

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Relaciones intertextuales e imágenes de Europa
y México en la “Saga de los Jensen”

de Pablo Soler Frost

Tesis que para obtener el título de
Maestra en Literatura comparada presenta

María Josefina Pacheco Vázquez

Asesor: Dr. José Ricardo Chaves

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta tesis es el resultado de un esfuerzo académico
—pero también personal— por articular
las relaciones entre lo familiar y lo lejano,
entre el pasado y el presente,
entre el acuerdo y la diferencia.
En este proceso, siempre difícil, agradezco la paciencia de mi asesor,
el Dr. José Ricardo Chaves,
y dedico el presente trabajo a mi padre, Manuel,
a la memoria de mi madre y,
de manera muy especial, a Dieter Rall y Roberto Aron,
quienes contribuyeron con su apoyo invaluable
a que llegara este momento.

Contenido

Introducción	4
I <i>La mano derecha</i>	14
Genealogía e intertextualidad.....	14
“El mundo descansa callado en el puerto.....”	21
II <i>Malebolge: sexualidad y otredad en la novela de formación</i>	34
<i>Malebolge</i> y la <i>Bildungsroman</i>	36
Friedrich y Törleß.....	39
Influencias latinoamericanas de <i>Malebolge</i> :	
Arreola, Elizondo, Sábato.....	50
Alemania: lugar infernal descrito con tonos mexicanos.....	55
La literatura como espejo y exorcismo.....	68
III <i>El infierno y el edén</i>	71
Tabasco es un <i>Edén</i>	71
<i>Edén</i> y <i>La rebelión de los colgados</i>	80
De Dinamarca al Edén, pasando por Alemania.....	89
Conclusión	95
Bibliografía	99
Anexo	
Síntesis de las tres novelas que conforman la “Saga de los Jensen”	103

Introducción

La presente tesis se propone realizar una comparación entre las tres novelas de Pablo Soler conocidas como “Saga de los Jensen” y la obra de algunos de sus precursores, partiendo sobre todo de los temas que tienen en común; asimismo, es mi objetivo analizar las imágenes de Europa y México reflejadas en estos textos desde la rama de la literatura comparada conocida como *imagología*.

Pensada desde su concepción como una historia extensa, la “Saga de los Jensen” se compone de los siguientes títulos: *La mano derecha*, *Malebolge* y *Edén*.¹ El conjunto de estas narraciones ha sido denominado con el término “saga” desde la contraportada de la primera publicación de *La mano derecha*, y el uso de la palabra tiene dos sentidos posibles: en relación con el origen danés de la familia Jensen —puesto que las sagas originales son los relatos míticos y legendarios de los pueblos nórdicos— pero también un significado de cuño posterior: como relato que da cuenta de varias generaciones en la vida de una familia.

La historia abarca, en efecto, la vida y quehaceres de varias generaciones de Jensen, pero ese registro tiene, además, otros alcances, mismos que se vislumbran ya desde las primeras páginas de *La mano derecha*. En su trilogía, Pablo Soler rinde homenaje a lecturas de juventud y madurez, y tiende innumerables puentes entre su texto y distintos lugares, autores y momentos de la literatura europea.

Pablo Soler Frost se encuentra entre los narradores mexicanos nacidos en los años sesenta (Ciudad de México, 1965); es autor de varias notables colecciones de cuentos en las que ha mostrado su gusto por temas fantásticos y de carácter exótico —como puede verse

ya desde sus títulos—, y, habiendo incursionado ya desde 1991 en el género de la novela, dedicó casi una década a desarrollar un proyecto narrativo más vasto: tres novelas que narran la historia de una familia europea.

Así, el propio autor señala en una entrevista:

La razón por la que empecé a escribir este proyecto tiene que ver con mi propia historia. Mis abuelos fueron todos emigrados. Yo soy mexicano de segunda generación y puedo decir que tengo ya mis raíces aquí, pero estos libros me permitieron recuperar muchas cosas vistas y oídas durante mi infancia. Toda la experiencia del desarraigo y la emigración proviene del mismo sitio: toda la experiencia de salir del lugar de origen y buscar en otra parte una tierra salúfera, una tierra fértil. Y por eso la saga, desde el principio, estuvo pensada para llegar a México. No es sólo por lo obvio: porque estemos aquí ni por nuestra responsabilidad con dónde estamos.

Desde que leí por primera vez *La mano derecha* me pareció muy interesante la mixtura que Pablo Soler consigue al narrar historias localizadas en Europa con una voz claramente mexicana. Las novelas tienen también —aunque Soler no lo señale explícitamente, como sí lo hace muchas veces en el caso de los textos europeos—, como importantes precursores mexicanos al menos a otros dos escritores mexicanos: Salvador Elizondo —con quien comparte además una especial admiración por la literatura en lengua alemana— y Juan José Arreola. Esta conexión ocurre sobre todo en *Malebolge*, novela en la que la realidad confirma el fatalismo del primer capitán Jensen, quien “creía que todo se tuerce, se equivoca o agita: que los mejores pierden, que el árbol saca una rama inútil, incapaz de recaudar sol [...]”. Este pesimismo toma forma en la Alemania nazi, con uno de los Jensen del lado de los asesinos. Pero, aunque el tono narrativo de *Malebolge* sea distinto al de *La mano derecha*, y también sus influencias literarias —como se verá en su momento—; la voz narrativa sigue siendo la misma, pertenece al mismo personaje, fuertemente

caracterizado por su tono y sus mexicanismos: el narrador, cuya presencia en el texto se hace sentir fuertemente no sólo por las características de su voz, sino por sus constantes juicios y comentarios sobre la acción y los personajes. Recordando además la insistencia del teórico Seymour Chatman en el carácter opcional del narrador, mi intención es mostrar que, tanto en *La mano derecha* como en *Malebolge*, la función de la voz narrativa dentro de la “saga” es presentar la historia desde un punto de vista subjetivo y muy específico: la historia aparecería, así, totalmente focalizada en una sola mirada. Algo semejante sucede también con el tercer volumen, titulado *Edén*, cuyo relato transcurre en México y, para ser más precisos, en Tabasco.

Desde el punto de vista narratológico, tomo en cuenta modelos como el propuesto por Sabine Schlickers, quien señala la existencia de varias capas o niveles (“*Ebene*” en alemán) en la comunicación de textos literarios narrativos (aunque su intención es que este modelo de análisis también sea válido para textos cinematográficos):

Das Modell unterscheidet hierarchisch: Die Kommunikationsebene des konkreten Autors und des konkreten Lesers/Zuschauers [...] (extratextuelle Welt), die Ebene des impliziten Autors/Regisseurs und des impliziten Lesers/Zuschauers [...] (intratextuelle Welt), die Ebene des Erzählers/der Kamera und des Adressanten [...] (extradiegetische Welt), die Ebene der Figuren [...] (intradiegetische Welt) sowie eventuell weitere Kommunikationsebenen [...].

Me ha parecido útil y pertinente la distinción entre autor concreto, autor implícito y narrador; por lo tanto, utilizaré el término “narrador” con el fin de designar la voz que cuenta la historia y que constituye, a su vez, un personaje, el cual revela su identidad en determinado momento de la misma y a partir de cuya mirada está enfocada la historia.

Las tres obras están marcadas por una multiplicidad de voces que las convierten en un rico material de investigación para ese fenómeno que ha llamado poderosamente la

atención de los estudios literarios en las últimas décadas: la intertextualidad. Y por sus cambios de perspectiva, de lo europeo a lo mexicano, de la identidad a la otredad, decidí abordar el estudio de la trilogía desde la imagología, disciplina que, en palabras de Hugo Dyserinck: “intenta captar las diferentes manifestaciones de las imágenes, así como su origen y su efecto” [...] y “busca también contribuir a poner en claro el papel que desempeñan tales imágenes literarias en el encuentro de las diferentes culturas”.

Partiré para ello de la noción de imagen entendida en los términos señalados por Henri Pageaux:

La imagen es, así pues, la expresión, literaria o no, de una separación significativa entre dos órdenes de realidad cultural. En otros términos: la imagen es la representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo o el grupo que la han elaborado (o que la comparten, o que la propagan) revelan y traducen el espacio cultural e ideológico en el que se sitúan. El imaginario social al que nos referiremos se caracteriza por tanto por una profunda bipolaridad: identidad versus alteridad, y considera la alteridad como término opuesto y complementario con respecto a la identidad.

El diálogo constante con las literaturas europeas, la marcada identidad de la voz narrativa y sus intereses temáticos ofrecen un cuadro de conjunto interesante para explorar nociones como la identidad y la otredad, el discurso propio y el ajeno, y tal vez incluso para ubicar algunas tendencias de la literatura mexicana de las últimas décadas en lo que se refiere a estos aspectos. El presente se enlaza, en la obra de Soler, con las historias más distantes, con horizontes *míticos* en los que el mundo es creado por dioses de nombres antiguos y nórdicos; con la biografía de jóvenes enrolados en crímenes contra la humanidad; con marinos y aventureros; con idealistas revolucionarios que despiertan la desconfianza del narrador... en fin, se trata aquí de caminos que se encuentran, enfrentan o entrecruzan, poblados sobre todo por un puñado de hombres apellidados Jensen, y algunas mujeres. Y

rodeados, además, por densas ramificaciones de citas, datos y toda suerte de extravagantes y minuciosas conexiones tanto con la realidad como con otros mundos creados por la literatura.

No obstante lo múltiple y diverso de estos intereses, la imagen de la alteridad habla, por sí misma, del *Yo* que la enuncia, pues, como aclara Pageaux:

La imagen del extranjero habla también de la cultura de origen (el país “que mira”), de aquello que a veces no se concibe, no se expresa ni se confiesa fácilmente. La imagen del extranjero puede trasponer, a un plano metafórico, realidades nacionales que no están explícitamente definidas y que por ello mismo pueden tener que ver con lo que algunos denominan ideología. [...] Estudiar cómo se escriben diversas imágenes del extranjero es estudiar los fundamentos y los mecanismos ideológicos sobre los que se construyen la axiomática de la alteridad y el discurso acerca del Otro.

La fuerte presencia del narrador en estas novelas de Soler facilita, el análisis de corte imagológico, aunque con este trabajo me propongo ir más allá de lo evidente, es decir, más allá de sus comentarios, juicios y opiniones acerca de los personajes o los acontecimientos narrados, pues deseo identificar, además de su perspectiva, los recursos literarios que utiliza para manifestar nociones de identidad y otredad presentes en sus textos, así como también descubrir las imágenes a partir de las que son elaboradas dichas nociones.

Además me interesan, por supuesto, las relaciones entre las tres novelas de Soler Frost y las de sus precursores, relaciones que son evidentes en muchos casos, cuando no totalmente explícitas. El gusto de Soler Frost por incluir fragmentos de textos ajenos en su obra —un gusto que por momentos convierte la lectura en un denso ejercicio— tiene una raíz profunda en cuanto a sus obsesiones como escritor: incluir palabras ajenas por medio de la cita o la alusión; tender lazos entre ficción y realidad, entre su narración y los mundos imaginados por otros, son formas de propiciar los encuentros y desencuentros que, en la

trama de las novelas, sus personajes llevan a cabo, y que tienen, sobre todo, tintes geográficos y culturales, pero que también se dan en otros planos: el moral, el religioso, el sexual. No es extraño, por lo tanto, que Soler se interese especialmente por el género de la *Bildungsroman* o novela de formación. La adolescencia constituye un momento en el que los otros irrumpen en nuestra vida con particular fuerza, debido acaso a la aún inestable condición de nuestra identidad. Y así, mientras que la primera parte de la trilogía, *La mano derecha*, se ocupa sobre todo de las anécdotas marítimas y familiares, de la vida cotidiana en la Europa del siglo xix y las aventuras coloniales, ya los últimos capítulos tratan de los años de adolescencia de Claus Jensen de una forma que anuncia un cambio de tono propicio para la segunda novela: *Malebolge*. Nuevos temas se introducen así en la “Saga”, el más notorio de ellos es el del mal. Pero el diálogo de la narración con otros textos continúa; y por tratarse de una novela de formación que tiene como escenario un internado —además de estar presente en ambos relatos el tema de la homosexualidad—, decidí realizar una comparación, desde el punto de vista temático, de *Malebolge* con *Las tribulaciones del estudiante Törless*, novela de Robert Musil.

Curioso es, como antes señalé, que la voz narrativa no haya cambiado a lo largo de estas dos novelas de la “Saga”; su estilo inconfundible se va, por el contrario, acendrando cada vez más, hasta llegar a la tercera estación: *Edén*.

Esto obedece a un propósito consciente del autor, quien resume así sus intereses, influencias y bagaje literarios:

Mi interés por la literatura en lengua alemana y por la literatura centroeuropea ha sido constante fuente de pequeños placeres; desde hace cuatro años intento traducir un librito de Rainer Maria Rilke aparecido en 1913, *La vida de María*. Sigo en ello, aunque hay dos o tres poemas que en verdad no sé si logre traducir algún día. Un poco pasa también con Hölderlin, y, sin duda, con Novalis; el contenido oracular de sus versos es de una densidad incomparable, pero no por ello es menos difícil, o menos

desafiante. Y luego, las otras literaturas alemanas: Joseph Roth, el cantor de la extinción del Imperio austrohúngaro; Ödön von Horváth, Nelly Sachs, Franz Kafka, Max Brod, Broch, Werfel, y toda esa floración a la que los nazis destruyeron o intentaron destruir.

Algo que me gusta de la literatura en lengua alemana es que, al lado de las *Tormentas de acero* y de *Los Buddenbrook*, conviven libros pequeños, algunos terribles, como el *Struwwelpeter*, otros amables e insignes, como *Amo y perro* de Mann o *Cuando el hombre encontró al perro de Lorenz*, o los paseos de Scholz por los paisajes apartados de las landas.

Casi no sé nada de filosofía alemana: he leído un poco a Kant, casi nada a Hegel, poco a Heidegger, a Husserl, pero mucho a Hamann, a Romano Guardini, Edith Stein, y Jaspers y Jung, Horkheimer y Adorno, a von Wilamovitz-Moellendorf, Mommsen; muchos de estos han sido el resultado de indicaciones de maestros y amigos.

Y sin embargo siento que modelo mis novelas más como novelas norteamericanas o mexicanas o colombianas, que no como novelas alemanas (ni inglesas, ni francesas).

Esta fascinación ante lo *otro*, lo lejano y exótico —en este caso, lo europeo y, de manera más específica, lo centroeuropeo y las literaturas en lengua alemana— y el propósito de escribir una literatura desde la identidad americana, produce la mezcla que será el rasgo más llamativo y original de la narrativa de Soler. Y esa combinación de propósitos marca la trilogía que ahora me ocupa, una aventura que inicia en Dinamarca y llega, después de dar testimonio de la destrucción de un mundo, a México.

No obstante, lo que parece un viaje circular, el fin de la Odisea, la vuelta a casa, en realidad no lo es. Hay algo extraño en ese México que Soler describe. Algo que, curiosamente, no tiene ni el sabor del hogar, ni tampoco el de un país latinoamericano pretendidamente “auténtico”, sea por real, sea por mágico-realista. Como él mismo señala, tal vez no haya nada más difícil que asimilar lo propio, mirarse en un espejo y poder reconocerse:

Es curioso, pero es más fácil escribir de Dinamarca en el siglo XI [...] Porque nadie ha estado allí, es decir, no queda nadie que haya vivido entonces. Basta con leer a Kierkegaard, ver algunas imágenes y otros libros... En cambio, al hablar de Tabasco en el siglo pasado es más fácil que se encuentren errores. De hecho, ya me

han dicho que una de las canciones que cito en *Edén* está mal usada: no podría haber sido cantada por los personajes porque su fecha es posterior. Ni modo.

El autor se refiere aquí a errores cometidos en una fase de documentación que parece ser importante en su proceso creativo. Sin embargo, me parece que Soler consigue a menudo un efecto mucho más interesante y que acaso no es consciente en su escritura: al principio creí que se trataba de una suerte de extrañamiento ante las diferencias culturales, psicológicas o de preferencia sexual, pero poco a poco comencé a comprender que lo que el narrador de estas novelas transmite es una forma particular de mirar al mundo y a sus personajes, a veces desde el claro rechazo, y otras sin involucrarse realmente. Al llegar a su *Edén* descubrí que incluso lo que se supondría más cercano, lo propio, aparece bañado también por esta extraña luz.

Esta actitud ambivalente ante el yo, lo otro y los otros, es lo que me ha llevado a interrogar más de cerca la obra de Soler. Y, puesto que en su obra la otredad está representada por las diversas actitudes ante la vida de sus personajes, pero también por la aparición de voces provenientes de otras obras, encuentro pertinente sondear ambos aspectos con un mismo propósito. Curiosamente, Julia Kristeva, quien acuñara en 1965 el término “intertextualidad”, es también la autora de un ensayo de inspiración psicoanalítica sobre la identidad y la otredad que tiene un título elocuente: *Extranjeros para nosotros mismos*. Aunque Kristeva no haga explícita esta relación, es obvio que al propiciar la convivencia de textos de diversa procedencia, la intertextualidad también evoca nociones como *identidad, otredad, hospitalidad y extranjería*. Kristeva comenta: “Vivir con el otro, con el extranjero, nos enfrenta a la posibilidad o la imposibilidad de *ser otro*. No se trata

simplemente —humanísticamente— de nuestra aptitud para aceptar al otro, sino la de *colocarnos en su lugar*, lo que equivale a pensarse y a hacerse otro a sí mismo. El “Yo es otro” (*Je est un autre*) de Arthur Rimbaud no era sólo la confesión del fantasma psicótico que acecha a la poesía.”

En este sentido, resulta significativo que un tal A. R. embarque en una de las aventuras de los Jensen. Y sólo un buen lector podrá saber que, dado el lugar y la fecha, ese A. R. no es otro que Rimbaud, el poeta, acaso ya convertido en traficante. Encuentros como éste, y más directos, abundan en la “Saga de los Jensen”, que apuesta por no agotar sus interrelaciones con la realidad y con otros textos, sino por mantener un juego inteligente en el que el lector participa en mayor o menor medida, de acuerdo con sus competencias.

Finalmente, he de decir que mi propia formación como germanista ha influido en mi recepción de la literatura de Soler, y al ser alemanes varios de sus precursores, en esta tesis me concentro principalmente en el análisis comparativo frente a dos figuras de la literatura en lengua alemana que forman parte de las múltiples influencias y/o referencias de Soler: Robert Musil y —pertinente por un efecto de contraste— B. Traven. En el caso de este último, considero pertinente la comparación porque el autor alemán se ocupó, décadas antes, de los mismos temas que Soler aborda en *Edén*: la explotación de maderas preciosas en el sur de México, las relaciones entre patrones y trabajadores, y el estallido de la Revolución mexicana visto desde aquella región.

