

de fiestas imposibles de improbables catástrofes

Por Margo Glantz

Carlos Fuentes, abre *Cambio de piel* utilizando como él mismo afirma, "el recurso apollinado del epígrafe" al pronunciar los versos de Alain Jouffroy
...comme si nous nous trouvions à la
[veille
d'une improbable catastrophe ou au
[lendemain
d'une impossible fête...

Esta fiesta imposible y esa improbable catástrofe definen el libro.

Fiesta en el sentido esencial de la palabra, ceremonia sagrada que se lleva a efecto como un exorcismo. Catástrofe en su connotación de derrota pero también de cancelación. Fiesta y catástrofe representadas dentro de los límites imprecisos de lo improbable y lo imposible.

Si la fiesta es representación puede darse aun en los dominios de lo imposible, porque su realidad se detiene en los linderos de la dramaturgia, de lo que representa al mundo. Y el teatro es la ceremonia que reproduce una fiesta imposible: al acercamiento definitivo con el mundo. El teatro —espejo sobre la naturaleza a la Shakespeare o a la Tirso de Molina-Calderón— juega con la irrealidad e invierte los términos: si en la realidad la fiesta es imposible, en el teatro es representación, es reflejo. Se vuelve especular. El teatro impone sus dimensiones y define sus ceremonias: las fiestas se realizan aunque sean imposibles y las máscaras de los personajes adquieren su verdadera dimensión.

Cambio de piel es una novela de muy pocos personajes, pero sus personajes representan una ceremonia desacralizada en el recinto sagrado de un templo que se contiene a sí mismo en un juego de pirámides superpuestas. Los personajes son cuatro: Javier y Elizabeth, Franz e Isabel. Frente a ellos la historia de la Conquista, la historia de unos hornos crematorios, la historia falsa y a la vez verdadera de años transcurridos en diversas ciudades. Hay un Narrador que interviene en la novela dialogando sin interrupción con Elizabeth. También hay seis personajes y un Lincoln amarillo, estos personajes llegan a Cholula, casi al mismo tiempo que las dos parejas mencionadas. La serpiente como símbolo envolvente es soberana.

Así dos parejas llegan a Cholula y se instalan en un hotel de mala muerte y visitan las pirámides. Esa estancia y esa visita son un retorno al interior de sus

vidas y al interior de sus sentimientos. El destino de una pareja se juega en ese retorno imprevisto, como un destino fatal pero a la vez cotidiano. Cholula se extiende con sus misceláneas miserables, sus calles polvosas, su dudosa propaganda electoral pintada en las paredes, sus anuncios de Pepsiola, sus perros babeantes y famélicos, la música de vitrola modernizada en aparatos de echar veintes, sus mujeres intemporales de vientre hinchado y rostros disueltos, sus iglesias y su pasado prehispánico. En torno, la serpiente insiste en desplegar su viejo símbolo gastado, su constante cambio de piel.

Están indicados los escenarios, los personajes han recibido su lacónico sentido, la fiesta puede comenzar.

La teatralización y el objeto de la mirada

A pesar de las diferencias evidentes que marcan a los distintos novelistas de Hispanoamérica hay una vinculación definitiva de preocupaciones y de técnicas. A simple vista sería imposible afirmar que *Rayuela* y *Cambio de piel* se parecen, o que Elizondo intente tocar temáticas que Cortázar o Fuentes planteen. Sin embargo en los tres autores mencionados la novela es un intento por crear nuevas reglas del juego, de un juego que cada uno entiende a su manera, pero que en los tres se inserta en los límites de una ceremonia sagrada. *Rayuela* es un juego de niños, un juego en donde los niños exponen su infancia y se enfrentan a la locura o al mundo, *Cambio de piel* reinicia en Cholula un viejo juego de sacrificios reiterado, Elizondo instaure las ceremonias de tiempos oraculares y monedas instantáneas. Oliveira y la Maga en París se reflejan, en paralelismo evidente, en Traveler y Talita en Argentina, Franz e Isabel se vuelven los dobles teatralizados de Javier y Elizabeth. En *El hipogeo secreto* se escribe una novela dentro de la novela, Javier escribe sin hacerlo la *Caja de Pandora*, en la que están contenidas todas las piezas de recambio que exige el cambio de piel. El Narrador se inmiscuye en la novela en su doble tarea de creador y de espectador incompleto de los hechos que narra y recrea. Morelli oscila en el juego del Yin y el Yan como los personajes torturados y eróticos de *Farabeuf* tiran las monedas oraculares del libro Sagrado, del I Chin, obra re-

currente en la segunda versión de *Rayuela*. La ceremonia, la narración de la narración, la búsqueda del mundo que está detrás del Espejo y sobre todo la teatralización que resume y condensa las búsquedas, son piedras de toque en los autores mencionados.

