ilustración aquí propuesta se le mira al monstruo encerrado en un camastro, con la fruta inalcanzable a sus espaldas. No es, por supuesto, el único monstruo kafkiano. Rudoy nos lleva por la vereda en la que la deshumanización es la verdadera bestia que puebla los imaginarios del escritor de Praga.

Mandrágora (p. 35), acompaña al texto homónimo de Ana Benítez que refiere a esa asombrosa relación entre la raíz de la planta y su semejanza y asimilación con lo humano. Ya no solo nos convertimos en moscas o virus, serpientes o tigres, toros o cíclopes, también en plantas y en sus raíces. Crece, en el mito, la mandrágora al pie de un patíbulo y es producto del semen de un ahorcado, lo demás léanlo. Les deleitará.

El toro de Minos (p. 25) acompañó desde pequeño la fértil imaginación del genial Jorge Luis Borges. El ensayo inicial del libro pretende acercarnos a sus bestiarios; tal propuesta escrita por Enrique López Aguilar ("El amor y la bestia"). En la ilustración podemos intuir cómo la mente infantil del escritor se entretenía en los pasajes del laberinto de Creta y cómo en esa contemplación, el niño Borges advertía al ominoso y triste monstruo, tan monstruoso como el destino que le había sido dado cumplir.

El experimento (p. 10), primera de las estampas –al fin, un ejercicio prestidigitatorio–, alude a la metamorfosis que le ocurre a un científico que procura, en una cinta cinematográfica, ejercitar un experimento de teletransportación en el espacio-tiempo, aludido en el Prólogo del libro. Ya intuimos que en el futuro nos recrearemos no solo en las bestezuelas conocidas, sino en virus que habrán de concebir otra humanidad.



ILUSTRACIONES DE
GUSTAVO BORBOA –GUZO–
QUE ACOMPAÑAN LOS ENSAYOS
DEL LIBRO COLECTIVO *BESTIARIOS*.
SILVA DE VARIA INVENCION



EL SEDUCTOR



SIRENA



LA SONRISA



LEVIATÁN



LA HECHICERA



LA ULTRAVIOLENCIA



CENTAURUS



MONSTRUO DE AGUA



LA CREATURA

Un momento sublime del imaginario colectivo acerca de la bestia fue aquella apuesta que un grupo de amigos, en la Inglaterra de principios del siglo xix, entre los que se encontraba Mary Shelley. La idea era la de crear una historia de terror. La concepción de *Frankenstein* (1818) es una reflexión sobre la creación humana y lo que puede ocurrir cuando se traspasan los límites (divinos) de la creación; como Prometeo (ya anunciado en el subtítulo de la novela) castigado por Zeus por entregar el fuego (o la luz, si se quiere) a los hombres, y las consecuencias morales que se presentan al hacerlo. El resultado nos permite asomarnos a una distopía clásica.

Hay bestias que no llegan a serlo, diminutas criaturas que hacen de la vida una imposibilidad: zancudos, moscas y mosquitos, piojos, ladillas, chinches son dibujados en “Bichos” por Joel González Carmona.[†] De manera lateral un axólotl, *Monstruo de agua* (p. 141) acompaña su personal picaresca.

Una historia de perros, tan humanos como nosotros, de ello hace el retrato Samuel Rico Medina en “De perros a bestias”, análisis acerca de la obra literaria de Ciro Alegría. Peruano que, como otros, supo de la amarga experiencia del exilio. Su obra es una terapia ante los males de la humanidad. *Centaurus* (p. 135) ameniza de manera lateral y metafórica el texto.

Nada es ni sucede como lo imaginamos. A la obra gráfica y al texto de Nicolás Amoroso, “El hombre: (es) la bestia (está entre nosotros)”, ameniza su reflexión una estampa del Alex, *La ultraviolencia* (p. 125), creado por Stanley Kubrick en su famosa película *La naranja mecánica* (1971). Nuestra naturaleza distópica de realismo desencantado se impone sobre cualquier ideal maravilloso.

Hemos sugerido en este breviario bestial que la metamorfosis, como su elemento inherente, nace de la insólita síntesis entre el ser del ser humano y otro ser o cosa, combinatoria de resultados imprevistos, y ese proceso es lo que crea y recrea el mito de la bestia. El mago y el libro sería una de esas síntesis, quizás la mayúscula bestia de los engendros humanos. *La hechicera* (p. 121), sin embargo, tiene sus peculiares prodigios. Sus recursos son los saberes de la floresta y los animales nocturnos, de rituales inhóspitos, y su instrumento, en algún imaginario situado en un Walpurgis, la prodigiosa escoba; que lo mismo es una vara y escoba rudimentaria que un antiquísimo mecanismo de transporte virtual. La síntesis alude al despertar de los sentidos mágicos y eróticos de un falo alquímico, en el que la imaginación de la dama voladora comulga con las constelaciones. Sirva de ilustración al texto de Rodrigo Payró, “Bestias y bestiarios”.

Moby Dick (p. 111), o la lucha entre el bien y el mal en un mar que se prolonga en un horizonte cósmico. De ahí que Ray Bradbury recree a la obsesión del capitán Ahab en un cometa. Nuestra pequeña embarcación estelar, siempre frágil y provisional, puede ser aniquilada por los poderes sobrehumanos. Ahab y la ballena son lo mismo, afirma Gunnar Backstrom. Uno la busca y la otra quiere ser encontrada. Y ambos se necesitan para justificar la existencia del otro.

El gato de Cheshire, sabemos, es una tradición inglesa que retoma Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas* y en otras obras del mismo autor. *La sonrisa* (p. 101) que lo acompaña parece de esas viñetas cuya expresión cambia según el espectador. Marcela Suárez Escobar se anima a indagar acerca de por qué esa sonrisa y ese gato son indecapitables, pues la sonrisa, filosofía pura de un devenir insondable, es inmune al poder.

Recuerdo un libro de estampas en donde aparece dibujada el intenso devenir de la sirena. Había un pequeño cartón en el que un hombre y una mujer se miran entre las olas de una playa. Cuál no será la sorpresa del individuo cuando advierte que la mujer asoma su cola de pez. Asustado decide salir del agua y nos muestra que es un centauro. Una bestia asustada de otra. Vaya, cuán humanos somos. La sirena medieval, entendemos, no es la misma que la concebida en la *Odisea*. Conocemos una de las escenas centrales de la obra de Homero, en la que Odiseo es atado a un mástil, con los oídos encerados para no escuchar el canto de las sirenas; en ese entonces, más cercana su imagen a la de aves canoras que a mujeres-pez. La ilustración, *Sirena* (p. 79), añade imaginarios al texto de Gloria Ito Sugiyama.

La otra percepción del famoso vampiro es a la que aluden, al alimón, Francisco Rojas y Vida Valero con el *Drácula* (p. 71) que, en la cinematografía mexicana, recrea con tanto acierto el actor Germán Robles.