También, sin embargo, he querido registrar el paso de algunos autores de otras procedencias por las páginas de la “Saga”: el checo Karel Čapek es entre éstos el que tiene

un mayor peso, pero las afinidades, relaciones intertextuales e influencias de Soler son tan abundantes y diversas que el presente estudio abarca solamente algunas de las más visibles.

I

La mano derecha

Genealogía e intertextualidad

El inicio es, por supuesto, una parte muy importante de cualquier narración. Pero lo es quizá aún más cuando dicha narración ha de ser compleja y extensa. En el caso de *La mano derecha*, el lector se ve colocado, ya desde la primera página, ante varios “senderos que se bifurcan” —parafraseando a Borges—. Pues ya el primer epígrafe introduce un idioma ajeno, con una cita de Hölderlin que aparece en alemán y traducida al español: “*Denn mein Herz gehört den Toten an* Friedrich Hölderlin, *Griechenland* (Grecia)”. Varios mundos son evocados aquí: el de cada una de estas dos lenguas (el alemán y el español); la realidad inmediata y subjetiva de un “yo”; y, finalmente, el mundo mítico de la Grecia antigua.

El verso citado cierra un poema en el que Hölderlin evoca con nostálgica devoción a los griegos antiguos. El sabor mítico del epígrafe se ve subrayado al dar vuelta a la página y encontrar una hoja falsa que engloba los primeros capítulos de la novela y lleva por título: “Rama I”. A continuación, el inicio del primer capítulo se demora todavía con otro epígrafe, nuevamente de un autor alemán, y se repite la secuencia seguida por el de Hölderlin (cita original en alemán, traducción, autor): “*Die Welt ruht still im Hafen*, Freiherr v. Eichendorff”.

Aunque el autor no ha comenzado aún a narrar su historia, prepara el terreno utilizando palabras de otros; si el término *texto* remite a las nociones de tejido y red, un inicio como el de *La mano derecha* resulta una especie de tejido inicial, el anuncio, con

determinado tono y matiz, del mensaje que vendrá. Y, sin embargo, cada uno de estos epígrafes conforma, también, a su vez, una unidad en sí mismo, que adquiere un peso especial debido justamente a que está separado de su contexto. Para aclarar este doble carácter recurro a las definiciones de *texto* e *intertexto* según Heinrich Plett:

Un texto puede ser considerado como una estructura signífica autónoma, delimitada y coherente. Sus límites están indicados por su principio, medio y fin, y su coherencia, por la conjunción deliberadamente interrelacionada de sus elementos constituyentes. Un intertexto, por el contrario, está caracterizado por atributos que van más allá de él. No está delimitado, sino des-limitado, porque sus elementos constituyentes se refieren a elementos constituyentes de otro(s) texto(s). Por lo tanto, tiene una doble coherencia, una *intratextual* que garantiza la integridad inmanente del texto, una *intertextual*, que crea relaciones estructurales entre él mismo y otros textos. Esta doble coherencia contribuye a la riqueza y complejidad del intertexto, pero también a su status problemático.

El fenómeno de la intertextualidad está, así, presente incluso antes del inicio formal de *La mano derecha*. Los epígrafes preparan al lector en varios sentidos: lo sitúan en un contexto exótico (en este caso, el europeo), lo alertan acerca de las exigencias de una prosa cargada de datos, de voces extranjeras, de erudición; y, por supuesto crean un ambiente particular: una combinación de aires míticos y aires marinos.

La intertextualidad se hace presente también en el contenido del primer capítulo, desde su primera línea: el hijo del capitán Jensen, “de los Jensen de Fanö” (expresión que identifica pero que a la vez implica la posibilidad de que existan *otros* Jensen), cuyas aventuras narra la novela, es un personaje que cruza brevemente las páginas de *Guerra con las salamandras*, la delirante narración publicada por el checo Karel Čapek en 1936. Según la novela de Čapek: “Por la tarde, partió un bote del barco holandés Kandong Bandoeng, en el cual, entre otros, estaban presentes el capitán Van Toch, un sueco llamado Jensen, un

islandés llamado Gudmundson, un finlandés llamado Gillemainen y dos cingaleses pescadores de perlas.”

Sin embargo, no hay en este punto del texto de Soler ninguna marca que indique la procedencia literaria de Jensen, quien es un personaje secundario en la novela de Čapek, y la cita podría pasar desapercibida si no fuera por una serie de marcas bastante más explícitas que aparecen, unas páginas más adelante, en *La mano derecha*:

Y fue en una isla de las sombras donde Fortuna lo señaló [a Jensen] para hacerla. Fue en esa isla que conoció a un holandés enloquecido, Van Toch * [nota al pie: *Čapek, Karel, *Guerra con las salamandras*] de nombre, personaje raro, a medias nativo, a medias un viejo pez conservado en alcohol, que pretendía haber dado la vuelta al mundo tres veces y conocer lo oculto. Se quedó con él: el holandés necesitaba de un europeo en su factoría, que al parecer era una pequeña exportadora de telas, productos chinos de nombres impronunciables para él, y perlas que no venían de Java, sino de islas más lejanas, donde, decía Van Toch, sus salamandras lo ayudaban a pescar. Siempre estaba hablando de sus salamandras. Nils se interesó por los bicharrajos que ocupaban ansiosamente a Van Toch.

El capitán Van Toch es uno de los personajes principales de la novela de Čapek, de tal importancia, que su amistad con las salamandras de remotas islas asiáticas tiene como consecuencia una guerra mundial de características inusitadas, pues se trata nada menos que de una lucha en la que la humanidad y aquéllas se enfrentan para decidir el predominio de una u otra especie sobre la Tierra.

Guerra con las salamandras es un libro muy apreciado en ciertos círculos amantes de la literatura fantástica y la ciencia ficción, si bien quizá esas mismas etiquetas han dificultado su recepción en otros ámbitos. Sin embargo, justo por esas condiciones de recepción, no es extraño que *Guerra con las salamandras*, con su medio millar de páginas, forme parte de las lecturas de juventud de muchos buenos lectores. Algo así debió suceder en el caso de Soler, cuyo entusiasmo por la novela puede verse en el hecho de que incluye

su título dentro de una nota al pie (algo que, por otra parte, no hace con la gran mayoría de sus referencias intertextuales), despertando así la curiosidad del lector de *La mano derecha* y abriendo una puerta al descubrimiento de la obra de Čapek, una obra un tanto difícil de hallar.

Resulta curiosa, sin embargo, la manera en que se remite al lector a un libro tan lúdico como el de Čapek, puesto que la nota al pie o cita de autoridad “se produce en situaciones comunicativas que le imponen al emisor la obligación de citar. Tales situaciones comunicativas están íntimamente asociadas a instituciones sociales; por eso el acto de la cita cobra un carácter ritualizado. Ejemplos ilustrativos son los actos sacros y legales.” El efecto logrado aquí es, sin embargo, un tanto irónico, por la naturaleza fantástica del texto al que remite la cita, y por la naturaleza, más bien, digamos, realista, de *La mano derecha* como novela.

Pero la conexión del protagonista con Van Toch presenta un pequeño problema: el Jensen de Soler ha nacido en la isla de Fanö, en Dinamarca, mientras que al de Čapek algunas veces se le designa simplemente como “el sueco”. El problema es resuelto rápidamente: “El Kandong Bandoeng [nombre que corresponde también al del barco de Van Toch en la novela de Čapek] era un barco holandés: Van Toch, miembro del Naval Club de Surabaya, un extraño capitán, que creyó siempre que Nils era sueco.”

Ahora cabe quizás preguntarse qué llamó tan poderosamente la atención de Soler acerca de aquel marinero, que apenas toma parte en un par de capítulos de *Guerra con las salamandras*, para convertirlo en el protagonista de *La mano derecha*. La inclinación religiosa es una posible respuesta, ya que, al parecer, el Jensen que navegaba a bordo del

Kandong Bandoeng profesaba, si no el catolicismo, por lo menos sí una cierta inclinación por el cristianismo, como se puede ver en el hecho de que acudiera a la Asociación Cristiana de Jóvenes, o, más adelante, en el siguiente diálogo que tiene lugar al final de una discusión entre marineros acerca de la locura de Van Toch:

—No, Jensen —protestó Dingle—. Delirabas. El viejo Toch está perfectamente; pero él no debe llevar aquellos diablos [las salamandras] por todo el Globo. ¿Sabes lo que haré cuando vuelva a casa? Haré decir una misa por su alma.

—Eso no se hace en nuestro culto —dijo Jensen tristemente—. ¿Y crees tú que sirve para algo que se diga una misa por alguno?

—Sí, sirve para mucho —contestó el irlandés—. He oído hablar de casos en que ayudó, aún en las peores épocas. Contra los demonios, ¿sabes?

—Entonces yo mandaré decir una misa también —decidió Jensen— por el capitán Van Toch. Pero aquí, en Marsella. Creo que en aquella iglesia grande la dirán más barato, a precio de coste.

No obstante la ironía del pasaje —tan propia de Čapek— éste debió haber llamado la atención de Soler, quien sobre todo en las páginas de *Edén*, tercera novela sobre los Jensen, muestra su fuerte inclinación religiosa.

Van Toch es mencionado de nuevo en *La mano derecha* con motivo de su muerte: “El vómito negro acabó con Van Toch, en los últimos días de un octubre bochornídeo.” Sin embargo, la suerte de Jensen sigue unida a la del capitán, aunque esto sólo resulta claro para aquellos que conocen la obra de Čapek, quienes sabrán leer entre las siguientes líneas: “El veinticuatro de noviembre de 1880 embarcó Nils [Jensen] en el Gedeblag, que se dirigía a Hamburgo y Copenhague, cargado de ejemplares botánicos y maderas finas. Pero no subió más a bordo como un marinero, sino como un señor. Alrededor del cuello llevaba colgando dos bolsitas llenas de perlas de extraordinario tamaño, inmaculadas. ¿Cómo? No lo sabemos.”

La alusión abre aquí una posibilidad alterna de lectura. Las perlas reviven en la memoria del lector que conoce *Guerra con las salamandras* los negocios hechos por el capitán Van Toch con las salamandras, a quienes habría entregado cuchillos, arpones y otras herramientas —que a ellas les permitían defenderse de los tiburones— a cambio de perlas. Por otra parte, para quien no conoce la obra de Čapek, el súbito enriquecimiento de Jensen permanece como un misterio.

La causa de la muerte de Van Toch no es la misma en ambos textos; mientras que para *La mano derecha*, habría sido una de las víctimas del vómito negro, en el texto de Čapek se menciona que “Falleció [...] víctima de un ataque de apoplejía, en servicio activo.”

Las imprecisión referente a la causa de la muerte de Van Toch resulta prácticamente imperceptible para un lector común y, en todo caso, no puede molestar demasiado a los amantes de Čapek. El tono de su novela es tan satírico y mordaz que un detalle como éste no estorbará el grato descubrimiento que se facilita a través de las páginas de *La mano derecha*. Por otra parte, el lector del libro de Soler que acepte la invitación a leer *Guerra con las salamandras* e identifique a Van Toch y —de manera menos probable por lo escueto de sus apariciones— a Jensen, también verá modificadas sus impresiones acerca de los mismos, sobre todo acerca de Jensen, cuya vida y milagros —así como de los de su familia— podrá conocer en la ficción de Soler, a diferencia de la escueta noticia de su existencia que le brinda el autor checo. Así, la historia narrada por Čapek adquiere, en un fenómeno que no deja de resultar fascinante, una nueva perspectiva, pues las impresiones

contenidas en ella se modifican directamente y se complementan gracias a una obra ajena y posterior.

Por otra parte, la novela de Čapek podría haber influido también en otros aspectos de *La mano derecha*, en cuya portada aparece la siguiente aclaración: “(Novela con fotografías)”. Y, en efecto, el libro contiene algunas fotografías desperdigadas por sus páginas, las cuales, a pesar del carácter extraño o excepcional de algunas de ellas, no aportan mucho a la historia. Čapek, por su parte, incluye en su *Guerra con las salamandras* todo tipo de elementos, como tarjetas de presentación, informes, anuncios y esquemas, aunque en este caso el efecto que producen es paródico, mientras que en el de Soler la ironía no está clara y las fotos y añadidos —por ejemplo, el índice de nombres de barcos incluido al final de libro, así como algunas fotografías, de las que hablaré más adelante— más bien producen en el lector una suerte de extrañamiento, una ruptura en las convenciones del género narrativo —si aún las hay— pero sin propósitos definidos. Así pues, muchos recursos utilizados, como la reconstrucción detallista de la época, las concordancias históricas o la barroca inclusión intertextual de voces literarias, llegan a abrumar al lector, que puede pasar por alto los sutiles malabarismos detrás de los cuales se hallan tesoros escondidos —ejemplo es la lograda conexión con la obra de Čapek— que constituyen lo mejor de la literatura de Soler. En este sentido, es cierto que el corazón de esta literatura pertenece a los muertos —a las influencias, a los precursores, a la vida cotidiana del pasado— más que a sus propios personajes.

“El mundo descansa callado en el puerto”

Habiendo situado al personaje principal de *La mano derecha*, ocupémonos ahora de su entorno, descrito en estos términos:

Así que para los Jensen todo empezó en Dinamarca, que dos mares bañan: uno es gris, de olas piramidales sopladas por un viento incesante, aguas que esconden un piélago profundo. Ahí cayó Midgard. El otro mar es blanco, de la boca danesa, a la boca estonia, y traidor. Una larga playa blanca lo ciñe. En el agua hay rodaballos sabios, naves Vasa naufragadas, arenques, en cada rada puertos de madera y hierro, con almacenes y grúas color amarillo maquinaria, y ciudades de ladrillo, y ciudades resplandecientes bajo la Aurora Boreal, y ciudades que huelen a vómito, y ciudades de cúpulas cesáreas y en ruinas, y callejones donde se hierve el hígado de los tiburones, y mercados de pez.

Aunque en la descripción se mencionan el gris y el blanco, colores que pueden asociarse fácilmente con un país nórdico, los elementos pictóricos aparecen entremezclados —y un tanto diluidos— con los poéticos y los mitológicos. Se mencionan también otras impresiones sensoriales, como ruidos y olores, pero el empleo de alusiones mitológicas se hace más denso unos párrafos después: “En Rügen, la de los blancos acantilados plantó Bälder sotos de fresnos sagrados... dioses hay que aún no desaparecen del todo: Geffun aún se pasea por la isla que robó arando a Gylfi. Los dioses —decía la abuela— conocieron la península virgen y la desmadejaron; por entre sus islas separadas por navajas de agua cortaron al viento sus naves.”

Soler describe Dinamarca con imágenes amplias, que nos muestran una lejana vista panorámica de ciudades enteras, y, por otra parte, la descripción tiene también relación con la mitología. Muy distintas resultan, por ejemplo, las descripciones de otro latinoamericano que comparte con Soler el gusto por los relatos marítimos y de aventuras: Álvaro Mutis. Así, en *Amirbar*, una de sus novelas sobre Maqroll el gaviero, Mutis escribe: “Con amores en cada una de las fondas de la carretera, desde las tierras bajas de clima ardiente y

vegetación desorbitada, hasta las cumbres de la sierra, recorridas por nieblas desbocadas y vientos helados, con una vegetación enana y atormentados árboles de flores vistosas e inquietantes.”

Podría argumentarse que los paisajes son distintos y, por lo tanto, los recursos literarios difieren. También es verdad que los paisajes que Mutis describe le deben ser mucho más familiares que a Soler la Dinamarca de mediados del siglo xix. Habría que contrastar la cita de que Soler se sirve para describir el Tabasco de *Edén*, la tercera novela de la “Saga”, para corroborar que el narrador la prefiere abiertamente a la descripción en términos más subjetivos y directos.

Aunque Maqroll tiene un colega que es personaje secundario en la novela de Soler: “el gaviero Oested”, y aunque la relación intertextual que mantienen entre sí las tres novelas de la “Saga” es semejante a la que existe entre los distintos relatos que involucran al Gaviero de Mutis, al comparar los textos de ambos autores hay diferencias que saltan a la vista. Mientras los personajes de Mutis se explayan en diálogos frecuentemente largos, en los que son ellos mismos quienes de viva voz narran todo aquello que les ha acontecido, lo que destaca en la prosa de Soler no son los personajes, que están tenuemente delineados en cuanto a carácter y aparecen con poca profundidad, rasgo al que contribuye la escasez de diálogos, pero también quizás la manera en que el narrador los describe, proporcionando, en ocasiones, datos abundantes de su psicología, pero sin profundizar en ella o sin resaltarla con recursos literarios.

Lo que importa y llama la atención en la “Saga” es el narrador, el cual, en *La mano derecha*, no es un personaje explícito de la novela, pero expone sus conocimientos y su mirada sobre todo el mundo de los Jensen:

Podríamos pensar —es un tópico— que un péndulo rige las maneras que tiene una familia para desenvolverse. Generación recesiva sería una, otra pujante. Los hijos poseerían una inclinada tendencia a parecerse a sus abuelos y no a sus padres.

Tal vez acontece con las familias como con un curioso urodelo mexicano; hay los individuos que pierden su aleta caudal y surgen al sueño de la tierra, mientras que otros eligen el estanque, y, aunque maduros sexualmente, viven en el letargo casi inmóvil del agua.

O bien, en plan más personal: “Otra vez lo quisieron pasar [el Ecuador], poniendo el capitán en su obstinación la nave en serio peligro, pienso, aunque no soy quién para juzgar.”

Los comentarios de este narrador oscilan, como en estos casos, entre la erudición y la extravagancia. El cosmopolitismo se expresa de una forma curiosa en la obra de Soler: en sus libros habla de lugares exóticos, incluso de mundos exóticos (como el mundo de las salamandras de Čapek), pero no sólo escribe en su propio idioma, sino incluso con localismos, mostrando con frecuencia, a través de su lenguaje, su identidad de mexicano.

Así sucede también, por ejemplo, con el siguiente epígrafe: “*Yo no soy marinero, / soy capitán, soy capitán... / Canción popular mexicana*”.

Tales elementos procedentes de la cultura popular mexicana adquieren un tinte muy especial al ser citados de esta forma, entre versos de Hölderlin y en medio de un relato con personajes de nombres como Nils, Claus o Oested.