Esta ficción está muy alejada del teatro y con todo su proceder es semejante al de la representación. Los personajes juegan a ser diversos personajes, nunca son en definitiva lo que parecen ser, siempre se enfrentan a un espectador que los mira y los transforma. Nunca está de más, aunque manida, la imagen de la galería de espejos. Uno mira lo que el otro mira y el otro espía al que mira en tanto que el espectador, el que está en la sala, mira a los que miran. Es como esos enredos de Tirso de Molina en los que los personajes son hombres y mujeres disfrazados con el ropaje —la piel— de otros hombres y otras mujeres. Los villanos son nobles por el talle y la galanura, pero vergonzosos de oficio, las doncellas son recatadas y prudentes como el corte de la comedia y la Corte en la que viven, lo exigen, pero son a la vez osadas, más definidas que los galanes a quienes persiguen, menos damas, más galanes.

Mireno, personaje de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, va a la Corte porque siente que su donaire no es campesino y que el talle le exige un mejor traje. Atrás deja a Ruy Lorenzo y a su padre disfrazados con la piel de los aldeanos. En la Corte ya, pasa otro galán que se encubre para espíar a unas damas, y Mireno se confunde con él. Mireno se describe y dice:

No soy; seré
que sólo por pretender
ser más de lo que hay en mí
menosprecié lo que fui
por lo que tengo de ser.

Este tener que ser nunca se define; Mireno no es, ni fue, sólo sirve de objeto a la mirada, como los demás personajes que se inscriben en la escena para actuar en ella. Madalena duerme y habla su sueño frente a Mireno que la mira, Serafina se viste de hombre y se mira en un espejo que luego la reproduce, en ese traje, en pintura narcisca de la que ella se enamora, mientras el caballero que la corteja contempla la



escena detrás de los árboles y el pintor la retrata, dándole la espalda al espectador que mira la doble escena que se repite en el espejo que Serafina lleva en las manos para verse, vestida con otro traje.

Es como la escena que Fuentes describe en *Cambio de piel*, cuando desde un balcón, en una casa de Buenos Aires, en la que probablemente estuvieron o no estuvieron Elizabeth y Javier, ambos contemplan el espectáculo de una joven que se maquilla frente al espejo, con la ventana abierta. Y la joven es una judía, semejante a la mujer que la mira, objeto de conversión para Javier que las observa a ambas y que desea a la que se mira en el espejo, enfrente, sin atender a la que mira a la otra, aunque en el fondo ambas sean la misma. Es Serafina enamorada de un retrato en el que ella misma es otra porque se ha vestido de hombre; es el doble perfecto, el cuerpo evanescente que Narciso abraza. Es perfecto, pero sólo porque lleva máscara.

Es como las búsquedas de Javier que encuentra a su propia mujer en la penumbra de una fiesta, jugando al encuentro insólito e imprevisto en que los cuerpos y los rostros parecen cambiar, pero lo que cambia es sólo el traje, es sólo el nombre. Es Ligeia, es Bethel, es Lizbeth, es la Dragona, la interlocutora preferida del Narrador porque es la propietaria definitiva de las máscaras.

Y este juego de evasión que por el arte del teatro se concentra en un tiempo y un espacio cerrados, sólo válidos en su ámbito, en el teatro, este juego, digo, se concentra en unos versos:

¿Qué fiesta o juego se halla,
que no le ofrezcan los versos?
En la comedia, los ojos
¿no se deleitan y ven
mil cosas que hacen que estén
olvidados tus enojos?

dice Serafina cuando representa al galán que sólo será reflejado en un retrato.

Y Tirso elogia su arte, ese arte de la representación en la que todos pueden ser discretos, todos reyes, todos galanes, todos damas.

¿Quieres ver los epítetos
que de la comedia he hallado?
De la vida es un traslado,
sustento de los discretos,
dama del entendimiento,
de los sentidos banquete,
de los gustos ramillete,
esfera del pensamiento,
olvido de los agravios,
manjar de diversos precios,
que mata de hambre a los necios
y satisface a los sabios.

Así las infancias se dan en México o en Nueva York indistintamente, en la realidad del tiempo transcurrido y el espacio vivido, o en la realidad de lo ima-



ginado dentro del cuerpo-receptáculo que contiene el recuerdo, que lo crea, que lo mistifica. En la realidad de un guijarro o una colección de guijarros de una playa griega en la que se ha pasado un tiempo de felicidad, semejante a la Edad Dorada que los griegos vivieron en un *in illo tempore* mítico nostálgicamente rapsodiado por Hesíodo, aeda campesino, trovador de una gesta deseada desde adentro. Así Elizabeth recoge guijarros en Falaraki, viviendo la pasión que recordará en Cholula, colección de guijarros que se contienen uno a uno como el mar contiene las ondas y la arena los granos. Como en la Caja de Pandora que Hesíodo crea, están contenidos los males uno a uno, y de Pandora proviene la raza maldita de las mujeres hembras "el más cruel azote que existe entre los mortales... esas mujeres que no hacen más que daño". Los guijarros son símbolos de una felicidad contenida en una caja, nunca novelada, siempre deseada como símbolo de vida, pero cuya realidad se define sólo en la representación de las figuras que ostenta la corona de Pandora, imágenes de las cuales, como dice Hesíodo, "brotaba una gracia resplandeciente, admirable"... porque "parecían vivas". Así en la realidad del deseo, viven las imágenes que éste crea, porque son sus máscaras, su representación.

"Él había visto antes que tú a la muchacha; tú nunca supiste qué es lo primero que él vio, aunque pudiste imaginar que la muchacha haría siempre las mis-

mas cosas, las que después le vieron hacer todas las tardes, entre silencios cada vez más prolongados, desde el balcón...

"Me miraste como si sólo tú hubieras estado observando a la muchacha durante todas esas semanas, como si ella fuese tu propiedad. Yo debía mirar ¿qué cosa?, ¿eh? ¿Qué se suponía que yo debía mirar, eh?"

"Las ramas desnudas de los árboles. El paso de los automóviles. Quizás al portero polaco. Ver a la muchacha era el privilegio de Javier.

"A ella le dirías en secreto las palabras que no escribiste, las palabras que me dijiste sin pronunciarlas. A la desconocida, intocable, lejana imagen de soberbia y soledad, hecha tuya más que en la imaginación, como creí entonces. Ship ahoy. En el revés del deseo, ¿qué tal? En el deseo sin deseo. ¿Me entiendes? ¿Me oyes?"

Javier desea lo que ya tiene. Elizabeth es la misma judía de "axila rizada, de busto pequeño pero erguido", que Javier mira desde la ventana, como el galán mira a Serafina representar su papel de hombre. Serafina se desea y se transforma:

Deséome entretener
de este modo; no te asombre
que apetezca el traje de hombre
ya que no lo puedo ser

a lo que Juana responde, cuando le tiende un espejo:

Si te miras
en él, ten, señora, aviso,
no te enamores de ti.

Javier desea escribir una novela llamada la Caja de Pandora, desea tener otras mujeres, pero la novela la lleva dentro en la metáfora inmediata de su deseo, tanto de escribir como de transformar a Elizabeth en otras mujeres o en Isabel. Ya no lo puede, advierte como Serafina que basta cambiarse de traje, y jugar a que se es sin ser. El peligro surge cuando se cae víctima del propio juego y Narciso se enamora del espejo.