Y, a pesar de esta marca constante de la identidad —expresada, sobre todo, mediante el lenguaje coloquial—, en *La mano derecha* el interés por lugares y seres

exóticos muestra un deseo de recuperar y reproducir la otredad. Su investigación y/o conocimiento de los usos y costumbres presentes en la Dinamarca y, en general, de la Europa de los dos siglos pasados pueden impresionar al lector no europeo. Cabe señalar, sin embargo, que el texto se refiere a menudo a elementos culturales y lingüísticos de origen más bien noruego, sueco o alemán —o pertenecientes a la mitología escandinava en un sentido amplio— que a lo propiamente danés, lo que es difícilmente perceptible para un lector no familiarizado con estas tradiciones: éste percibe tan sólo que la novela se desarrolla en un ambiente muy europeo, con especial acento en las culturas escandinavas.

Pero, al mirar con un poco más de cuidado, llama la atención que, en tanto la narración transcurre completamente en Dinamarca —un país muy exótico para los latinoamericanos por su distancia geográfica, lingüística y cultural— la mayoría de las referencias intertextuales, comenzando por los epígrafes, provienen de la cultura alemana y se encuentran, frecuentemente, en alemán, lo cual resulta difícil de integrar en el contexto de la novela para un lector cercano a la realidad danesa. Por otra parte, los nombres daneses de los personajes aparecen hispanizados (es el caso, por ejemplo, de Nils, en realidad *Niels* en danés), y su transcripción evita casi siempre las letras características del alfabeto danés; en contraste, los nombres alemanes, al igual que las citas en ese idioma, son escritos con sus grafías originales. Incluso sucede que nombres de otros orígenes —sobre todo alemanes— se adjudican a personajes daneses.

Para explicar este fenómeno se puede argumentar, desde luego, la cercanía de la isla de Fanö, cuna de los Jensen, con Alemania; resulta más difícil comprender la presencia de palabras en alemán para describir el ambiente; es el caso del término *Kraken*, cuyo

significado no es aclarado, y sólo por el contexto logra el lector entender que se trata de alguna clase de monstruo marino. En alemán, *Kraken* significa “calamar gigante”, y la hermosa y pintoresca imagen del animal resulta desaprovechada por la oscuridad de la palabra extranjera.

Dos de las referencias a lo típicamente danés corresponden a su bandera y a la figura histórica y legendaria de Holger Danske: “Frau Jensen había bordado en secreto en un gran paño rojo el Danebrog y Jensen había mandado hacer a un carpintero de un solo brazo un mascarón de proa representando a Holger Danske”. El texto no aclara, sin embargo, el significado de la palabra *Danebrog*, y respecto de Holger Danske, sólo señala: “Los ingleses confían en la longevidad y capacidad de reproducción de unos cuervos, nada excepcionales, y unos monos absolutamente únicos; los judíos tienen al Golem; los daneses a Holger Danske.” Al igual que sucede con el *Kraken*, la curiosidad del lector no es satisfecha; nuevamente, la referencia es demasiado oscura, y Danske (el nombre completo significa “Holger el danés”), un vikingo defensor de Dinamarca, que figura en algunos cuentos de Hans Christian Andersen y cuyo regreso aún hoy, tradicionalmente, es esperado en caso de guerra o crisis nacional, se pierde en un mar de comentarios y alusiones semejantes.

En esta línea, los personajes de ficción se mueven en un decorado en el que se han introducido elementos reales de la vida cotidiana de la época. A continuación cito algunos ejemplos: Hanna, sobrina del Jensen de las salamandras,

Usó del Paté Epilatoire Dusser [sic], que “destruye hasta las raíces el vello en el rostro de las damas”, el Papel Wlinsi, “soberano remedio para rápida curación de todas las afecciones del pecho”, las Píldoras Orientales, “únicas que producen en la mujer una graciosa robustez del busto, sin perjudicar la salud ni engruesar la cintura”, el Vino Aroud, de carne, quina y hierro, “el más reconstituyente soberano en los casos de

menstruaciones dolorosas” y, por supuesto el Apiol de los doctores Joret y Homolle que en esa época dorada de la farmacéutica parisina, curaba “los dolores, retardos y supresiones de los menstros”.

Una buena parte de estos productos, corresponde efectivamente al contexto —al menos temporal— de la narración. Párrafos como el anterior abundan a lo largo de la novela y, en ocasiones, vuelven penosa la lectura. Semejante importancia concedida a los detalles sólo puede provenir, como Soler menciona en la entrevista antes citada, de recuerdos, historias y leyendas familiares, pero es también indicio de un deseo casi obsesivo por evocar un tiempo y un lugar distintos de los propios, si bien a menudo —como se ha visto en relación con las referencias a la cultura y la lengua danesas—, el resultado puede ser confuso o impreciso.

Y si la influencia de Joseph Conrad sobre la obra de Soler resulta evidente en lo que toca al gusto de ambos por la novela de aventuras, también parece estar operando en otros sentidos. Polaco de nacimiento pero considerado por muchos un autor inglés, dado que en inglés escribió su obra, Conrad consideraba el cosmopolitismo como una cualidad, como se ve en los términos con que describe a uno de sus escritores más admirados: Henry James, a quien consideraba “*cosmopolitan, civilized, very much homme du monde and the acquired (educated if you like) side of his temperament —that is— restraints, the instinctive, the nurtured, fostered, cherished side is always presented to the reader first. Of course he does not deal in primitive emotions. I maintain he is the most civilized of modern writers.*”

Soler es buen conocedor de la obra de Conrad, puesto que ha traducido al menos dos libros suyos. En el prólogo de uno de ellos, titulado simplemente *Polonia*, Soler manifiesta su simpatía por la patria de Conrad en estos términos: “Polonia —mies católica machacada

entre el martillo protestante y el yunque ortodoxo, obligada a pensar en alemán y a expresarse en ruso, devastada por ambos imperios con una crueldad infinita, cuya expresión más terrible, que Conrad ya no vio, fue lo ocurrido entre 1934 y 1945, cuando ambas naciones parecieron decididas a extirpar para siempre lo polaco del suelo europeo— es el tema de estos artículos apasionados.”

Se descubre así que, si bien el cosmopolitismo tiene una faceta ideal, también puede resultar una situación terriblemente incómoda —como la ya mencionada de Polonia, un país históricamente desgarrado entre culturas e intereses—. Adam Gillon encuentra en la obra de Conrad reflejos de ese lugar intermedio que Conrad ocupó no solamente por azar, sino también por elección, al escribir en una lengua extranjera:

In his fiction, Conrad has created a veritable gallery of ‘displaced persons’ who are engaged in an agonizing quest of their psychic identities as they battle against the hostility of the world and against the darkness within themselves. In his depiction of global settings, of multinational and multiracial protagonists, the novelist exhibits contradictory attitudes. He excoriates Western imperialism, while remaining a staunch Anglophile, he admires the East from the native perspective of a Romantic, idealizing the natives, the utters shock sentiments of ethnic racial prejudice.

Siendo estos temas tan cercanos al periodo histórico y a los acontecimientos narrados en sus novelas, tampoco parece casual que Soler haya decidido trenzar su relato con personajes tomados de la citada *Guerra con las salamandras*, que constituye, entre otras cosas, una sátira y una suerte de fábula sobre el colonialismo, en la que los europeos comienzan a explotar a las salamandras sin reparar en que con ello están despertando a un monstruo aletargado. Los términos en que los humanos hablan de los anfibios son similares a los que los colonizadores utilizan al referirse a los indígenas de distintas latitudes. Uno de los momentos más satíricos e hilarantes de la novela de Čapek ocurre cuando una salamandra

cautiva en un zoológico aprende a hablar repitiendo, como un loro, lo que los visitantes dicen de ella:

Un jueves, cuando el Parque Zoológico de Londres estaba cerrado al público, ocurrió que el señor Thomas Greggs, un guardia de la casa de los reptiles [...] se encontraba completamente solo en la sección de salamandras [...] Greggs blandía la escoba y el trazo, silbando *Annie Laurie*, cuando repentinamente alguien habló con un gruñido detrás de él:

—¡Mira, mamá!

Greggs volvió la cabeza pero no vio a nadie; solamente el *hellbender* chapoteaba en su pantano, y la gran salamandra negra, aquella *Andrias*, estaba apoyada con sus patas delanteras en el borde de su tanque, retorciendo la cola.

[...]

—¡Mira, una salamandra! —dijo alguien detrás de él.

El señor Greggs se volvió rápidamente. Aquella negra salamandra, aquella *Andrias*, le estaba mirando y parpadeaba con sus párpados inferiores.

—¡Qué feo es! —dijo la salamandra de repente—. ¡Vámonos de aquí!

Greggs quedó con la boca abierta de admiración.

—¿Qué?

—¿Muerde? —chilló la salamandra.

—¿Tú... puedes hablar? —tartamudeó Greggs, no creyendo a sus sentidos.

—¡Me da miedo, mamá! ¿Qué es lo que come? [...] ¡Mira, una salamandra! —gruñó tranquilamente—. Papá, ¿por qué es tan negro? —y, repentinamente se zambulló en el agua, dejando solamente la cabeza fuera—. ¿Por qué está en el agua? ¿Por qué es tan feo?

La crítica al colonialismo no constituye un tema central en la narrativa de Frost, pero al respecto hay una referencia fuerte: el tribunal de Bagamoyo, del que incluye en el libro una terrible fotografía. El pretexto es la irrupción del sueco Strømme en la trama, quien habrá de casarse con Hanna, la sobrina de Nils Jensen, si bien: “ese hombre de ‘tez dorada’ [...] era un explotador, conocía buena parte de la desconocida África ecuatorial; había vivido en la Deutsche Ostafrika y colaborado con el tristemente célebre tribunal de Bagamoyo, instancia que había ahorcado negros por delitos como ‘rebelión contra el mandato del estado’ o por ‘faltar al debido respeto a la bandera del Reich’”. La siguiente página muestra la atroz imagen de una multitud presenciando la ejecución de una figura morena, maniatada

y amordazada, con media docena de autoridades coloniales posando para la cámara en primer plano.

El tribunal es histórico, y es muy posible que la foto corresponda realmente a una de sus ejecuciones. Sin embargo, a pesar de ser contundente, se trata de una referencia aislada. Más adelante, otra foto de la época muestra también una ejecución, esta vez llevada a cabo por la “Rama del Cuerno de África” de la familia Jensen. En la foto: la presunta Hanna, rifle en mano, y frente a ella su trofeo de caza: un cocodrilo. A su lado, un elegante pero inequívoco sirviente africano. Pie de foto: “Una ejecución en la orilla”. Y, según el texto a continuación: “Hanna cazó mucho, acompañada de batidores y del negrito Muley”.

En relación con esto, resulta curiosa la mención de las “Indias danesas”, término con el que el narrador se refiere a las colonias de Dinamarca en el Caribe: las islas de Santa Cruz, San Juan y Santo Tomás. Éstas se mencionan únicamente como parte del itinerario de las embarcaciones ocupadas por Jensen, sin más contexto histórico.

El narrador cae repetidamente en contradicciones similares a las que Gillon señalaba en el caso de las obras de Conrad: censura aspectos de la actitud colonialista, pero finalmente, su narración trata de los europeos. Es la historia de Hanna, no de ese personaje al que narrador llama con condescendencia “el negrito Muley”. Es la historia de los Jensen, no de los mexicanos que los rodean en *Edén*, como habré de analizar en su momento.

Sin embargo, como es posible observar, estas contradicciones tienen que ver con esa continua tensión entre identidad y alteridad. Hacia el final de la novela, esta tensión, antes presente sobre todo por rasgos lingüísticos y culturales —por el contraste entre lo narrado y las marcas mexicanas en la voz del narrador—, toma otro cariz: en sus últimos

capítulos, *La mano derecha* se convierte parcialmente en una novela de formación, una *Bildungsroman* que rinde breve cuenta de los años de formación de Claus Jensen; el narrador se acerca al país europeo que en realidad más parece atraerle: Alemania. El ambiente familiar, cosmopolita por la vida aventurera del padre, marca el destino de Claus: “Creo que aún de pequeño sintió la punzada de los grandes horizontes marinos, o que de su padre heredó el ansia de navegar, cuando le oía contar historias en las playas grises, mientras miraban el mar de gelatina. El capitán halló en él y en Norman, cauce para las largas leyendas.”

Reconocida esta vocación y muerto el capitán en el naufragio de su bote, el *Embla*, Claus queda libre para decidir su entrada en la Academia, “donde los futuros oficiales del Reich se formaban”. Además, Claus toma otra importante decisión respecto de su identidad: “[...] había obtenido la nacionalidad alemana tras las marinas exequias de su padre, gracias a los buenos oficios del señor Nyrdahl de Hamburgo no menos que a la influencia de un señor Elmquist en ciertos círculos navales. Siempre había hablado, contrariando a su padre, buen alemán. Se había despojado de su ser danés por completo en cuanto había conocido Alemania.”

En esa Academia, Claus hace amistades que marcan la formación de su carácter. Y es hasta entonces —cuando el personaje comienza por fin a forjarse la identidad que desea, germanizando su nombre y convirtiéndose en Klaus— que la narración parece encontrarse a gusto con su historia y con sus personajes. Finalmente, el narrador suelta a sus protagonistas y les permite entablar diálogos más largos:

Al día siguiente su nuevo amigo le regaló varios volúmenes.

—Espero que lo encuentre tan entretenido como a Mahan.

Klaus se sintió obligado a corresponder y entregó a v. Spiegel un libro que aún no terminaba. Era de un italiano, Borgiglione: *La nova squadra a la fine de la lotta*. Sostenía que las escuadras eran inservibles.

—Es un loco.

—¿Sabe? Dicen que a los que los dioses quieren perder, vuelven locos. Hölderlin lo estuvo. De un modo muy especial. ¿Se imagina pasar veinticinco años en el barco de un carpintero que, para colmo, se llamaba Zimmermann, mirando algo que no existía?

—¿Cómo puede mirar lo que no existe?

—Usted es un joven curioso. ¿No sabe lo que Buda enseñó?

—No.

—¿No conoce a Schopenhauer?

Klaus, muy mortificado, negó con la cabeza.

—Pero, ¿dónde ha estado todo este tiempo? ¿En Groenlandia?

Klaus, claro, hubiera querido decir que sí.

Pero no lo dijo. No le habló de los narvales, ni del hastío de los hielos, o su maravilla.

En la última parte de *La mano derecha* aparece, además, un personaje que habrá de tener importancia también en *Malebolge*, la siguiente estación de la “Saga”: Fastlicht. Y aparece también una nueva obsesión en el narrador por el estilo apocalíptico y por el tema del mal. Así narra, por ejemplo, la unión de Issa Wassermann y Klaus Jensen: “Naturalmente, en un mundo triste, que engendró muerte (2 Corintios 7:10) decidieron casarse.”

La novela se cierra con la noticia de Issa embarazada y la muerte de Klaus Jensen. En la penúltima página se encuentra todavía un último comentario del narrador, quien compara a los personajes con distintos tipos de rocas: “Jensen era de barita, una rosa de cristales pesadamente unidos, sin fisuras al exterior, pero con una superficie llena de suaves requiebros. Albrecht [un amigo de Klaus] ...¿qué sería? A él le gustaría decir que de agua. Mi amigo el doctor Greene, de San Juan Bautista cree, en cambio, que era un miembro de la clase simétrica más alta.”

Pero, más allá de este juego esotérico, lo que define ya desde este tomo a los personajes de la “Saga” de Soler es su vocación viajera y aventurera. El último capítulo,

titulado simplemente “Fin” anuncia de la siguiente forma una continuación que no habrá de cumplirse del todo: “Aquí termina la primera parte de la “Saga”. La segunda parte transcurre en un extraño país: México. Narra la vida de otro hijo del primer capitán Jensen. La tercera parte se titula *La Rama Oculta* y nada puede decirse por adelantado.”

La segunda parte, contra los planes del autor, tiene lugar en Alemania y trata sobre la vida de un nieto del primer capitán Jensen; la tercera se publicó diez años después que *La mano derecha*, transcurre en México y narra la vida de Norman, hijo del primer capitán Jensen y hermano de Klaus.

Para cerrar este apartado, diré que *La mano derecha* funciona sobre todo como una introducción en la trilogía de Pablo Soler. La familia Jensen, justo como uno de aquellos *Kraken*, habrá de expandir desde Dinamarca a muchos de sus miembros en los siguientes tomos, no sólo por Europa y África, sino también hasta llegar a América, y al entorno inmediato del autor: México.

II

***Malebolge*: sexualidad y otredad en la novela de formación**

Malebolge es, más que una segunda parte, la realización de la segunda mitad de *La mano derecha*: Ya en aquellas páginas se veía la atracción de Soler por el género de la *Bildungsroman* o novela de formación, cuyo nombre en alemán se debe a la particular relevancia que el género tiene para las literaturas en esta lengua. En *Malebolge* no debe ser una coincidencia que, como se señalaba en el capítulo anterior, esa atracción inicie con el desarrollo de un personaje de nacionalidad danesa pero alma alemana, que cambia su nombre, por esa razón, de Claus a Klaus.

Para el lector común, e incluso para el culto, *Malebolge* será una palabra difícilmente reconocible. A primera vista, la impresión que ocasiona puede ser de intriga y extrañeza: resulta evidente que se trata de una palabra extranjera, pero su significado es oscuro; un lector poco familiarizado con el idioma alemán podrá pensar que se trata de una palabra de esa procedencia, dado que en Alemania tiene lugar la acción que relata la novela.

A esta interpretación puede contribuir también la fotografía de la portada en la edición de Tusquets: una imagen en blanco y negro de jóvenes en formación con el torso desnudo y empuñando palas que, a primera vista, dan la impresión de ser armas —sólo la que sostiene uno de ellos tiene el mango color sangre—. Se trata de un estilo y una composición cercanos a la estética presente en las películas de Leni Riefenstahl, y la imagen sintetiza algunos de los temas a desarrollar dentro de la novela: la exaltación del

cuerpo masculino y la importancia el trabajo y el orden militar como ingredientes del discurso fascista.

Volviendo al título, al limitarse éste a una palabra, y ante la ausencia de subtítulo e indicación de género literario, tiene la función de, en primera instancia, abrir una interrogante, sembrar una inquietud, y acaso también establecer una atmósfera y una cierta exigencia hacia el lector: es posible intuir que en un libro con un título tan enigmático se hablará de asuntos exóticos, de culturas ajenas al entorno inmediato de la publicación.

Esta impresión se ve reforzada por los epígrafes: el primero, del poeta Robert Herrick, aparece en inglés: “I write of Hell; I sing (and ever shall) / Of Heaven, and Hope to Have it after All.” El título mismo de la obra de Herrick de donde Soler toma el epígrafe constituye un guiño para el lector: “*The Argument of this Book*”; al leerlo, da la impresión de que el argumento de la novela se encuentra resumido en los versos de Herrick.

En la siguiente página aparecen otros dos epígrafes en alemán y catalán, pero esta vez acompañados de la correspondiente traducción al español: el primero, tomado del *Fausto* de Goethe: “Mephistopheles: Wie leicht ist das! / Hörst du nicht die Trommeln fern!” y el otro, de *El Libro de Sinera*, de Salvador Espriu: “El vell estimat Brueghel ho ha contat així”.