El mito del héroe y el principio de la ceremonia

Situada al final de un tiempo en el que el Realismo intentaba definir al Hombre, la nueva novela latinoamericana se confunde con el mito. Lo cotidiano, lo real, lo que se desarrolla en un transcurso lineal de anécdota y en una definición exhaustiva del modo de ser de los personajes que pueden ser reconstruidos desde muchos ángulos, ya desde el vértice en que se coloca el narrador-personaje, ya desde el del espectador-lector. El hombre y la mujer —Elizabeth y Javier— son seres humanos inscritos en un amor cotidiano, normal y pendenciero, son igualmente seres humanos mitificados en una creación imaginada y seres simbólicos que ejercitan una realidad. Pareja de seres vivos, reales, mensurables, pero a la vez mitos deslavados de una época en busca de héroes, héroes resueltos en el celuloide, en la mirada enigmática de la Garbo, en las actuaciones desgarradas de Joan Crawford, en las figuras ambivalentes de John Garfield y Humphrey Bogart, en la musicalidad sensacional de los Beatles, en el gabinete expresionista del doctor Caligari, imagen de la imaginación y la locura. Quedan sueltos por allí los cabos de un James Bond o un James Dean, cabos que se anudan imperfectamente en los personajes del Lincoln, beatniks o hippies o representaciones de beatniks y hippies. O quizás héroes envueltos en la leyenda de un corrido cantado con acompañamiento de guitarra, después de que el Narrador pide permiso primero para empezar a cantar.

La historia se contiene en los límites sólidos del "pido permiso primero" y el "vuela, vuela palomita". Lo que haya en medio lo proporciona la leyenda, los breves incidentes de la vida de un hombre o una mujer que murieron ya sea en la revolución (en cualquiera de las revoluciones, la de Juárez, la de Hidalgo o la de Zapata) o por una mala mujer (y lo contrario). Los tiros, las balas (es lo mismo) le tocan por suerte. Aquí el corrido y el héroe son Benjamín Argumedo.

En este contexto de héroes devaluados y seres imaginarios pero vivos, se inten-



ta la ceremonia. Xochicalco primero, corte en el camino. —Las dos parejas recorren el país cortándolo según el recorrido tradicional, el que hizo Cortés, el que hacían los viajes que llegaban de Europa, el camino de México a Veracruz— Xochicalco es una desviación, pero es principio de rito, y ofrece de nuevo el símbolo reiterado, la serpiente que rodea la base de la pirámide, cordón externo y a la vez cordón umbilical de Cholula, el Gran Cu, el centro del mundo. Franz inicia el juego: a la manera de los sacerdotes cretenses y de los matadores modernos, juega con un toro, parodiando una tauromaquia envejecida, luego la misma lucha se repite, pero son los dos hombres la que la ejecutan, ya en Cholula. La novillera, Isabel, contempla el juego. Estamos en una red de mitos, en una transfiguración bastarda de religiones. Es el viejo "dualismo greco-cristiano-judío-protestante-marxista-industrial" dualismo representado en la civilización de Pepsicóatl, a bordo de un Volkswagen, a ritmo de corrido y con fotografías fijas de estrellas de los treintas.

El exorcismo empezará en breve. Sólo falta que se reúnan los sacerdotes y las víctimas propiciatorias. Franz será la víctima, él, que ha sido verdugo pasivo, constructor de campos de concentración, de sólidos hornos crematorios y amante inocuo de una joven judía Hanna Werner. Los seis hippies, cuatro hombres, dos mujeres, serán los Monjes, sacerdotes improvisados que arman la parodia. Los espectadores, Javier, Elizabeth e ¿Isabel? muerta y resucitada. La ceremonia puede empezar, los actores ya están en escena.

"Ahora dentro de este venerable Lincoln, dice el Narrador no quiero perder la encarnación de los seis seres que me rodean: no quiero admitir que, si mi voluntad no los sostiene, estos seis rostros serán una red transparente de circulaciones: de transfiguraciones." Los Monjes me entienden, seguro que me entienden... continúan.

El retorno de Orestes o el Niño Perdido

Y puesto que de mitos se trata volvamos a uno de los más viejos, de los más

importantes, al mito del héroe que nace para realizar una misión específica que lo determina y le otorga sentido. Al mito de Perseo, hijo desconocido de Zeus que ha de matar a la Gorgona, al mito de Teseo que habrá de matar al minotauro para hacer nacer un laberinto siempre recreado, al mito de Jasón, argonauta apresado en los hechizos de Medea, al mito de Moisés surgiendo de las ondas como Venus, al mito de Telémaco que busca a su padre, pero sobre todo al mito de Orestes, que regresa para vengar a su padre y despertar a las Erinias. También es el mito de Edipo, el de los pies hinchados, o el del niño del Pesebre, el "Güero claveteado" de Carlos Fuentes, el que inaugura un tiempo y lo hace nacer entre las piernas de su madre.

Orestes está escondido en las páginas de la tragedia, Orestes espera agazapado a que el tiempo madure y la sangre se derrame. Aquí Orestes es Jakob Werner, hijo de "Hanna Werner, muerta en la cámara de gases de Auschwitz en octubre de 1944". "¿Yo, Jakob Werner, el fiscal, enviado de Terezin a Treblinka a las dos semanas de nacido?"

Sí, Jakob Werner, uno de los Monjes, es el verdugo, uno de los seis beatniks, o lo representa. Franz Jelinek constructor de las mejores cárceles nazis, turista en México, compañero de Isabel, Javier y Elizabeth, es la víctima, Orestes venga a su madre, Hanna Werner, y mata al que no fue su padre Franz Jelinek, y en él pretende exorcisar a las víctimas de los crematorios nazis, chivo expiatorio, sólo constructor pasivo de exterminios. El sacrificio es en Cholula, allí en el centro de esas siete pirámides que se vomitan unas a las otras, allí entre las huellas de la sangre derramada por otros conquistadores, la sangre de los cholultecas derramada por Cortés y la Malinche y los torvos españoles.

La parodia ceremonial se ha llevado a cabo, pero antes, en México, en la calle del Niño Perdido, los Monjes han ejecutado otra ceremonia, en un burdel que resulta ser la casa donde Javier ha nacido y que sus padres conservaron para dejarle un patrimonio "decente". En esa casa, vendida por Javier para irse a Europa con Elizabeth, los Monjes ejecutan la parodia de las parodias en la cama en que dormían y copulaban los padres de Javier. Del regreso de Orestes vamos al Nacimiento del Niño sagrado.

El coito se realiza en el burdel y la ceremonia la contemplan los cuatro Monjes y el Narrador; las dos sacerdotisas, una negra y otra rubia, la Pálida, copulan.

La inversión se produce en todos los niveles. La cópula es esteril, parodiada, mutilada, el producto es un muñeco, como esos muñecos de Día de Reyes que van ocultos en la rosca, como pretexto para realizar una fiesta, el día de la Candelaria.

Es una nueva encarnación del Verbo, el verbo devaluado en el albur, en la parodia, en el burdel:

"Luminosa y enferma, la verdadera herida nos ofrece su cicatriz abierta, herida por su herida, su herencia herida, el esplendor enervado de su estación de paso, el calor brumoso de ese encuentro, de esa glacial humedad de la que la Negra extrae —y los gritos se acallan y las voces se devoran a sí mismas y la saliva regresa a los hornos de la boca— esa cruz de alambres, ese títere sangriento, ese muñequito de rosca de Reyes, hilo y porcelana y ojos de huevo negro: lo extrae del huevo negro y lo suspende de un dedo y lo mueve como un péndulo frente a la concu, nosotros, nuestras caras y nuestros cuerpos suspendidos, rotos, que cuelgan y se bambolean en este cuarto de burdel, que al moverse se quejan con las bocas abiertas y los ojos presos. Las putas y los monjes hipnotizados por ese ínfimo muñeco salido del falso parto de la Pálida para enfrentarse a nuestras manos de largas uñas, a nuestras cópulas fecales, a nuestros esqueletos recorridos por enjambres de moscas, a nuestras sonrientes y cercenadas cabezas de toro y jabalí, estúpidas y feroces: un hombre diminuto es levantado en el aire por garras de ave enloquecida: la Negra arroja el diafragma ocular a nuestros ojos."

La cama tiene remates de urnas y vides, cama barroca, símbolo de la cópula de lo prehispánico y lo español; el fetoniño-invalído-muñecoderoscadereyes es el producto de una cultura mezclada a la "barbarie judía y cristiana que amputa a los hombres".