Los tres epígrafes cumplen también con una clara función semántica: se relacionan con la historia narrada como referencias a lo sobrenatural y, de manera más específica, a lo demoníaco. Una breve investigación revela la alusión contenida a su vez en el título: *Malebolge* es el nombre de uno de los círculos del infierno en la *Divina Comedia* de Dante: el destinado al castigo de los adúladores. El significado de la palabra italiana *bolge* en

español es “bolsa”, con lo que *Malebolge* viene a ser una suerte de “bolsa del mal”, traducida sin embargo, en numerosas ediciones de la obra de Dante en español, como “círculo del mal”.

Malebolge y la Bildungsroman

Respecto del surgimiento de la *Bildungsroman*, Horst Nitschack señala: “En la literatura alemana de las primeras décadas del siglo xx se encuentran con una frecuencia llamativa cuentos largos (*Nouvelles*) y novelas con protagonistas adolescentes: las primeras novelas de Hermann Hesse, *Peter Camenzind*, *Bajo la rueda* y *Demian*; el primer cuento largo de Musil, *Las tribulaciones del joven Törless*; la primera novela de Kafka, *América*, y algunos de sus cuentos más destacados, como ‘La condena’”.

Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre, las novelas de Goethe publicadas entre 1796 y 1808 sobre el personaje de Wilhelm Meister, fueron el modelo a seguir para estas narraciones que plasman los años de formación de personajes que, en su gran mayoría, son masculinos. Al respecto, John Neubauer, estudioso del tema de la adolescencia, señala: “Goethe’s novel marks the beginning of the bildungsroman, the novel of education, which occasionally considered to cover the period of adolescence. But the distinguished German nineteenth-century bildungsromans, as well as some of George Eliot’s novels and Flaubert’s *Education sentimentale* usually cover the heroes’ postadolescence experience outside educational institutions, involve an itinerant quest, and end with marriage.”

El surgimiento de una temática tan bien delimitada obedece sin duda a múltiples factores, pero, como muestra el mismo Neubauer, se debe también a la puesta en uso (él la llama incluso invención) del término *adolescencia* apenas unos años atrás:

The debate among historians was partly motivated by renewed societal preoccupations with adolescence in the early 1970s. Ariès suggested as early as 1960 that 'adolescence', a vague and rare term in the Middle Ages and early modern times (43), was born only around 1900 (*L'Enfance*, 49-50). Following him, Demos, Gillis, Kett, Keniston, and other social historians marshaled impressive evidence showing that adolescence emerged, was even invented, in the course of nineteenth century.

El éxito aún vigente de las “novelas de formación” radica tal vez en que se ocupan de una transición decisiva en la vida de los seres humanos. En palabras de Horst Nitschack, “El joven vive sus experiencias más importantes, a la búsqueda de sus propios límites, se acerca lo más posible al absoluto”.

El resultado de esa búsqueda es impredecible. El adolescente se juega con sus decisiones el futuro de toda una vida; pero lo que es aún más importante: determina la formación de un carácter, la construcción de una individualidad durante esos años de accidentado desarrollo interior. Tal vez debido a la importancia de los modelos a seguir, y a la necesidad de compañía mientras se transita por este difícil camino, la admiración, el afecto e incluso la idealización en las amistades masculinas adolescentes forman parte de los ingredientes principales de la novela de formación en lengua alemana. Soler no niega sus influencias en ese sentido, sino que las acepta y exhibe sin reparos: “Muchos, Hesse, Mann, Unruh, Jünger, han narrado este cuento de la vida real: dos muchachos, en el trance de niños a jóvenes, se aman; van creciendo juntos, conversan bajo los árboles, recítanse un

poema en las calles solitarias, discuten, prueban la cerveza y el cigarro. Serán tópicos, pero son tópicos hermosos. De pronto en uno, no en el otro, aparece el deseo de la mujer”.

Así pues, algunos de los temas que Soler trata en *Malebolge* son comunes a todas estas obras; sin embargo, tal vez sólo una de ellas registra un despertar a la sexualidad semejante al de Friedrich —el hijo de Klaus Jensen— y retrata la crueldad adolescente y el abuso de poder como germen y/o metáfora del fascismo: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, del austriaco Robert Musil, que fuera publicada en 1906.

Aun cuando Soler no menciona una influencia directa de Musil sobre el ambiente y los personajes de *Malebolge*, sí reconoce al escritor austriaco como uno de sus autores más apreciados:

Robert Musil, como Pérez Galdós, como Tolstoi, es un gran maestro de escritores. Su técnica es impecable. Uno sólo aspira a ello; en Musil se da con la sencillez que recubre, como una piel animal, la complicada naturaleza de las cosas. Robert Musil es el escritor más elegante que he leído en mi vida. Su manera de pasar de lo universal a lo particular es apasionante. Todo está ordenado como está ordenado en, por ejemplo, "Naturaleza de las cosas" de Lucrecio, virtud que Elizondo descubría en la poesía de Gorostiza, y me hizo ver respecto a Musil.

Por su cercanía con el tiempo en el que el narrador de *Malebolge* sitúa su historia y —sobre todo— por la semejanza de sus preocupaciones, en este capítulo llevaré a cabo una comparación entre ambas narraciones. Hay, en primera instancia, un aspecto en el que, sin embargo, ambos autores difieren: mientras que Musil escribe acerca de una realidad que le es inmediata y su novela tiene, incluso, tintes autobiográficos (el autor cursó estudios de juventud en una academia militar), Soler escribe acerca de un tiempo y un lugar que le son lejanos. El *Törleß* de Musil retrata un personaje que siente más de lo que puede expresar, como refiere el narrador respecto de un momento de introspección del joven interno: “Es war ein Versagen der Worte, das ihn da quälte, ein halbes Bewußtsein, daß die Worte nur

zufällige Ausflüchte für das Empfundene waren.” Es el narrador quien da forma a las sensaciones del joven Törleß, pero ambos, narrador y personaje, comparten una cultura, en tanto que en *Malebolge* el narrador, desde su contexto mexicano contemporáneo, ofrece imágenes de una Alemania de principios del siglo xx y, al hacerlo, proyecta también rasgos de su propia identidad, que en este caso se reconocen tanto implícita como explícitamente, dadas las particularidades de su voz narrativa.

Por lo tanto, después de realizar la comparación entre las obras de Musil y Soler ya mencionadas, y de señalar brevemente algunas coincidencias con otras novelas de formación, la segunda parte de este capítulo estará dedicada a un análisis de las imágenes de Alemania presentes en *Malebolge*, para lo cual me valdré del modelo propuesto por Daniel-Henri Pageaux.

Friedrich y Törleß

Malebolge inicia con una idílica imagen de la amistad de Friedrich con Sebastián, un joven mayor que él: “Por el sendero van un niño y un muchacho. Son amigos. El niño se detiene un poco, recoge una piedrecilla y la avienta. Han estado leyendo poemas, en su escondrijo, un viejo nido de somormujos al que han recubierto con ramas. Allí guardan algunas cosas: una navaja, una moneda de oro, un cuadernito.”

Poco más adelante, al continuar su descripción, el narrador comienza a reiterar en su propia voz algunas particularidades: “Diremos que este niño, Friedrich, suplía un tantito a su padre muerto en la guerra con Sebastián, un fuerte mozo de Celle, y que era un devoto pescador.”

El uso de diminutivos, tan propio del español de México, confiere singularidad a la voz del narrador, y crea en determinados momentos una suerte de tono confidencial, de charla con el lector. Por otra parte, en contraste con la imagen idílica del inicio, apenas dar vuelta a la página, el narrador adelanta una premonición fatalista sobre la historia por contar: “De Friedrich ha de hablarse, y de Sebastián, y de lo que los rodeó y de cómo se fueron envolviendo y de las cosas que envolvieron a Friedrich, y de cómo llegó a una puerta errada, y miró adentro, y del nunca volver a ver dentro de aquellos ojos.”

La relación de los personajes de *Malebolge* con los del tomo anterior de la historia de la familia Jensen no queda del todo clara. En *Malebolge* no se menciona más a Issa Wasserman, la mujer con la que Klaus Jensen se casa al final de *La mano derecha* poco antes de morir; pero la narración se centra en el hijo de ambos, Friedrich. La siguiente cita puede, entonces, atribuirse a un descuido del narrador: “Un año después de que Frida Jensen se aliviase en Plön del hijo del submarinista Jensen de los Jensen de Fanö, ocurrió lo temido.” Con “lo temido”, por otra parte, se hace referencia al estallido de la Revolución rusa. *Malebolge* es, por tanto, otra historia con ambiente europeo, que esta vez transcurre en Alemania, cumpliéndose así las aspiraciones germánicas de Klaus en su descendencia.

El relato de la infancia de Friedrich contiene, eso sí, un guiño fácilmente reconocible para el lector de *La mano derecha*: Friedrich se aficiona a la captura de ranas y dispone para ellas de un *terrarium*, donde aquéllas conviven con su colección de salamandras. Poco después, su amigo Sebastián es asesinado, y la impresión del niño es tan fuerte, que se olvida del *terrarium*, donde se lleva a cabo una guerra a muerte: “las ranas se pusieron negras. Murieron cerrando sus tres párpados, no sin antes librar una guerra anfibia,

una Numancia acuática en contra de las salamandras hasta que, vencidas, fueron devoradas.” Es imposible no recordar en este pasaje a Čapek y a su *Guerra con las salamandras*, de cuya presencia intertextual en la obra de Soler se habló en el capítulo I de esta tesis.

El escenario de *Malebolge* es, principalmente, el pueblo de Plön, ubicado en el estado norteño alemán de Schleswig-Holstein. El pueblo natal de Friedrich se encuentra, según indica el narrador, “en la Suiza de Holstein”, lo que hace referencia al lugar hoy conocido con ese mismo nombre en alemán: *die Holsteinische Schweiz*, debido a la belleza de sus lagos y colinas.

Y si Friedrich encuentra en su amigo Sebastián una figura paterna, pues ha quedado huérfano de padre, para el joven Törleß el internado significa, en primera instancia, una ocasión para probar la soledad lejos de su familia: “Er schrieb Briefe nach Hause, beinahe täglich, und er lebte nur in diesen Briefen; alles andere, was er tat, schien ihm nur ein schattenhaftes, bedeutungsloses Geschehen zu sein, gleichgültige Stationen wie die Stundenziffern eines Uhrblattes.” Pero esa separación implica también la oportunidad de descubrir lo desconocido, de sentir la presencia de otros caracteres, y de entrar en contacto con ellos. El mismo nombre del personaje puede aludir a ese juego entre la apertura y el aislamiento: “¿Qué significaría el nombre de Törless? [...] puede tratarse de una expresión mitad alemana, mitad inglesa, *Törless* (sin puertas, o con la puerta cerrada a cal y canto). Una especie de mónada *encerrada* en sí misma, e incomunicada con el exterior por las vías ordinarias.”

Para Törleß no resulta tan sencillo encontrar una amistad como la que une a Friedrich y a Sebastián. Desde los primeros párrafos de la novela queda claro que el personaje de Musil posee una sensibilidad especial, y el narrador se encarga de reflejar un curioso fenómeno acerca de él: su comportamiento no está, por así decirlo, a la altura de la profundidad de sus percepciones. Así se explica que ahuyente con una torpe discusión religiosa la que pudo ser su primera amistad importante con un compañero distinguido, un “príncipe”, que pasa fugazmente por el mismo colegio.

El narrador se encarga de aclarar que, en la etapa por la que atraviesa el joven Törleß, el mundo se ve con una proporción especial:

Dinge, die an und für sich lächerlich sind, für die Sicherheit der Entwicklung aber einen unschätzbaren Wert bedeuten. Denn, diese von außen kommenden Assoziationen und erborgten Gefühle tragen die jungen Leute über den gefährlich seelischen Boden dieser Jahre hinweg, wo man sich selbst etwas bedeuten muß und doch so unfertig ist, um wirklich etwas zu bedeuten. Ob für später bei dem einen etwas davon zurückbleibt oder bei dem andern nichts, ist gleichgültig; dann findet sich schon jeder mit sich ab, und die Gefahr besteht nur in dem Alter des Überganges. Wenn man da solch einem jungen Menschen das Lächerliche seiner Person zur Einsicht bringen könnte, so würde der Boden unter ihm einbrechen, oder er würde wie erwachter Nachwandler herabstürzen, der plötzlich nichts als Leere sieht.

De esta forma, queda claro que el narrador se dará a la tarea de expresar todo aquello que en la experiencia de Törleß es vago e impreciso —aunque esto no quiere decir que la descripción dé a esa experiencia formas del todo definidas, lo cual equivaldría a reducirla o simplificarla—. Todo lo contrario, en su estudio de la conciencia adolescente, de la personalidad en formación, el narrador rehuye los adjetivos directos y las descripciones fáciles y no se apresura, sino que matiza delicadamente el retrato del alma de Törleß. O el de su ausencia y el del vacío interior del personaje: “Das aber, was man als Charakter oder Seele, Linie oder Klangfarbe eines Menschen fühlt, jedenfalls dasjenige, wogegen die

Gedanken, Entschlüsse und Handlungen wenig bezeichnend, zufällig und auswechselbar erscheinen, dasjenige, was, beispielsweise Törleß nn den Prinzen jenseits alles verständlichen Beurteilens geknüpft hatte, dieser letzte, unbewegliche Hintergrund, war zu jener Zeit in Törleß gänzlich verloren gegangen. .”

No es, sin embargo, en este interés por la subjetividad que se asemejan las obras de Musil y Soler Frost; al contrario que el de *Törleß*, el narrador de *Malebolge* se mantiene alejado de las impresiones subjetivas de Friedrich, y prefiere describir su carácter desde fuera, con metáforas o adjetivos acerca de su naturaleza maligna; en ocasiones la aversión del narrador por Friedrich se antoja excesiva, por ejemplo, al criticar su enojo y su dolor —sentimientos por otra parte nada anormales— ante la súbita aparición de un padrastro: “Con cualquier pretexto huía de la mesa o de la compañía de su madre. Y la iglesia: no soportaba a ese pastor que buscaba con su aguda mirada a los lobos infiltrados en el rebaño. Se sentía expuesto en toda su malicia y su miserabilidad. [...] Sólo Sebastián lo entendía, se decía al ir a buscarlo por las lodosas veredas. No sé por qué, pero Friedrich desde niño tuvo su almita enferma. Árbol que crece torcido jamás su tronco endereza.”

En el temperamento de Törleß hay algo que lo hace abstenerse de dirigir piropos e improperios a las mujeres que encuentra por la calle, como sí lo hacen, en cambio, sus compañeros de internado: “Der Grund hierzu lag wohl teilweise in einer gewissen Schüchternheit in geschlechtlichen Sachen, wie sie fast allen einzigen Kindern eigentümlich ist, zum größerem Teile jedoch in der ihm besonderen Art der sinnlichen Veranlagung, welche verborgener, mächtiger und dunkler gefärbt war als die seiner Freunde und sich schwerer äußerte.”

En ambos personajes, por tanto, se reconoce una sensibilidad especial; en Törleß ésta se describe en términos de una “sinnliche Veranlagung” o “naturaleza sensual”; mientras que a Friedrich se aplican adjetivos como “enfermo”, “torcido”, “malicioso” y “miserable”. El narrador de *Malebolge*, no obstante, habla en términos proféticos, pues no será sino mucho más adelante en la lectura cuando se descubran —o se señalen, a veces de manera indirecta, sin ser narrados— los más graves crímenes y faltas morales de Friedrich.

La primera entre estas últimas parece originarse en su atracción por Eitel, uno de sus compañeros de *Gymnasium* o escuela secundaria, atracción que constituye uno de los principales reproches del narrador a su personaje: “Un día, sería 1931, Friedrich comenzó a vivir de veras, o así creyó. Un alumno de cuerpo de delfín, campeón de natación, con movimientos perfectos se encaramó al pedestal de la estatua [de la fuente del colegio]. Estaban tan sólo él y otros dos compañeros y Friedrich, furtivo, y la estatua. [...] El delfín hizo como que la pasaba por las armas, tomándola con movimientos ágiles, sinuosos, y, en su ‘vulgaridad’, ‘elegantes’. Ese muchacho enloqueció a Friedrich.”

Desde que Friedrich contempla aquella escena en la fuente del internado, difícilmente puede pensar en otra cosa: “Lo veía jugar en shorts y, con una camiseta gris con el escudo del colegio, *hand-ball* y sentía, me da pena decirlo, que se derretía.”

Contrasta aquí la vulgaridad de algunas expresiones —de carácter, por cierto, marcadamente mexicano— con la condena moral del narrador a los deseos del personaje. Pues, si bien estas frases vulgares son, desde luego, cercanas al mundo de la adolescencia, con su despertar sexual, en la prosa de Soler parecen fuera de tono. Y se debe a que no

concuerdan con el registro de lenguaje utilizado por el narrador, ni con su idiosincrasia, afirmada en sus comentarios.

La brutalidad no es, por otra parte, desconocida para Törleß, quien, a falta de otros modelos con qué completar sus vacíos internos,

[...] schloß sich seinen neuen Freunden an, weil ihm ihre Wildheit imponerte. Da er ehrgeizig war, versuchte er hier und da, es ihnen darin sogar zuvorzutun. Aber jedesmal blieb er wieder auf halbem Wege stehen und hatte nicht wenig Spott deswegen zu erleiden. Dies verschüchterte ihn dann wieder. Sein ganzes Leben bestand in dieser kritischen Periode eigentlich nur in diesem immer erneuten Bemühen, seinen rauhen, männlicheren Freunden nachzueifern, und in einer tiefinnerlichen Gleichgültigkeit gegen dieses Bestreben.

Sin embargo, a pesar de estas modestas bravuconerías, hay dos formas de transgresión que irrumpen en la vida de Törleß tomándolo completamente por sorpresa: la primera de ellas, un hurto cometido por Basini, compañero de internado; hurto descubierto por Reiting, camarada de Törleß . Aunque ya había visitado en varias ocasiones la casa de Bozena, la prostituta, Törleß era, antes de conocer la falta de Basini, inocente en más de un sentido. Por eso le parece inconcebible que la sombra de una culpa semejante —para él un espantoso crimen— pueda presentarse ante sus ojos:

Dann war aber auch alles andere möglich. Dann waren Reiting und Beineberg möglich. War diese Kammer möglich. Dann war es auch möglich, daß von der hellen, täglichen Licht, die er bisher allein gekannt hatte, ein Tor zu einer anderen dumpfen, brandenden, leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden, führe. Daß zwischen jenen Menschen, deren Leben sich wie in einem durchsichtigen und festen Bau von Glas und Eisen geregelt zwischen Bureau und Familie bewegt, und anderen, Herabgestoßenen, Blutigen, ausschweifend Schmutzigen, in verwirrten Gängen voll brüllender Stimmen Irrenden, nicht nur ein Übergang besteht, sondern ihre Grenzen heimlich und nahe und jeden Augenblick überschreitbar aneinanderstoßen.

Queda claro, no obstante, que estas apreciaciones son cosa de Törleß, y no del narrador, quien solamente se encarga de expresarlas. Muy distinto es el caso de la voz narrativa de Malebolge, cuyo pudor se convierte a veces en franca prédica: “lo cierto podría decirse así:

la verdad es que Dios ha hecho con infinito amor y cuidado todas las almas, hasta la suya, y que Friedrich en connivencia con el diablo, la perdió. En lugar de hacerla un templo del Espíritu Santo, la mancilló hasta cavarla en antro, tiznadas sus paredes, vomitado el suelo, engrafiada la esvástica en su pared de carne.”

Los errores de Törleß, en contraste, parecen casi inevitables. El narrador está tan cerca de su subjetividad, tiene tanta comprensión de los límites de su conciencia que, por su relato, parece difícil imaginar que Törleß pudiera actuar de otra forma ante el delito de Basini y los abusos que sus camaradas, Reiting y Beineberg, cometen contra él.

De estos dos personajes, que atormentan y humillan a Basini a cambio de no revelar el robo, particularmente interesante es Beineberg, quien está obsesionado por un tema específico:

Beineberg erzählte. Von Indien. Wie gewöhnlich. Denn sein Vater, der General war, war dort als junger Offizier in englischen Diensten gestanden. Und nicht nur hatte er wie sonstige Europäer Schnitzereien, Gewebe und kleine Industriegötzen mit herübergebracht, sondern auch etwas von dem geheimnisvollen, bizarren Dämmern des esoterischen Buddhismus gefühlt und sich bewahrt. Auf seinen Sohn hatte er das, was er von da her wußte und später noch hinzulas, schon von dessen Kindheit an übertragen.

Lo que parece fascinar a Beineberg acerca de la filosofía oriental es su carácter irracional —el cual no duda, por otra parte, en aplicar en su provecho—. Así, al descubrir el hurto de Basini —quien, además, habría mantenido con Reiting una secreta relación homosexual— Beineberg utiliza lo que considera como conocimientos esotéricos para justificar los abusos que, junto con Reiting, comete contra el infractor, pues aunque reconoce que “schließlich und endlich doch auch ein Mensch sei”, obra sin remordimiento, pues para él, “Solche Menschen wie Basini [...] bedeuten nichts —eine leere, zufällige Form.”

Desde este desprecio es posible que Reiting y Beineberg humillen, violen y golpeen a Basini como diversión y experimento. Törleß, quien permanece aparte durante tales sesiones de tortura, no deja de constatar que, en algún momento, éstas le producen una fuerte excitación sexual.

Y, poco después, Basini, acaso buscando un consuelo al maltrato de los otros, lo seduce. Llama la atención que el narrador se sienta obligado a restar importancia a los encuentros sexuales de Törleß y Basini:

Aber man darf auch wirklich nicht glauben, daß Basini in Törleß ein richtiges und —wenn auch noch so flüchtig und verwirrt— wirkliches Begehren erregte. Es war allerdings etwas wie Leidenschaft in Törleß erwacht, aber Liebe war ganz gewiß nur ein zufälliger, beiläufiger Name dafür, und der Mensch Basini nicht mehr als ein stellvertretendes und vorläufiges Ziel dieses Verlanges. Denn wenn sich Törleß auch mit ihm gemein machte, sein Begehren sättigte sich niemals an ihm, sondern wuchs zu einem neuen, ziellosen Hunger über Basini hinaus.”

De esta forma, como señala Neubauer: “Like Basini’s torturers, the narrator reduces the unhappy boy to an implement”. Finalmente, Basini es expulsado del colegio y Törleß se aleja de los rincones oscuros, de los pasadizos de tránsito nocturno y las ocultas cámaras de tortura del internado, pues las autoridades del colegio deciden que su formación podrá completarse mejor bajo la tutela de sus padres.

La breve aventura de Törleß en el internado tiene una posible explicación psicoanalítica: “Törleß, living in the parental world of the superego, experiences an invasión by chaos, the unconscious. His ‘solid bourgeois’ order, in which ‘everything happened in an ordered and rational way, just as he knew from home’ is threatened by forces ‘of adventure, full of darkness, mystery, blood, and unsuspected surprises’. The sexual, moral, and epistemological foundations of his parental world give way.” La cámara

secreta donde se llevan a cabo los encuentros más inquietantes entre los adolescentes —tanto los golpes y humillaciones infligidos a Basini como los intercambios sexuales con él—, decorada con cortinas de color rojo sangre y en cuya pared cuelga un revolver cargado, podría considerarse como una posible metáfora del inconsciente, cuya existencia fuera proclamada por Freud no muy lejos —ni en el espacio ni el tiempo— de la publicación de *Törleß*. Roland Kroemer resume en una minuciosa investigación sobre el *Törleß* de Musil las encontradas posiciones que los biógrafos y especialistas en Musil sostienen al respecto, puesto que no existen pruebas fehacientes de que el autor haya leído los trabajos de Freud en los que éste fundamentó su teoría psicoanalítica; sin embargo, parece altamente probable que lo haya hecho; se trata, además, de ideas que estaban en el aire en la Viena de aquellos años: al respecto, Kroemer resume así su propia postura: “Es spricht eigenes dafür, daß Musil die Psychoanalyse zur Zeit der Romanentstehung zumindest im groben Zügen gekannt hat.”

Por otra parte, los límites temporales de la narración de Musil son bastante estrechos —la acción ocurre en el transcurso de unas cuantas semanas—, y el futuro de Törleß queda como una interrogante para el lector. No sucede así con Friedrich, cuyos años de formación son narrados como antecedente de sus futuras acciones, predichas además en tono fatalista: “Diremos entonces que poseyó desde niño un regalo maldito que era un interés del enemigo por él.”

Influencias latinoamericanas de *Malebolge*:

Arreola, Elizondo, Sábado

Las influencias más visibles de Soler provienen de la literatura europea. Y resultan visibles justamente porque el autor las ostenta a cada paso valiéndose de citas, parodias y alusiones que establecen un terreno de juego en el que el lector se verá más o menos involucrado, dependiendo de sus competencias y lecturas.

Sin embargo, hay también precursores latinoamericanos que, en distintos aspectos, pueden relacionarse con la trilogía de Soler.

En lo que toca al tema alemán, e incluso al periodo de la historia de Alemania por el que Soler se interesa, no puede dejar de mencionarse el cuento —o el ensayo de ficción, si se quiere— “Gunther Stapenhorst”, de Juan José Arreola, que dio título a su primer libro, publicado en 1946. En éste, Arreola esboza la biografía de un ingeniero alemán “especializado en armonía de conjuntos”, y que habría terminado sus estudios en “los días en que Alemania, cegada por el orgullo, concebía las cosas en grande y realizaba metódicamente proyectos absurdos y colosales. Barrios enteros de Berlín eran demolidos; en su lugar surgían los conjuntos simétricos edificados para albergar a las nuevas generaciones, engendradas y seleccionadas conforme a plan”

En este texto pretendidamente biográfico —inspirado probablemente en Albert Speer, arquitecto de Hitler y amigo de Leni Riefenstahl—, Arreola traza con unas cuantas líneas un retrato certero las pretensiones del nacionalsocialismo. Así, “Las profecías de Ricardo Wagner amenazaban con hacerse verdaderas. La música parecía materializar sus grandes masas ideales y en el aire flotaban sus ejércitos sonoros; la población y su actividad habían tomado un ritmo de cabalgata. El mundo contemplaba con admiración culpable y respeto temeroso la erección del Walhala amenazador.”

En los rasgos de este retrato trazado por Arreola, lo que predomina no es la voluntad por el mal —tan importante en el discurso de Soler—, sino el carácter grandilocuente, megalómano, de la estética y el discurso del nacionalsocialismo.

Es esta vocación por la desmesura lo que atrae los pasos de Stapenhorst, quien “vio abrirse, ante sus ojos embriagados, un porvenir de posibilidades infinitas, dominado por la perspectiva de una arquitectura delirante.”

Así, el ingeniero cambia de disciplina: “Cuando el gobierno reunió en concurso a los mejores ingenieros con el fin de proyectar el pabellón de Alemania para la feria universal, Stapenhorst asombró a todos con sus maquetas. Planteó un bosque de columnas ciclópeas, que rodeaba una gruta geométrica de proporciones inauditas, destinada a encerrar y a exhibir el tesoro científico y artístico de los nuevos nibelungos.”

La crítica de Arreola al nazismo no se expresa mediante la condena explícita, sino gracias a la ironía:

El proyecto [de Stapenhorst], aunque satisfacía y sobrepasaba los afanes de grandeza, tuvo que ser desechado al final. Los problemas técnicos que planteaba no podían ser resueltos con la debida rapidez, en todo caso los terrenos asignados al pabellón no satisfacían ni con mucho las necesidades materiales del proyecto. Stapenhorst tuvo que conformarse con que la maqueta figurase en el stand de arquitectura moderna presentado en la exposición.

Desalentado por este fracaso, Stapenhorst se refugia en el cine y —al igual que Friedrich, el protagonista de *Malebolge*— sucumbe a la tentación de alinearse con el poder, involucrándose cada vez más en su quehacer, primero como realizador de películas de propaganda racista y, posteriormente, alistándose en la marina. Es capturado por los Aliados y termina sus días —otra ironía— en un campo de concentración.

Arreola plasma en una imagen la batalla perdida por su personaje, no en términos

morales, sino metafóricos:

No dejó Stapenhorst escrito alguno, ya que no tenía sobre qué establecer su voluntad. Entre los objetos de su uso personal se halló una gran carpeta llena de dibujos escenográficos, donde están reunidas todas sus realizaciones. Muy especialmente, y con toda clase de detalles, está el escenario de *Ingeborg*, que Stapenhorst concibió a la manera de una estrecha torre de Babel, especie de laberinto chino labrado en una asta de unicornio, donde la protagonista se extraviaba para siempre, en la espiral de una obsesión.

Cabe ahora mencionar una novela mexicana que podría considerarse, en algunos aspectos, como precursora de *Malebolge*: se trata de *Elsinore*, de Salvador Elizondo. La posible relación de ambos libros es señalada en una reseña por el crítico literario Christopher Domínguez Michael: “La huella de *Elsinore*, de Salvador Elizondo, acaso se note demasiado en *Malebolge*”. En efecto, hay coincidencias argumentales: *Elsinore* relata las andanzas de un adolescente —de nombre Salvador, en lo que hay, por supuesto, un guiño autobiográfico— durante su paso por una academia militar californiana.

Novela breve al igual que *Malebolge*, *Elsinore* da cuenta de las amistades de Salvador, de sus fantasías sexuales —que tienen como coprotagonista a una de sus maestras, Mrs. Simpson—, de sus coqueteos con el alcohol y sus aventuras, modestamente transgresoras. Ambos autores comparten, además, el gusto por la literatura de Ernst Jünger, a quien Soler hace referencia y del que Elizondo incluye un epígrafe al inicio de su novela. El tono general de la narración, sin embargo, es distinto: *Elsinore* está escrita con profunda ironía y sentido del humor. Así sucede que, por ejemplo, durante una borrachera, los internos encuentran un bote en el Lago Elsinore y, en palabras de Salvador:

...nos hicimos a la mar [...] Vivíamos un momento como sacado de un libro de Conrad, un momento de esos en que Marlow interrumpe su relato para servirse otro whisky y exclamar: ¿Qué les parece, amigos míos, a un mismo tiempo, la noche y la niebla?... You stupid bastard! I told you we should go by land... Ah, shut up, you cry baby!

Situación clásica de antagonismo irreprimible entre náufragos. Pensé que pedir el socorro de la Virgen de Guadalupe era como una infidelidad a Mrs. Simpson.

Algo similar a este tono coloquial llega a colarse en *Malebolge*, en expresiones como aquella de “pasarse por las armas” a la estatua del colegio. El resultado es ahí, sin embargo, extraño, si se toma en cuenta que la narración está dominada por un acendrado maniqueísmo y un discurso profundamente moralista. En agudo contraste se encuentra el tono sentencioso con que se describe, por ejemplo, una visión de Friedrich hacia el final de la novela:

...y en su sueño o su delirio vio frente a sí el gran Juicio Final; y todos los actos de su vida pasaron frente a él, y fueron colocados en los platillos de la balanza. Y sus buenas acciones eran muy pocas, y no tuvo abogados entre los santos. En cambio, sus malas acciones eran traídas en carretillas, como billetes de la inflación en Weimar, o como moscas en un cenagal, a carretadas, e íbase llenando el platillo que decía *non serviam*, hasta que casi parecía que iba a vencerse la cadena triple que lo sostenía, por el peso de sus pecados...

Estas reflexiones sobre el tono narrativo me llevan a la última de las afinidades de Soler con escritores latinoamericanos que abordaré en esta tesis. Manteniendo aparte su carácter netamente cristiano, la intensidad en el discurso del narrador, su maniqueísmo y su uso de metáforas enfebrecidas recuerda algunos párrafos de otra novela que, al menos en parte, es también una novela de formación: *Sobre héroes y tumbas* del uruguayo Ernesto Sábato. De esta forma se expresa el narrador acerca de Martín, el adolescente del relato: “¿Qué puede haber de más pavoroso que un muchacho sentado y pensativo en un banco de plaza, agobiado por sus pensamientos, callado y ajeno al mundo que lo rodea? [...] puede ser un muchachito como el propio Martín, que ha comenzado a comprender que el Absoluto no existe.”

La cita anterior se antoja, sin embargo, de tono más existencialista y filosófico que moral. Y en la novela de Sábato, el lector reconoce la obsesión de Fernando —autor de un desquiciado “Informe sobre ciegos”— no como una falta, sino como una paranoia o idea fija. Por el contrario, el caso de Friedrich es para el narrador la consecuencia de una elección moral tomada desde su temprana juventud.

He querido mostrar, hasta este punto, que *Malebolge* abreva en la tradición de la novela de formación alemana, y su germanofilia se evidencia en el contexto de la narración, acaso con influencia de novelas de formación latinoamericanas; sin embargo, lo que llama la atención es que el narrador, lejos de pretender enmascarar el origen mexicano de su voz, lo subraya, como se verá con más detalle a continuación.

Alemania: lugar infernal descrito con acento mexicano

Aunque México no está presente como escenario en *Malebolge*, aparece a cada paso —ya sea como referencia cultural o como marca lingüística— en el discurso del narrador. Y a partir de esa presencia, que incluso se subraya mediante el uso del español coloquial de México, surgen imágenes de la Alemania de entreguerras.

Al respecto, cabe recordar aquí la noción de “imagen” señalada por Pageaux:

Antes que una definición, la noción sumamente vaga de imagen pide una hipótesis de trabajo. Ésta podría formularse de la siguiente manera: toda imagen procede de una toma de conciencia, por mínima que sea, de un Yo con respecto al Otro, de un Aquí con respecto a un Allá. La imagen es, así pues, la expresión, literaria o no, de una separación significativa entre dos órdenes de realidad cultural. En otros términos: la imagen es la representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo o el grupo que la han elaborado (o que la comparten, o que la propagan) revelan y traducen el espacio cultural e ideológico en el que se sitúan. El imaginario social al que nos referiremos se caracteriza por tanto por una profunda bipolaridad: identidad *versus* alteridad, y considera la alteridad como término opuesto y complementario con respecto a la identidad [...]

Inevitablemente, el lector de *Malebolge* se preguntará, durante la mayor parte de la novela quién narra esta historia, por qué en medio de personajes con nombres como Klaus, Friedrich, Fastlicht o von Nisch hay una voz mexicana. El efecto logrado es el de un fuerte extrañamiento, que sólo se aclara hacia el final del libro, cuando el narrador se revela como personaje mexicano, lo que resuelve la intriga: “Yo llegué a las ruinas de Alemania en noviembre de 1945, comisionado por el gobierno mexicano para buscar los datos de varios mexicanos de los que no se sabía nada”. Esta pretendida autenticidad del testimonio confiere además un mayor dramatismo a la historia, y juega con el carácter autobiográfico y/o testimonial de muchas novelas de formación: “[...] Vinieron las tareas más atroces que Friedrich realizó, siempre con su cámara fotográfica pendiente, tareas que lo llevaron seis años después al cuartito en Dachau donde yo lo conocí y él esperaba la muerte”.

Así, un lector mexicano que se aproxima a la historia de Friedrich cuenta con la guía de un narrador que se encuentra, por así decirlo, del mismo lado de una imaginaria frontera lingüística y cultural.

Por otra parte, los oscuros presagios del narrador sobre el futuro de Friedrich abundan, intercalados en el relato de su infancia, ornamentado con imágenes de la vida cotidiana de la Alemania de la época. Destacan las descripciones de personajes populares que llaman la atención del niño, por ejemplo: “un sueco alto y fumador, que atendía una de las cervecerías y que cargaba hectolitros de cerveza en un carro despintado, tirado aún por pesados caballos frisios.”

En sus encuentros con otro de estos personajes, Friedrich se percibe de una forma particularmente intensa a sí mismo:

Había mendigos y mutilados de guerra: unos nobles, míseros los más. Había un hombre sin un ojo, ni un brazo, ni una pierna. El brazo terminaba en una sucia pinza de hierro con la que sostenía una gorra marinera. [...] Caían unos pocos *pfennig* unos días. A Friedrich le daba muchísimo miedo. Ese ojo muerto y él vestido de marinerito, fresco, oloroso a jabón detrás de las orejas. Tenía que darle un billete de cinco marcos: era la única caridad de la viuda, y Friedrich fue, a partir de cumplir seis años, quien se encargaba, diminuto y apenado de echar el billete en la gorra.

Pageaux advierte de esta forma la importancia de las palabras incluidas en un texto en su idioma original: “Distinguiremos [...] dos órdenes lexicales: las palabras procedentes de la lengua del país que mira y que sirven para definir al país mirado y las palabras tomadas a la lengua del país mirado y vertidas, sin traducción, a la lengua, al espacio cultural, a los textos del país que mira. Y también a su imaginario.”

Hablemos en primer lugar de la mirada que el narrador arroja sobre la Alemania de la infancia de Friedrich. El escenario de su historia tiene, desde la primera línea, un aire decadente y melancólico: “El otoño prendió. Da tristeza contar lo que sigue. Las hojas de los árboles perdieron lustre. Eran ahora de un tono menos luciente, y alguna, grande, semioculta, se veía ya seca.”