La fiesta se vuelve improbable y la catástrofe imposible

Hasta aquí el sentido de la ceremonia y de los mitos que las sacralizan. Sacralizar es en verdad el término exacto para descalificar a la ceremonia. Se descalifica porque su sentido descansa en la parodia de la parodia; no es la misa negra que offician los demonios-hombres que blasfeman y alaban a Luzbel-Satanás, no es la profanación de lo sagrado, no es la degradación de los valores santos, no es la blasfemia soberana, aunque lo sea todo en parte. Lo es porque significa lo anterior, no lo es porque es una ceremonia parodiada, está al nivel de los esclavos, está al nivel del albur, máscara del lenguaje, recurso de los mutilados, encubrimiento del Verbo.

El Verbo que ha nacido es apenas un muñeco ensangrentado, su Pesebre es un burdel, sus reyes magos, las prostitutas, los Monjes falsos y sus Creadoras dos lesbianas, o dos mujeres que hacen el papel de lesbianas. El parto se representa en su reflejo sangriento, pero su reflejo es una burla oculta por el lenguaje.

El Corrido de Benjamín Argumedo vuelve a resonar a lo lejos y oímos las palabras: "lo bajaban de la sierra, lo bajaban de la sierra, todo envuelto como un cuero" mientras sacan de la cajuela amarilla del Lincoln un bulto chillo, viscoso, envuelto como un cuero.

Benjamín también fue hombre valiente y lo arrastran como a un cuero y lo mutilan. El bulto se queda a la puerta de un Hospital-Manicomio-Lazareto donde habita, en fin de cuentas, el Narrador, que lleva el nombre de Freddy Lambert. Es la Dragona, Elizabeth-Becky, Ligeia, Bethel, la que lo lleva hasta la puerta, abandonándolo como a un niño expósito para redondear el mito del Niño-Expósito, Niño Perdido-Orestes-Teseo-Perseo-Ión-Edipo-Oliver Twist.

Isabel, la joven Elizabeth ha sido estéril como lo fueron Javier y Elizabeth y Franz. Sólo ha sido fértil la judía asesinada en el campo letal de Auschwitz y su hijo Jakob ha venido a vengar a los hombres. El hijo de Elizabeth y Javier sale del baúl que se encuentra en la cajuela amarilla, baúl que contiene, como las cajas de Pandora, los objetos teatralizados de los personajes de este mundo. El amor ha dado como fruto un cuerpo reptante y baboso, un cuerpo expósito, abandonado en las afueras de un manicomio en Cholula, a la salida de los subterráneos.

Como la eternidad de Borges, las ceremonias —fiestas imposibles— de *Cambio de piel*, son pobres ceremonias "ya sin Dios, y aún sin otro poseedor y sin arquetipos" (Borges *Historia de la eternidad*.)

El arquetipo en todo caso es el hombre del corrido y el enano Urs, Herr Urs von Schnepelbrucke, el constructor y reparador de muñecos, el que muere cuando Franz es estudiante, el andrógino que también duerme en una cama con remates y urnas y vides en los cuatro pilares. La simbología se vuelve meridiana: Herr Urs es el bulto pequeñísimo que duerme en una cama inmensa entre un revoltijo de sábanas y edredones, Urs muere en ella y renace en la

cama de los padres de Javier, entre las piernas de la Pálida, la gringa desteñida, imagen mexicana de la muerte.

El cuarto del enano se describe como la representación pictórica de lo que se habrá de mirar en el burdel:

"Y alrededor, sobre los muros, recargados contra los estantes y las sillas, cuadros y más cuadros, en un remolino de contrastes que Franz y Ulrich no podían ver sin marearse. Las escenas más tradicionales, un buque entrando a puerto, un almuerzo a la orilla del río, los techos de Munich, ramos de flores en vasos chinos, naturalezas muertas, trigales bajo el sol, arboledas junto a un lago, escenas de una gran tersura, yacían amontonadas al lado de telas horriblemente deformes, pintadas en tonos sombríos, en los que la abundancia de pinceladas furiosas apenas permitían distinguir, ocultas, las formas de bocas abiertas y ojos presos de pavor, manos de largas uñas, materias fecales, cópulas indecentes con animales, serpientes podridas, esqueletos de elefantes recorridos por enjambres de moscas, cabezas de toro y jabalí sonrientes y cercenadas, estúpidas y feroces, hombres diminutos levantados en el aire por garras de aves enloquecidas..."