Respecto de las palabras extranjeras incluidas sin traducir en un texto, Pageaux señala que “implican y significan una realidad extranjera absoluta, un elemento inalterable de alteridad.” En el relato de la “infancia frisia” de Friedrich se utilizan algunas expresiones en alemán, que aportan al texto un moderado toque de exotismo, si bien a veces no son del todo correctas u oportunas en términos lingüísticos: la palabra *warden* no aparece en ningún diccionario con la acepción que le da el autor: “islotes”, mientras que *kindergarten*, también marcada en cursiva dentro del texto, es una palabra de uso común en el español del México, aunque a menudo no con esta ortografía.

En algunos casos, el narrador hispaniza palabras en alemán y las mantiene en tipografía normal: “Káiser”, por ejemplo. Y, en otros, aunque muy escasos, incluye frases completas en el idioma extranjero, si bien no siempre con la ortografía correcta: *Im dem Strassen Lebensgefahr. Es wird geschiessen!* Aquí, el recurso es utilizado también para aportar un toque dramático y una impresión fonética relacionada con lo que se narra: “Ráfagas de ametralladora, fusilería ora esporádica, ora nutrida, pistoletazos solemnes como el martillo de un juez que impone orden y carnicerías festivas, con sus ratatás y sus paraqués.”

Un lector ajeno al idioma alemán puede, por otra parte, pasar por alto algunas referencias; es el caso de los *Wandervögel*: “Cuando Friedrich Jensen nació, nada estaba para eso, tras cuatro años de guerra y luego que vino la revolución. Ciertamente es que pocos años después, las canciones de los *wandervogeln* [sic] inundaban de nuevo la floresta.” Estos “pájaros migrantes” fueron una de las primeras organizaciones juveniles que surgieron en Europa (1896) bajo la influencia del ideal romántico de contacto con la naturaleza, y se volvieron muy populares en la época en que Soler sitúa su novela. Asimismo, se menciona en cursivas y alemán a la *Hitlerjugend* o Juventud hitleriana, y su lema: *Blut und Boden* [sangre y tierra].

Mucho más obvio aparece el significado de otras palabras alemanas que pueden entenderse por su contexto: es el caso de *Gymnasium* por “escuela preparatoria”, *Rucksack* por “mochila” o *kraken* por “calamar gigante” (en este caso, si no precisamente el animal en cuestión, queda claro que el narrador se refiere a alguna exótica creatura de los mares). En la mayoría de los casos, la palabra alemana aparece como un toque de color y autenticidad

para la narración; curioso es, sin embargo, que la ortografía, sobre todo en lo que se refiere a mayúsculas y minúsculas (en alemán todos los sustantivos se escriben con mayúscula) no parezca obedecer a ningún criterio en particular.

Pero lo que se dice acerca de la cultura extranjera tiene consecuencias también para la propia; recordando las palabras de Pageaux, “La imagen del extranjero habla también de la cultura de origen (el país ‘que mira’), de aquello que a veces no se concibe, no se expresa ni se confiesa fácilmente.” Justo porque no existe un equivalente mexicano para los *Wandervögel* (lo más cercano sería un movimiento de nombre y procedencia igualmente extranjeros: los *boy scouts*) cobra sentido el uso de su nombre en alemán.

En *Malebolge* hay, sin embargo, un efecto de contraste quizás más original; y sucede cuando elementos de la cultura mexicana se integran en una mitología más vasta: “Nació Friedrich con los planetas agrupados en casas de aire y fuego: sin agua, sin tierra. Nació bajo el signo de Keh, el venado maya, en los días que rige la babilónica balanza.” Y en otro lugar, en relación con el talento fotográfico de Friedrich, puesto por él mismo al servicio del nacionalsocialismo: “Algo hay de cierto en lo que dicen los indios de México: que las fotografías roban el alma de la gente”.

Afirmaciones como ésta sorprenden al lector mexicano al estar pronunciadas en un tono muy natural. El mérito de Soler en este sentido es brillante en su simplicidad: su narración incorpora sin afectaciones a la cultura mexicana dentro de la cultura universal.

A lo largo del texto se encuentran algunas otras alusiones a México que podrían parecer tan casuales como la distraída mención de cualquier otro país; pero al ser Soler un autor mexicano, éstas se convierten en guiños irónicos dirigidos al lector.

Un ejemplo de esto se encuentra en la enumeración de los libros que su padraastro obsequia a Friedrich: “Y arriba, en su propia habitación había un librero austero lleno de libros nuevos para él. *El naufragio del Möwe, el incendio del Kent, El bombardeo de Copenhagen visto por un voluntario del Rey, Memorias de Jutlandia, En barco torpedero contra Inglaterra, Los Cuerpos Libres, La Conquista de México [...]*”. Y más aún: “A Berlín llegaron muchos de sus familiares, gente que había ido a “hacer la América” y diremos que pensó en sus tíos y en su familia como gente mediocre, que, por fortuna, vivían lejos, en países estafalarios como México o Dinamarca”.

Lo ajeno cobra una curiosa familiaridad gracias a estos artificios narrativos, y lo propio se convierte en exótico.

En lo que toca nuevamente a las imágenes de Alemania proporcionadas por el autor, resalta en las primeras páginas de la novela la siguiente alusión: “Pero este niño era un niño que desde que oyó la palabra DIOS sintió nacer en él, por primera vez, una ira y un desconcierto que luego se hicieron rebeldía. [Puesto que Friedrich] Era un niño en Alemania, mientras se preparaban las pócimas y los conjuros”. Con esta frase, el narrador alude a un motivo central en su novela: el nazismo como mito del mal. Y lo llamo aquí “mito” porque al utilizar palabras como *pócimas* y *conjuros* el narrador confiere tintes irracionales al hecho histórico del ascenso del nacionalsocialismo al poder. Así, antes incluso de proveer al lector de un contexto —cosa que hará, por cierto, a continuación— la sola mención de Alemania junto a estas palabras, y los vagos vaticinios que el narrador hace enseguida, están encaminados a buscar en el lector hispanohablante —incluso aquel que aún no hubiese leído *La mano derecha* y no tuviese, por lo tanto, orientación temporal

alguna— una imagen que todavía, lamentablemente, es la primera, o una de las primeras, que se asocian con ese país: la de Hitler, los soldados nazis y la Segunda Guerra Mundial.

Este “lugar común” al que llevan las asociaciones pócima + conjuro + Alemania se acerca al estereotipo. Quiero recordar aquí la relación entre el estereotipo y el mito señalada por Pageaux: “no hay ninguna solución de continuidad entre un estereotipo y un mito desde que un estereotipo traspuesto en relato, en imágenes, en argumento, se convierte en el inicio posible de un mito”. Y los estereotipos y lugares comunes son tan eficaces, que con una sola frase el narrador busca encontrar en la mente del lector la imagen de la Alemania de principios-mediados del siglo xx como “lugar infernal” en el sentido que señala el propio Pageaux: “Un pensamiento ‘mítico’ valora los lugares, aísla algunos, condena otros, confiere a algunos el papel primordial de ser el verdadero círculo de pertenencia para el Yo y una colectividad escogida, elegida, en tanto que frente a este sustituto de cosmos armónico otra ‘porción’ del espacio asumirá el papel negativo de caos, de generador de desórdenes (espacio paradisiaco, *locus amoenus versus* caos, lugares infernales).” Llama la atención que la siguiente novela de la “Saga”, que tiene lugar en México, se titule *Edén*; de lo cual se deduce que, en la segunda novela sobre la familia Jensen, lo extranjero (o mejor dicho, lo alemán) se identifica con lo demoníaco e infernal, mientras que el otro extremo, el de la identidad (del propio narrador), se asocia con el paraíso pues, aunque los personajes de *Edén* son también, en su mayoría, emigrados europeos, la acción transcurre casi por completo en suelo mexicano. Otra imagen particularmente fuerte y negativa surge durante una de las escasas referencias a los crímenes de Friedrich: “participó lo mismo en el secuestro de niños polacos y checos para hacerlos criar como rubias bestias alemanas.”

Las razones para esta identificación de lo alemán con lo caótico y lo demoníaco son, desde luego, en parte históricas, y se refieren a un momento en particular, pero tienen también un trasfondo ideológico y religioso. Así lo explica el propio narrador de *Malebolge*:

Y si bien en la Armada esto se dio menos, no podemos exonerarlos del peor intento que se ha dado en el mundo en contra de la historia de la Salvación, que fue, en la Alemania nacionalsocialista, el intento satánico de exterminar a nuestros hermanos mayores, los judíos, y desarraigar la Cruz de entre los hombres. Las raíces ocultas del nacionalsocialismo están en el infierno; y hubo un instante en la historia de la humanidad en que la negra nada pareció ganar, pues ése es su intento.

Y ¿qué hay entonces —por mencionar a otro grupo que fue blanco del exterminio en masa—, de los gitanos? Dada la anterior afirmación, parecería que el asesinato de unos fuera más grave que el de otros. Llama, además, la atención que la mayor parte de los personajes alemanes que aparecen en la novela militen o simpaticen con el nacionalsocialismo: Friedrich, su padrastro von Nisch, su amigo Adalberth, Fastlicht, y, por supuesto, los cabecillas auténticos mencionados en el texto: Goering, Goebbels, Ribbentrop, Heydrich, Speer, la directora de cine Leni Riefenstahl y el propio Adolf Hitler. Las mujeres que tienen cierto peso en la trama, Frida Jensen y Dora, la mujer de Eitel no parecen tener una posición muy definida, o están demasiado desdibujadas como para que el lector pueda ubicarlas en función de sus inclinaciones al respecto. Dora, es cierto, se une al mismo tiempo que Eitel, su marido, a la *Hitlerjugend*; pero esto sucede antes de que comiencen los verdaderos horrores del régimen. Es notable que los dos personajes sentimentalmente más cercanos a Friedrich, Sebastián y Eitel, no sólo sean

cristianos, sino también asiduos practicantes. Al parecer, los extremos de lo demoníaco y lo religioso no sólo antagonizan, sino que también se atraen.

Cabe recordar que el tema del infierno también está presente en la obra de Salvador Elizondo —de cuya posible influencia sobre la novela de Soler se habló en la primera parte de este capítulo—, y quien en su ensayo *Teoría del infierno* aborda el asunto desde un punto de vista literario y filosófico, incluyendo la perspectiva judeocristiana y maniquea tan cara al narrador de *Malebolge*:

Lo que había sido el *daimon* del mito, el demonio fatal o misterioso de la religión o de la tragedia griega, se ha convertido ya en el Diablo satánico, que desde el ámbito de fuego de los infiernos morales o moralistas del cristianismo ha entrado en contubernio con la sabiduría y el conocimiento del Doctor Fausto como regidor de una fatalidad que constantemente habrá de estar en conflicto con el otro *daimon* que se refleja en la mirada especular del hombre: el dios celestial. El espíritu ha experimentado allí una metamorfosis que en todo alude a la similitud entre todos los mitos que asimilan la posesión del conocimiento, la cifra del canto o la realización del amor a ese movimiento descendente que pone al hombre en contacto con los demonios, con esa gravitación que lo hace caer hacia las regiones infernales. El mito de Orfeo reverdece en las leyendas que envuelven la vida secreta de Leonardo da Vinci, y el hombre del Renacimiento con su fenomenal sincretismo se ha convertido en el campo de batalla donde luchan denodadamente, después de los milenios de la claridad mística del cristianismo medieval, los dioses subterráneos contra los dioses celestiales. Así como el infierno garantiza la eternidad de la vida, el Diablo da testimonio de la presencia del dios ante el espejo del hombre.

El narrador de *Malebolge* caracteriza de la siguiente forma la actitud del nazismo con referencia al conocimiento:

Parecía como si todo el saber anterior no les sirviese, sino que tuviesen que reempezar el árbol del conocimiento, robando, eso sí, pedazos de raíces y brotes de otros árboles, pero como si fuesen una raza caída de los espacios siderales al mundo sublunar, y no fuesen hombres, pues los hombres y mujeres tenemos dentro de nosotros el conocimiento que no [sic] es necesario para vivir y dentro de nosotros, a veces, es cierto, escondidísimo, se halla el venero de la verdad; y parecía que éstos no tuviesen nada adentro y hubiesen de recomponer las cosas y sus relaciones en este árbol extraño que intentaban hacer crecer a fuerza de sangre.

De igual forma, para que se mantenga el dualismo del que habla Elizondo, si hay un infierno (nazi y alemán, en este caso), también ha de haber un *Edén* (mexicano y tabasqueño).

La crítica a la ideología fascista la lleva a cabo el narrador acudiendo a referencias que muchas veces son cercanas al cristianismo, como la del escritor inglés Chesterton:

La gran fiesta pagana del deporte encontraría muchos sicofantes, tentados unos por el puro poder de la carne metalizada en espíritu de titanes, otros por un sentimiento muy complejo, pero que pareciera lo más natural del mundo, que es creer que la naturaleza en sí; impulso, atavismo, instinto, es naturalmente buena; un error muy natural, decía Chesterton, pero error al fin, pues, como supieron también los chinos, “naturaleza sin la directiva del espíritu no es naturaleza, sino naturaleza degenerada”.

En comentarios semejantes, lo que cae fuera del ámbito cristiano es considerado como negativo o criticable por el narrador; así se expresa, por ejemplo, al dar cuenta de la visita de Fastlicht a un monasterio budista en Japón: “Y por la mañana [Fastlicht y su amigo japonés, el teniente Asagaya] meditaron con los demás monjes y legos en el *dojo* del templo, desayunaron ritualmente arroz y chamoy allí mismo y luego se despidieron. Fue la última vez que su corazón estuvo en contacto con algo puro, y no lo era demasiado. Pero el resto es historia de diablos.” La afirmación del narrador deja claro que considera inferiores las prácticas espirituales de religiones no cristianas.

Pero, ¿y cómo se relaciona la vida de Friedrich —quien por la descripción de su adolescencia habría sido un chico alemán aparentemente igual a cualquier otro— con la presencia del mal y de lo demoníaco? Durante los primeros capítulos de la novela, resulta difícil entender cuál es o habrá de ser su crimen. En realidad, las constantes recriminaciones morales del narrador hacia Friedrich resultan problemáticas, pues si bien hacia el final de la historia se entiende que con aquella “enfermedad del alma” de Friedrich el narrador señala

el impulso que lo lleva a cometer atrocidades (apenas mencionadas en la novela) durante su paso por las SS, por momentos se refiere a la homosexualidad del personaje como una falta igualmente detestable.

Así, en sus inicios como marino:

tenía las manos llenas de ampollas; y en el despliegue de las velas hallaba Friedrich lo que creyó ser un justo castigo para una vida que, por más que fuera joven, veía ya como un pozo viejo de maldad. Hubiera querido que todas esas imagerías, que todos esos cuerpos, ese deseo, se esfumaran. [...] cuando vio el tronco de un marinero semidesnudo en cubierta, se dio cuenta, miserablemente, de su realidad. Seguiría igual, siempre, o eso le hacía pensar su propia brújula.

El mal y la homosexualidad son vistos en ocasiones como parte de una misma cosa, como lo muestra también la siguiente cita, que narra el momento en que Friedrich se une a los nazis:

Esto es peor. Y allí tuvo lugar la execrable ceremonia: allí lo unieron como con un cilicio de hielo al hexágono infernal, a su escuadrilla de demonios, su amíbico resguardo desde dónde propagar toda su porquería y todo su nihilismo. Y todos servían al cabo vuelto canciller, al gemelo idéntico del otro poderoso enviado del Mal, *el buitre carnívoro*, que hacía lo mismo de las suyas. Y los fieles van a morir. *Infame provecho.* Digamos, con otras frases de Goya, *¿qué hay que hacer más?*

Y tuvo muchos hombres y muchachos, obtenidos con engaños; y gozaba pervirtiendo cuerpos hermosos, buscando a aquél único que se le había ido, y que no sabía si había de ver de nuevo.

La referencia a la serie de aguafuertes *Los desastres de la guerra* de Goya —a cuyos títulos corresponden las frases en cursivas— enlaza además el tema de lo demoníaco con el de la guerra. Estos elementos, al igual que el tema del nazismo como mal metafísico, marcan la vida de Friedrich y obsesionan al narrador. Sobre Fastlicht, personaje cuyo nombre significa en alemán “casi luz” y que constituye una suerte de tutor y modelo de Friedrich, comenta: “Fastlicht no volvería a ver a Hitler sino dos veces más en una reunión privada. Y, sin embargo, su futuro se le presentó esa noche, brillante y duro como la llamada de un

cazador. Y la Voz le dijo: ‘Sírvenme en él’; y, como tantísimos otros, se apartó de Dios, de los hombres, y de todo, para servir en la maquinaria que luego Friedrich conocería, y sería allí atrapado.”

Llama la atención que el narrador se refiera a la personificación del mal, que tanto lo obsesiona, con la reverencia que en español confieren las mayúsculas. El temor se apareja aquí, entonces, con el reconocimiento ante un gran poder. ¿Será acaso que el maniqueísmo dominante en el discurso del narrador se acerca en este punto a una suerte de concepción dual del mundo, como la que Rikwah Schärf encuentra en algunos pasajes del Antiguo Testamento? Al parecer, no se trata de una identificación intencionada de parte del narrador, pero su concepto del mal remite a la aproximación a Satanás que Schärf lleva a cabo a partir de un análisis de los textos bíblicos en sus lenguas originales:

Satanás [...] está comprendido dentro de la esfera divina, y en comparación con las figuras mitológicas de los serafines, querubines, de Leviatán y Behemoth, debe decirse que él no representa como éstos el aspecto natural de Dios —tómese en cuenta la figura animal de ellos—, sino que es un demonio *espiritual*, frente al cual Dios está en controversia dialéctica. Es una función personalizada de Dios, que, como veremos, se desprende paulatinamente de la personalidad de Dios hasta quedar libre.

Tal vez sólo tomando en cuenta esta “controversia dialéctica” puede entenderse la paradoja presente en el nombre mismo de “Fastlicht”, la figura que, en el entorno de Friedrich, más se acerca a lo demoníaco. El demonio es, en *Malebolge*, no sólo un ángel caído, sino también un principio de inmenso poder.

Por otra parte, también resulta problemática la implicación de Lutero en la naturaleza infernal de la Alemania nacionalsocialista: “Pareció, con san Bonifacio y san Bernardo, que Nuestro Señor había limpiado esos lugares, pero, entre las brujerías y ya

luego, al clavar el monje agustino sus tesis otra vez se pusieron todos los diablos a boicotear en Alemania [...]”

El maniqueísmo cristiano del narrador se desata en pleno al final de la novela. De acuerdo con su relato, Friedrich pierde algo más importante que cualquier cosa relacionada tan sólo con la vida: su alma, que ni siquiera ha sido negociada bajo ninguna clase de pacto, como la de Fausto, sino que simplemente no consigue sacar limpia del paraíso de la infancia. Los conflictos de su adolescencia desembocan en una madurez malograda y esta descomposición del yo se engancha fácilmente en un océano maligno e irrefrenable: un Mal metafísico, encarnado en el nazismo. Y todo sucede a partir de que Friedrich conoce a Fastlicht y trata de suplir con esa relación tanto aquella amistad con Sebastián como su amor no correspondido por Eitel. Así, durante el primer encuentro de Fastlicht con Friedrich: “[...] la Voz, que se había instalado en su interior, gozosa de pervertir su alma, la Voz que nunca lo abandonaría [a Fastlicht], cirniéndolo como un mortero en penas y más penas de odio y de mentira, le dijo: ‘A éste vas a tocar; y pervertir; y te ha de ayudar’.”

Como se ha visto, la transgresión de la fraternidad masculina, convertida en Friedrich en identidad homosexual, es vista por el narrador —con una actitud que justamente puede llamarse homofóbica— como una caída moral más de su protagonista, e incluso como el germen de faltas posteriores. Por otra parte, aunque la renuencia del narrador a detallar los crímenes nazis de Friedrich aporta sobriedad al relato, ese mismo silencio hace que los reproches a su homosexualidad se magnifiquen y presenten como igualmente graves. El nacionalsocialismo aparece así como un medio para demostrar la

maldad de Friedrich, a quien la perversidad de su alma habría empujado a adherirse a uno de los emblemas históricos de lo peor de la naturaleza humana.

Y, más allá del carácter perverso con que el narrador lo define, casi en ningún momento es posible saber lo que el personaje experimenta; se le juzga, pero no se permite al lector asomarse a su subjetividad.

El protagonista de *Malebolge* no tiene visos de superar, a diferencia de Törleß, el caos de la adolescencia, con sus deseos de experimentación y transgresión, y, paradójicamente, al mismo tiempo se entrega a una empresa de orden totalitario. La disyuntiva, como señala Horst Nitschack, está presente en otras *Bildungsromane*: “El modelo educativo de la novela de adolescencia alemana es que la fuerza transgresora, que en la adolescencia flota sin meta definida, se desplaza hacia la realización de la Ley (cuya consecuencia más negativa se encuentra en la disposición al fascismo)”. Friedrich fracasa entonces, según el narrador, en ambos sentidos.

La literatura como espejo y exorcismo

De acuerdo con Christopher Domínguez, en *Malebolge* Pablo Soler realiza un ajuste de cuentas con sus propios demonios: “La predilección adolescente y morbosa que Soler Frost sentía por el nacionalsocialismo, y que le acarrea pequeños escándalos mundanos, fue desapareciendo hasta llegar a *Malebolge* (2001), la novela donde el católico reconvertido a la gracia que hoy es don Pablo hace un examen de conciencia y denuncia la infección pagana que sufrió.”

Esta afirmación no explica, sin embargo, la coincidencia de la publicación de *Malebolge* con la de varias novelas mexicanas aparecidas desde fines de la década de los

noventa que tienen el tema del nacionalsocialismo como motivo central, entre las que destacan, por los premios internacionales a que han sido acreedoras: *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi (Premio Biblioteca Breve 1999) y *Amphytrion*, de Ignacio Padilla (Premio Primavera 2000). Que dicho tema haya vuelto a estar presente en Alemania se entiende por la enorme importancia histórica y política de la aún reciente reunificación de la Alemania Federal y la Democrática. Así, que el tema del nacionalsocialismo se haya, hasta cierto punto, hecho presente en el medio literario mexicano, puede obedecer en parte a lo mismo, y a que el fin de siglo obligó a una recapitulación que, necesariamente, abarca las dos Guerras Mundiales, lo que hizo de Alemania un país particularmente notorio en la década pasada. Pero acaso existe otra razón: al haberse intensificado los intercambios económicos, tecnológicos y sociales de México con ese país —lo que sin duda ha ocurrido en los últimos años— los mexicanos nos sentimos fuertemente atraídos por Alemania, pero la primera referencia que, como antes mencioné, aún solemos tener en mente, no es la más elaborada de la cultura y sus representantes, sino la que ha sido abundantemente explotada por el cine más convencional: la de los uniformes, el nacionalsocialismo, la brutalidad y los campos de concentración.

Desde luego, en décadas pasadas hubo una recepción importante de la literatura en lengua alemana por parte de las élites culturales mexicanas, en la que incluso existieron traductores y “profundos conocedores de las letras alemanas”, como señala Dietrich Rall en un ensayo que relaciona la expresión literaria que se dio, principalmente, entre México, Austria y Alemania: “Juan García Ponce, Margo Glanz, José María Pérez Gay, Luis de Tavira, por mencionar sólo algunos. De ellos y otros existen estudios sobre Thomas Mann,

Robert Musil, Franz Kafka, Bertolt Brecht, etcétera, que dan testimonio de su erudición, como anteriormente Alfonso Reyes lo hizo con su Trayectoria de Goethe.”

Pero la de Pablo Soler, Volpi y Padilla, por mencionar sólo a algunos, es ya otra generación, la que acaso recibió aquellos estudios y traducciones, y que se aproxima a la cultura en lengua alemana con todo ese bagaje, al que se añade, además, el del cine de las décadas recientes, y el peso de un nuevo fin de siglo.

Independientemente de la naturaleza desigual de esta joven literatura germanófila —a la que en los suplementos mexicanos se dio en llamar, con sorna, “nazismo mágico”, y cuyo interés por Alemania y Austria puede coincidir en algunos casos, como señalan sus críticos, con el de aspirar a una recepción más amplia—, su existencia refleja cambios en la intensidad y la frecuencia de los contactos con *lo alemán* y con *los alemanes*, y constituye acaso un intento —recordemos los intentos del joven Törless— de articular y asimilar esas presencias. Esto quizás vale también para *Malebolge*, si bien no hay que olvidar que se trata de un texto inscrito dentro de un discurso más extenso y más complejo — la “Saga de los Jensen”—, a cuya tercera estación paso ahora.

III

El infierno y el edén

Tabasco es un *Edén*

La última parte de la trilogía de Pablo Soler Frost sobre la familia Jensen lleva por título *Edén*, y apareció en 2003 publicada por Jus, una editorial especializada en temas católicos.

La novela retoma la historia de la rama danesa de los Jensen un poco antes del momento en que se había quedado al final de *La mano derecha*, pues inicia con el regreso a Dinamarca del capitán Jensen y la concepción de sus hijos gemelos. La narración de *Edén* arranca unos años antes que *Malebolge*, sólo que ambas novelas están situadas en lugares distintos.

Pero ya desde las primeras páginas puede reconocerse al mismo narrador que ha contado las dos etapas anteriores: un narrador que gusta de hacerse notar con constantes comentarios y continúa introduciendo matices mexicanos y coloquiales en su voz: “Una mujer vestida de gris parecía perdida en la inopia, contando los cerros de Apam. (En Dinamarca no saben que en Apam no hay cerros)”.

Se presenta también esa marca de estilo en común con *Malebolge* y que consiste en incluir a la cultura y la geografía mexicanas dentro de una perspectiva más vasta y lejana: “Quedaban lugares en el mundo adonde ir a buscar peligros, adonde curar el ansia de ver mundo de un muchacho de quince años o matar de desesperanza a un lobo de mar: Kilimantan, Zululandia, los polos, la Lacandonia, el South Street Seaport.”

Asimismo, unos párrafos después: “Y sí, algo quedaba de mágico en ciertos nombres, aunque resultaran malditas realidades: Haiphong, un puerto perfumado de la Cochinchina; Cartagena, diez veces saqueada por los filibusteros; la moderna Yokohama, encendida de faroles y de farolitos; la palúdica Frontera, en Tabasco, de donde salían las trozas de palo de rosa y de caoba...”.

Tal vez porque una gran parte de la novela se desarrolla en México, la prosa está mucho más cargada de mexicanismos que en los dos libros anteriores, *La mano derecha* y *Malebolge*; también, mucho más que aquellas dos, *Edén* resulta una especie de novela de aventuras con toques de realismo mágico en la que el narrador se permite algunos caprichos. Así, una de las fechas importantes para Norman, uno de los dos hijos gemelos del capitán Jensen, es referida a la manera de los cristianos medievales y renacentistas: “Norman, en el año de la Redención del mundo de 1907, luego de un gran disgusto con su madre, embarcó por fin...”.

Uno de los aciertos del narrador es comunicar la extrañeza y el asombro del viajero sensible que se expone a impresiones ajenas; así describe, por ejemplo, Shangai:

fue el primer lugar donde tuvieron la sensación de estar en el centro de un mundo igual, pero desconocido, como se cambian en extrañeza las cosas familiares cuando uno sueña: era Europa, la Europa civilizada que había creado un emporio en tierra china con manos chinas y sangre china y europea. Shangai está de pie sobre un terraplén que, guardado por varios muelles y rompeolas, ofrece al viajero la emoción de estar entrando en Tiro o en Sidón.

Después de enfrentar algunos desacuerdos con su hermano Sven y dejarlo en Le Havre en compañía de una mujer francesa a la que ni él ni el narrador consideran digna de él, comienza en verdad la aventura de Norman, el protagonista de *Edén*. Sin rumbo fijo y

resentido por las diferencias con su gemelo, Norman pide al cielo que le permita establecerse en “un país extranjero y probar suerte”.

Y ese país extranjero es México. Frontera, Tabasco, para ser precisos, es el lugar donde “nada más bajando, el picotazo de un animalillo rojo lo tumbó en un dispensario.” Presa de la fiebre, Norman es curado por el doctor Segura, “el único médico de los tintales” quien lo invita a terminar su convalecencia en una finca de su propiedad, El Edén.

Soler introduce al lector en el ambiente natural de Tabasco mediante una enorme cita tomada de un documento fechado en 1843-1845, *El Museo mexicano o miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, que interrumpe la narración como una larga perorata pronunciada por un escolar:

[...] el río Usumacinta es sin duda el más hermoso de aquella comarca, el más caudaloso, el que tiene más extensión y anchura y que ostensiblemente prodiga más sus beneficios a los fieles moradores de sus orillas e inmediaciones. Este río es el que naciendo en la República de Guatemala, baña después una parte del estado de Chiapas y descende enseguida majestuosamente en una linda cascada al de Tabasco [...]

Aun cuando el estilo antiguo de la cita no desentona con la voz narrativa de *Edén* —que muchas veces presenta matices en el mismo tono—, resulta curioso que, en vez de introducir el entorno físico de su novela en términos más subjetivos, a partir de la mirada de sus personajes, el narrador prefiera recurrir a una monografía que sólo ofrece una descripción superficial y candorosamente entusiasta de los ambientes naturales de la región. Muy poco se dice en ella de la población de Tabasco; solamente que el Usumacinta prodiga sus beneficios a sus “fieles moradores”, y más adelante, que “Ocho pueblos [...] son los únicos que disfrutan de las riquezas que presenta el enunciado río”. Más interesante para el

desarrollo del personaje principal y de la novela misma resulta la existencia de maderas en abundancia:

En los parajes más bajos se hallan los tintales, o por mejor decir, esos plantíos naturales del palo de tinte que son los tesoros inagotables de Tabasco, pues se reproducen espontáneamente y sin ningún esfuerzo humano; estos tintales ocupan centenares de kilómetros cuadrados, pero ya no se encuentran en las orillas, porque continuamente se están cortando; empero, por canales que fácilmente se abren, o por los arroyos donde se extrae hasta las márgenes del río, en donde se convierte en oro, pues siempre hay mucho interés por tener listos cargamentos de palo para los buques extranjeros, de los que no hay alguno que no salga recargado hasta sobre la cubierta de este precioso fruto...

El interés del narrador por el paisaje no parece fundamentado en los propósitos del realismo literario, y tampoco en los del romanticismo; la manera en que el doctor Segura introduce a Norman al medio ambiente tabasqueño tiene fines más bien pragmáticos y, en general, el discurso del doctor pertenece más a los dominios de la Ilustración:

El doctor le fue enseñando.

—Nunca salga solo. Nunca salga descalzo. Nunca se aleje de la trocha.

Oían un aullido o un gruñido sordo y potente y le decía:

—Ésta es la zorra de aquí.

O:

—Es el tigre, que anda buscando hembra.

O:

—Son los monos. Alguien camina.

Veían un insecto, como un escudito café:

—Tenga mucho cuidado. Es una chinche de monte y su orín transmite el mal de Chagas.

—Ése es el palo de zopilote, caoba por otro nombre.

Veían una planta:

—Ésta es la quinina. Es gracias a este arbolito que usted se ha salvado. Desde siempre los indios han comido su corteza para aguantar las fatigas y las fiebres. Los peones lo siguen haciendo. Su uso es similar al de un alcaloide que descubrió von Bibra, creo, u otro alemán; en el Perú y en Bolivia los afanadores mastican las hojas de coca. Ayuda, además, allá, porque es muy alto y falta oxígeno. Pero mascándola se resisten esos ardores y esa sequedad del aire. Ya los incas la tenían por planta muy buena y muy sagrada.

No sorprende, por lo tanto, que el orgullo de la biblioteca de Segura, quien “estaba suscrito a cantidad de revistas progresistas y científicas”, sea “una Enciclopedia de la edición

primera de todos esos franceses cangrimanos.” Orgullo que, en vista del comentario, el narrador no comparte en lo absoluto. Sus simpatías y antipatías impregnan la caracterización de los personajes:

[el doctor Segura] No podía permitirse festejar a la Virgen [de la Candelaria] pero, al mismo tiempo, no podía dejar de hacerlo. El conflicto entre sus libros masones y el corazón de la tierra era demasiado largo y tenso como para no respetar; es que como había leído libros, tenía el corazón y la mente llenos de ideas y proyectos y prejuicios y monstruos de razón.

Segura se permite, sin embargo, guardar cierto respeto a las tradiciones religiosas, ya que “no convenía que la gente que le servía pensara que era ateo, cosa que lamentablemente era. Resultaba evidente que no sabía que lo más reaccionario del mundo es no creer en Dios o negar su creación y su asistencia.”

Sin embargo, el narrador no fundamenta sus ideas, por ejemplo, no explica en qué sentido es el ateísmo más reaccionario que la religión, sino que da por hecho que su palabra es más “verdad” que la de los personajes cuya historia relata.

Aunque los habitantes de la región figuran muy de vez en cuando en el texto, también son parte de la enumeración de datos importantes sobre el nuevo entorno de Norman: Veían una persona: “—Ése es de Oxolotán. ¿No ve cómo lleva un rosario en el cuello? Así son allá. Un indio los saludaba con reverencia barroca y el doctor explicaba: —Gildardo es de San Juan Bautista y habla un castellano como del siglo XVI, sin agravio de lo presente.”

Uno de los indígenas que ocupa en el texto un lugar más visible en la narración es Luisito, sirviente del doctor Segura: “[...] era un viejo hombre tojolabal, sordo y mudo y correctísimo, bien que siempre descalzo. Era un superviviente de la epidemia del cólera

morbus de 1833-1834, que había assolado las márgenes del Grijalva. En ese entonces era tan sólo un niño, ‘y quien le curó’ afirmaba el doctor Segura, ‘fue su propia constitución’”.

Al igual que Luisito, en *Edén* los habitantes indígenas del lugar no sólo parecen sordos y —sobre todo— mudos, sino casi inexistentes. Las escasas ocasiones en los que figuran en la historia dejan la sensación de que son contemplados desde muy lejos:

En Yaxchilán, buscando al elusivo y magnífico momoto, una trogónida no tan espléndida como el quetzal pero muy particular y hermosa, fue como [Norman] conoció al primer lacandón que hubiera visto nunca. Había oído hablar de ellos. Preciado y el doctor los despreciaban por bárbaros, atrasados e ignorantes; Bulnes, en cambio, admiraba su independencia: “prefieren morir”, decía, “que estar encadenados a la tierra o al trabajo”. Los lacandones existían, y no eran un mito moderno como los megaterios del caballero Collingwood. Años después le contaría al doctor Blom esa experiencia. Resulta que dio con uno de ellos, o diremos mejor, el lacandón dio con Norman durante su primera expedición a Yaxchilán.

Es el único encuentro de Norman con un indígena que no está marcado por la asimetría de los roles y clases sociales. Así lo describe Soler:

Sería muy del gusto de ahora decir que Norman no había visto nada y que había sido el lacandón quien le enseñó el nido del que pronto salió uno de los orgullosos padres, un momoto azul cielo. En realidad Norman, desde la lejana época de la muerte de Lorenzo había aprendido a mirar. Al verse piel blanca y piel roja, el lacandón había tensado su arco y Norman pensó en llevarse la mano al cinto, cosa que no hizo o hubiera probado la flecha de piedra del jaguar pesada y ligera que usaban los lacandones para que se hunda en los pliegues de carne y grasa del tigre. Pero algo hizo que no se dispararan, y muy poco a poco el hombre de la selva se acercó al hombre de la costa. Tal vez la juventud de Norman, o sus amarillísimos cabellos, o el hecho de ser tan alto, lo salvaron.

El lacandón lo saludó “en castilla” muy quedito, y lo propio hizo Norman. Luego siguieron la alta enramada, visible porque no hacía mucho aquí se había hecho un desmonte grande, y las señales del momoto. En ese momento se apareció un colibrí que se quedó frente a Norman zumbando, muy molesto. El lacandón se acercó al güero, volando lejos el chupamirto. Kankín, pues tal era el nombre del indígena de largos cabellos, le dijo entonces:

—Diremos también que hay un colibrí que sólo se aparece tres veces en la vida de un hombre. Una, para decir que uno se va a morir; otra, para agradecerle a uno algún sacrificio particular hecho a los dioses y otorgarnos una gracia; otra, para decirle a alguien que ese día hallará un tigre.

“Y hay un tigre que sólo se te aparece tres veces en tu vida: una, para decirte que te vas a morir; otra para decirte que tu sacrificio ha agradado a Dios y que te va a conceder la merced; y otra para decirte que ese día te va a tocar ver una serpiente.

“Y hay una serpiente que sólo se te aparece tres veces en la vida de cazador. Ese pájaro te decía algo. ¿Sabrás verlo?”

Norman negó con la cabeza y Kankín continuó: “Vienen tiempos malos, vienen gentes malas. Sal de tu tierra y busca por aquí dónde quedarte, porque veo gente roja que va a cometer cosas grandes y malas, y la muerte anda rondando al padre”.