Esta parafernalia es la imagen de Pandora descrita por Hesíodo. Son las figuras "que parecen vivas" porque como en el escudo de Aquiles las ha esculpido Hefesto. Además, son la representación actuada en el burdel, el feto —muñeco que le nace a la Pálida-la Muerte— es el enano Urs, el mutilador de muñecos, el que convierte en hermafroditas a los títeres. La representación parece verdadera, es la ceremonia de un Parto Sagrado parodiado, se ejecuta con personajes de carne y hueso, pero su significado ni siquiera es totalmente teatral,



Editorial Joaquín Mortiz

Cuento y relato en la Serie del Volador

AGUSTÍN YAÑEZ: *Tres cuentos* (4a. ed.), \$ 12.00

MANUEL MEJÍA VALERA: *Un cuarto de conversión*, \$ 12.00

CARLOS FUENTES: *Cantar de ciegos* (4a. ed.), \$ 16.00

JORGE IBARGÜENGOITIA: *La ley de Herodes* (2a. ed.), \$ 16.00

SERGIO PITOL: *Los climas*, \$ 12.00

JUAN MANUEL TORRES: *El viaje*, \$ 14.00

EDMUNDO VALADÉS: *Las dualidades funestas* (2a. ed.), \$ 12.00

SALVADOR ELIZONDO: *El retrato de Zoe y otras mentiras* \$ 16.00

En todas las librerías o en
Avándaro, S. A., Ayuntamiento 162-B
Tel. 5-13-17-14

el frío

ALVARO MENEN DESLEAL

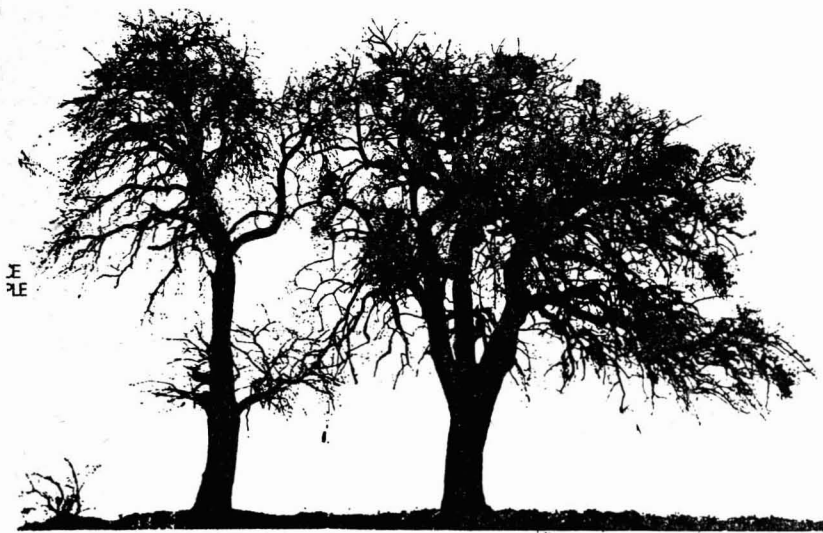
Ahora que se ha iniciado la Nueva Glaciación, es bueno que sepas lo que Claudio Eliano cuenta en sus "Historias Varias". Es el caso que, después de una gran nevada, el rey de los escitas se asombró mucho al encontrar un hombre completamente desnudo.

—¡Cómo! ¿No sientes frío? —preguntó el rey, enfundado en sus pieles.

—¿Sientes tú frío en la cara? —replicó el hombre.

—No.

—Pues bien, yo soy todo cara.



es el significado a medio camino que ofrece el teatro de títeres, el teatro de marionetas, suspendidas macabramente en el aire con los hijos que los deforman y los mueven.

El Nuevo Niño Dios es un títere enano. La yuxtaposición de culturas, el pacto sin grandeza que han firmado las grandes religiones y las grandes tradiciones: hebrea, griega y el Cristianismo, su resultante, se enfrenta al mestizaje que Cholula representa y en suma casi aritmética produce un enano.

La Divina Comedia se vuelve parodia o farsa trágica.

La tercera parte del libro se intitula *Visite nuestros subterráneos* y Cholula se convierte en Infierno de pacotilla y el Narrador en un Virgilio-guía de turistas.

"Me preguntaron si estaba de acuerdo y dije que a ver, en principio sí, pero como no tenía las razones que algunos de ellos podrían tener, quería que me convencieran, no para la acción, pues yo sería una especie de Virgilio presente y de Narrador futuro, yo no sería, finalmente, activo, sino para enterarme y tener los cabos en la mano y poder ga-

rabatear unas cuartillas con letra de mosca." Vaya consolación. Vaya desolación, exclama Freddy Lambert, narrador de esta tercera parte, interlocutor, antes de Elizabeth, la Dragona.

La Divina Comedia exige un guía, Virgilio, augusto escritor hereje lleva de la mano al Dante. Freddy es a la vez el Dante y el Virgilio de esta farsa para marionetas.

El cambio de piel exige una nueva concepción del Paraíso, una nueva expiación de la culpa original; más bien exige la no concepción de la culpa, la necesidad de quitarle a la serpiente su connotación luzbélica, de devolverle en pleno su sentido fálico, su signo iconográfico amoroso. No es el conocimiento lo que falta al hombre, es el amor.

Decirlo así parece implicar la caída en valores gastados que se ostentan en las solapas cotidianas, en los slogans de los botones de Make Love not War, o en las margaritas asoleadas de los hippies, es caer en lo camp del camp. Pero este Infierno al que se llega bajando la escalinata en una visita turística de fin de semana es el resultado evidente de

una civilización mutilada, "sin la mitad de su ser".

Javier pretende escribir una novela y revivir su historia de amor con Isabel, la novillera ¿la novicia? y abandonar a la Dragona, su compañera, la judía de Nueva York y del Parque México. Pienso recrear así el Paraíso perdido, en una nueva creación original, en un nuevo encuentro que lo convierte en el Primer Hombre y a ella en la Primera Mujer, un nuevo Adán y una nueva Eva en el principio de la Creación, vueltos al Paraíso. Pero Javier comprende, enfrentado al laberinto-subterráneo-Infierno que

"el infierno con Ligeia es mi costumbre, mi veneno, mi tóxico, que nada entendería, que el mundo se vendría abajo sin esa costumbre... Que la prefiere, con su esterilidad y su rutina, porque es violenta y extrema, a otra esterilidad y a otra rutina —las de la creación, pues ahora también respira, mastica, digiere, ve, toca, huele, sigue siendo el mismo tubo entre la boca y el ano..."

A lo que Ligeia responde:

"Algún día venceremos. Que importa ahora. Nunca entendiste que mis mentiras eran sólo una respuesta a las tuyas... Tú me amabas disfrazándome. Yo te correspondía de la misma manera. Nuestras dos mentiras son nuestra solitaria verdad."

El enfrentamiento cancela la representación. Javier descubre su juego y rompe la máscara. Porque en última instancia le pasa lo que a Borges cuando habla de Miriam Hopkins:

"Miriam Hopkins está hecha de Miriam Hopkins, no de los principios de nitrógenos o minerales, hidratos de carbono, alcaloides y grasas neutras, que forman la sustancia transitoria de ese fino espectro de plata o esencia inteligible de Hollywood" (*Historia de la eternidad*).

Mitificar a Javier y a Elizabeth significa darles un fragmento de aquello que los Inmortales daban a los hijos de los Mortales, la heroicidad. Hacerlos mito y oficientes en una ceremonia los enfrenta sólo a su propia realidad. La falsa catástrofe impide el reconocimiento, por ello es parcial y quizás inexistente. La desaparición del doble fragmenta al espejo, ese espejo vacío del que Borges, Borges, el eterno, dice:

"Su plenitud es la del espejo, que simula estar lleno y está vacío; es un fantasma que ni siquiera desaparece, porque no tiene ni la capacidad de cesar."

Javier y Elizabeth regresan juntos, purificados de su viaje infernal, atrás dejan al Perro de Cholula, babeante y amarillo, Cancerbero ominoso de nuestro Hades autóctono. Carlos Fuentes regresa al principio y recoge al Niño Enmascarado, ese niño que engendró en su primera obra. Fiel a su simbología, la serpiente se muerde la cola: está lista para el cambio de piel.