Cuando el narrador aclara que “sería muy del gusto de ahora” contar la historia de otro modo, nos está revelando metaficcionalmente que acaba de hacer una libre elección, probablemente para escapar de un cliché. Sin embargo, cae en otro estereotipo al presentar al indígena como un ser de creencias irracionales, e incluso poderes mágicos y adivinatorios. Kankín no es un “personaje real”; parece más bien producto de un exotismo que no revela más que desconocimiento y distancia con una cultura muy distinta de la del narrador, quien de cualquier forma apenas menciona la presencia indígena.

El tema de los extranjeros llegados a México es, en cambio, importante dentro de la novela, y algunas veces su confrontación con el país que los acoge es tratada de una forma interesante. Por ejemplo, Sven, el gemelo de Norman, encuentra una forma creativa de adaptarse a su nuevo entorno, y dejará constancia, por medio de la fotografía, de sus impresiones mexicanas:

Y aprendió bien lo de la fotografía: le pareció la única manera de poder defenderse de la irrupción de lo mexicano en su vida: perpetuando las esquinas del indio triste del niño perdido, del coliseo nuevo, de la cruz verde, de la doble águila, de victorias, de cercas, de betlehemitas. Cada noche, o cada dos noches, al revelarlas en el cuarto de su hotel, sentía que iba adquiriendo algún dominio o algún conocimiento de este país.

Asimismo, se menciona a extranjeros cuya presencia en México fue real e histórica: “Uno que andaba por aquí entonces, el barón de Waldeck, impedido de llegar a Palenque, se dedicó a intentar curar a las víctimas [del cólera].”

A pesar de todos los tratamientos que le fueran aplicados directamente por de Waldeck, “Luisito quedó sordomudo”. Pero, continúa el doctor: “Eso no le impidió servir en el ejército, donde luchó bajo las órdenes de mi abuelo, ni trabajar luego para mi padre. Y ahora para mí. Y si quiere ir descalzo porque no quiere ponerse ataúdes en los pies, por mí está bien’ decía el doctor Segura, que toleraba ésta y otras excentricidades de Luisito, como que lo tratara de tú.”

Uno se pregunta si tales “excentricidades” podrían ser más bien marcas culturales, o si se trata de rasgos de carácter del propio Luisito, el cual más allá de ser un personaje, podría ser descrito también como una persona. El doctor, en todo caso, “tolera” estas peculiaridades, al igual que el inusitado trato de *tú*, siendo él el patrón y Luisito su sirviente.

Respecto de los monteros, el narrador cuenta que “aunque vivían de la selva, no la destruyeron nunca como los que después vinieron.” Añade que “Muchos fueron crueles, otros simplemente se endurecieron en la selva, y muchos no pudieron.”

A Norman, el gemelo Jensen que habrá de convertirse en montero, “estos nombres en medio del mapa en blanco de la selva Lacandona le parecían destellos de progreso, primero, ya luego símbolos desusados en los lindes. El Apuro, La Armonía, El Encajonado, El Censo, San Quintín, Egipto, Pico de Oro.”

Muy poco se habla en esta novela de la crueldad con que los monteros trataban a sus peones y, en cambio, sí se relata que los primeros también fueron víctimas de la violencia en la zona; así, se menciona que durante la rebelión de Tzendales en 1909, al hijo de una familia de monteros, los Bulnes, “lo habían castrado los indios luego de desorejarlo”.

Los monteros habrían tenido que continuar la explotación de la madera entre fuertes tensiones: “Y si antes el miedo era que de pronto se fugaran todos los peones, ahora el miedo era que se los mataran.”

Aquí surge desde luego la pregunta: ¿por qué habrían de escaparse, si el maltrato no era regla general? En todo caso, ningún castigo se llevaba a cabo en la montería de Segura, quien “aunque era un patrón seco, no dudaba en ver a sus peones como hermanos. En El Edén no se hacía uso del fuste ni del látigo, y los muchachos producían sus tres o cuatro toneladas diarias”. Sin embargo, a pesar de los rasgos humanitarios del carácter de Segura, éste “Nunca había caído en la tentación de proporcionarles instrucción pública, cosa rara en un masón”. ¿Y por qué no lo hizo? Al respecto el narrador sólo dice, oscuramente, que tal vez “aunque él [Segura] no lo reconociese, hubiese un elemento de fatalismo en su pensamiento”. ¿A qué se refiere este fatalismo? ¿Pensaría el doctor que era inútil instruir a aquellos “talludos”, trabajadores, peones, leñadores que, en su mayor parte, eran indígenas? ¿Tendría miedo a que la instrucción los volviera rebeldes y los llevara a cuestionar la autoridad del patrón? Estas preguntas, al igual que muchas otras, quedan en suspenso a lo largo de la novela. Y no sólo porque el narrador se centra a continuación en la vida de Norman, dejando al doctor en segundo plano, sino también porque es muy poco lo que agrega sobre aquellos peones productores de caoba.

Norman llegará a tener su propia montería, misma que manejará sabiamente siguiendo el ejemplo del doctor Segura. El nombre de su finca rinde homenaje a su lugar de nacimiento: Dinamarca, y parece seguir el sabio consejo que han proferido los labios de otro finquero: “Un amo ilustrado y un servidor obediente: he allí la base del éxito”.

Edén y La rebelión de los colgados

Muy distinta resulta la mirada de B. Traven sobre las monterías y la vida que en ellas llevaban los peones indígenas de la primera mitad del siglo xx.

El seudónimo “B. Traven” remite a un personaje rodeado de misterio. Traven es autor de uno de los clásicos de la narrativa, si no mexicana, por lo menos referente a México: la *Canasta de cuentos mexicanos*, de la cual existe también una versión filmica; después de aquella colección de cuentos, tal vez lo más conocido de su obra sea la serie de seis novelas escritas entre 1931 y 1940, llamada también “Ciclo de la caoba”, que reúne cientos de páginas en las que Traven relata la vida y sufrimientos de los trabajadores de las monterías del sur del país.

De acuerdo con la biografía de Traven escrita por Karl S. Gutke:

Las seis novelas forman una unidad temática y están interrelacionadas, a diferencia de las iniciales en que el escenario mexicano constituía el único vínculo común [...] El ciclo de la caoba comienza con *Die Carreta (La carreta)* y *Regierung (Gobierno)*, que aparecieron en Berlín en 1931, continúa en el exilio de la Büchergilde Gutenberg [la editorial de Traven] en Zurich durante la segunda guerra mundial, con *Der Marsch ins Reich der Caoba (La marcha hacia el reino de la caoba)* en 1933, así como *Die Troza (La troza)* y *Die Rebellion der Gehenkten (La rebelión de los colgados)* en 1936, y culmina con *Ein General kommt aus dem Dschungel (El general. Tierra y libertad)*.

Escritas originalmente en alemán, las novelas de este ciclo tienen en común una prosa rabiosamente indignada, que sirve al narrador no sólo para informar, sino también para

involucrar emocionalmente al lector en las condiciones de esclavitud que imperaban en los lugares de explotación de la caoba, propiedad lo mismo de extranjeros —sobre todo españoles y alemanes— que de ladinos (mexicanos no indígenas).

Por ocuparse de un mismo tema —el de las monterías que explotaron la madera en el sur de México hasta poco antes de la Revolución mexicana y la vida de quienes las poseían (en el caso de Soler) o laboraban en ellas (en el caso de Traven)—, y por la presencia de B. Traven en las páginas de *Edén*, encuentro pertinente realizar aquí una comparación entre la obra de éste y la de Soler.

Para establecer esta comparación me basaré sobre todo en la más famosa de las novelas del “Ciclo de la caoba”: *Die Rebellion der Gehenkten* o *La rebelión de los colgados*, cuya acción transcurre también en el sur de México, en la época inmediatamente anterior a la Revolución Mexicana.

El narrador de *La rebelión de los colgados* está movido por convicciones tan poderosas y definidas ideológicamente como las del de la “Saga de los Jensen”, y en ocasiones también se entromete en la prosa con juicios acerca del comportamiento de sus personajes. El de Traven, sin embargo, encuentra formas más concretas de reforzar lo que antes expresó como juicio moral o apreciación intelectual por medio de la acción, tal vez porque es un rasgo de su poética, como señala Jorge Ruffinelli: “En esto podría resumirse provisionalmente su concepto de la narración: testimoniar la experiencia propia que tenga un valor colectivo, que refleje la realidad de sufrimientos de todos los hombres, o por lo menos de aquella mayoría explotada e insatisfecha con el mundo que les toca padecer.”

Así sucede ya desde uno de los primeros capítulos cuando Cándido, el protagonista, envía a su hijo a comprar maíz para alimentar a sus dos lechoncitos recién adquiridos:

Der Junge sprang fort. In einigen Minuten kam er zurück, den gekauften Mais in seinem kurzen, wollenen Überwurf tragend. Dem Indianer, obgleich sein Geld ebensogut ist wie das der Ladinós, wird nichts in Papier eingewickelt, auch werden ihm keine Tüten gegeben. Wozu auch? Er kann das Gekaufte, sei es Zucker, Salz, Kaffee, in seinen Hut schütten oder in seinen Überwurf, oder er kann seine Hosen unten zubinden und die Ware in die Hosenbeine füllen. Er erwartet keine andere Bedienung beim Händler, obgleich ohne die indianischen Kleinbauern als Käufer der gesamte Handel der Stadt vernichtet würde und alle Händler verhungern müßten.

Al resaltarlo de manera tan explícita, Traven se asegura de que el gesto de desprecio —completamente cotidiano y “normal” en el contexto social del lugar y la época—, no pase desapercibido para el lector que, ya desde la introducción de la historia, necesariamente se inclina con simpatía en favor de Cándido, cuya esposa acaba de morir ante la negligencia del médico que se negó a atenderla sin recibir a cambio una paga contante y sonante, y por supuesto, en favor de Angelino, que recién ha quedado huérfano de madre en tan mezquinas circunstancias.

En contraste, en *Edén*, el doctor Segura, quien brinda a Norman su hospitalidad, no hace distinciones de ninguna clase para otorgar su atención y sus servicios profesionales:

Siendo como era el doctor Segura Méndez el único médico de los tintales, a El Edén llegaban gentes constantemente: iban los monteros lo mismo que los indios, los vaqueros y los montaraces, *rurales* y malhechores, gente vecina y gente que venía de lejos, de río arriba o de otro brazo del prodigioso Usumacinta. Lo mismo era un hombre macheteado al que sus amigos traían al abrigo de la noche (pues se sabía que el doctor no le parecía [sic] que la policía se mezclara en los asuntos de caballeros o de indios), que un boguero transido de dolor y gritando porque su pie se quedara entre el muelle y el barco...

Otro recurso de Traven para ganar al lector a favor de la causa de sus personajes son los nombres. En un guiño alegórico, la familia que se convierte en víctima de los monteros

ostenta su inocencia desde sus nombres castellanos: *Cándido* es el campesino que se endeuda con don Gabriel, un enganchador de peones, para poder dar una digna sepultura a su mujer. *Angelino*, a quien ya mencioné antes, es su hijo. Y la hermana de Cándido, que ha de seguirlos hasta el horror de la montería, donde será perseguida por los capataces y patrones —quienes por supuesto nunca logran doblegar su dignidad— se llama *Modesta*.

Podría decirse, con justicia, que las figuras que aparecen en las novelas de Traven son esquemáticas; en verdad representan polos opuestos en una suerte de maniqueísmo social donde todos los ricos, ladinos y extranjeros por igual, parecen estar cortados con el mismo molde.

El narrador no intenta disfrazar su discurso a favor de los indígenas y, por el contrario, hace toda suerte de comentarios amargamente irónicos en los que muestra la moral hipócrita de los explotadores: “Die eigentliche Arbeit der Caballeros, die unbedingt notwendig war, um die Zivilization im Gang zu halten, wurde so zwischendurch hier und da angetastet; einige Minuten wurden auf rein geschäftliche Dinge verwendet. Man muß es sich leichtmachen im Leben und die arbeiten lassen, die keine Caballeros sind und nicht genügend Fett im Obergehäuse haben, um ernten zu können, ohne zu pflügen.””

Los indignados comentarios expresados por el narrador recuerdan constantemente las diferencias de clase y los abusos cometidos por una burguesía extranjera, criolla o mestiza. Así, más adelante menciona, con similar intención: “Wenn die Hände zu faul sein sollten und nicht fähig waren, drei oder vier Tonnen zu schaffen, so war nichts verloren, wenn der Mann verreckte. Entweder er schaffte vier Tonnen, oder er kam unter die Erde,

weil er nicht einmal sein Essen verdiente. Es ist die Pflicht des Proleten, zu arbeiten, und wenn er zu faul ist, zu arbeiten, dann hat er kein Recht zum Leben. Weg mit ihm.”

Soler y Traven coinciden en que la meta de los finqueros y sus capataces era obtener entre tres y cuatro toneladas de caoba por cada leñador. Traven, sin embargo, describe de cerca las penurias con que se llevaba a cabo semejante tarea, con lujo de detalles:

Viele Bäume in den tropischen Urwäldern nehmen beim Wachsen ihre Hauptwurzeln mit hoch. Diese Wurzeln formen breite starke Rippen, die an ihrem äußeren Ende etwa einen Zoll dick sind; und je näher zum Stamm kommen, desto dicker werden sie, bis sie, am Stamm selbst angelangt, breit in den Stamm übergehen. Manche Bäume haben sieben oder gar neun solcher Rippen, die strahlenartig vom Stamm ausgehen. Diese Rippen, die ja eigentlich Wurzeln sind, bestehen aus Holz, sehr viel härter als das des Stammes. Soll der Stamm geschlagen werden, so müssen zuerst alle Rippen durchgehackt werden, ehe die Axt den eigentlichen Stamm erreichen kann. Die Rippen sind nicht nur ungemein hart, sie sind auch häufig drei oder vier Fuß breit, abgesehen von der Dicke.

Soler, en cambio, se concentra en describir la tarea de los capataces y el proceso de selección y transportación de la madera en términos generales, y muchas veces, caracteriza con rasgos positivos en la labor de los patronos:

Lo primero que se hacía era ir en busca de un manchón y marcar los árboles que se iban a tirar. Esto lo hacían siempre Lorenzo [el capataz], que sabía, y Norman, pues le gustaba indultar ejemplares particularmente hermosos o en los que hubiera varios nidos o estuviesen condecorados de orquídeas y aerofitas. Después de unos días se embarcaban los hacheros y bogando se les llevaba hasta allí. Una vez llegados al manchón de palo de tinte o de caoba, lo primero era limpiar la hojarasca de debajo de los árboles que se querían cortar.

Y, si bien el narrador de *Edén* menciona rasgos de la vida en la selva más cercanos que su curiosa descripción inicial, el escenario que dibuja parece un entorno distinto al de *Die Rebellion der Gehenkten*, tal vez porque en ambos casos las imágenes intercaladas en el drama de los personajes están marcadas por las percepciones subjetivas de éstos. El alemán

escribe, por ejemplo, en el capítulo III: “Der Morgen kam zögernd, mit kalten, nassen, schweren Nebeln, die er auf seinem Wege ärgerlich hin- und herschüttelte, als wären sie lästige Gewänder, die er aber hastig in den Busch zerrte oder auf der Prärie fallen ließ, als die Sonne hervor kam. Ohne vorherige Ankündigung, plötzlich, stand sie am unteren Himmel, als wäre sie mit einem Sprung in das Weltall hineingeboren worden.”

Y con esa misma violencia es que la realidad de la montería irrumpe en las vidas de Cándido, de Angelino, de Modesta y todos los peones nuevos que, llenos de temor y de oscuros presentimientos, aún ignoran el infierno al que se aproximan. Así, apenas llegados a su destino, la atmósfera se muestra llena de presagios: “Grauen war rings um sie, wohin sie auch blickten. Es war finstere Nacht. Jedoch das Grauen kroch an sie heran. Es kam von der grasbedeckten Erde, auf der sie saßen, es schlich herbei aus dem Dickicht, das den weiten Platz umrahmte; es gurgelte herauf aus dem nahen Fluß.”

La selva de *Edén* guarda también sus serpientes, que sin embargo son peligrosas para todos por igual, sean indios, mestizos o extranjeros:

Norman fue aprendiendo a mirar. Mirar, en la selva, es difícil, y es importante. Hay muchas selvas; no todas iguales. Donde hay zapotales el piso es rocoso y hay menos agua; está la selva de cansan, y los caobales, los tintales y la selva de guapaque. En cada una hay distintos árboles, distintos animales, peligros distintos. Hay que aprender a mirar, a ir atento. Se va la vida en ello. Hay que saber dónde se va a dar el siguiente paso, donde va a quedar el pie, dónde la cabeza.

En la obra de Traven, este entorno agreste parece confabularse con los patrones para martirizar con minuciosa saña a los leñadores de la montería, especialmente durante el suplicio al que alude el título de la novela:

Die Augen der Abgehengten waren blutig und verquollen. Der Körper an hundert Stellen entzündet von Beulen, verursacht von den Stichen der Moskitos und den Bissen der roten Ameisen. Dutzende von kirschgroßen und Hunderte von sehr kleinen

Zecken hatten sich in die Haut so heftig eingebissen, daß ihre Köpfe völlig eingegraben waren. Es kostete Mühe und Geduld, alle die Zecken wieder herauszuziehen, ohne daß die Köpfe im Fleisch steckenblieben, denn dann gab es böse, schwer heilende Wunden. Wo immer eine Zecke sich eingebissen hatte, auch wenn sie wieder herausgezogen worden war, da verblieben Stiche, die eine Woche lang so entsetzlich juckten, daß der Verletzte sich die Haut ständig aufkratzen mußte, um Ruhe zu finden. Jeder Körper war bedeckt mit einem Gewimmel von Ameisen, eingebissenen, und solchen, die hinwegrannten mit Tröpfchen von Blut oder mit Stückchen menschlichen Fleisches. In den Zehen und zwischen den Zehen steckten Sandflöhe, die ihre Eier tief in das Fleisch gelegt hatten. Kleine Spinnen waren im Haar verkrochen, und größere Spinnen hatten begonnen, Netze über Stellen des Körpers zu weben, um die winzigen Fliegen, angelockt vom Schweiß und Blut der Gehenkten, zu fangen. Schnecken hatten ihre glitzernden Schleimwege auf den nackten Oberschenkeln zurückgelassen und in offenen Wunden, verursacht bei der Arbeit und nicht verbunden, hatten große Fliegen ihre Eier abgelegt.

Sin embargo, las cosas podían ir aún peor, como aclara uno de los peones: «»Es ist nicht ganz so schlimm, wenn wir hier dicht bei den Hütten gehenkt werden«, sagte Santiago zu Antonio, der ihm half, Lorenzo, einen der gehenkten Schläger, wieder zum Bewußtsein zu bringen. »Schlimmer ist es, wenn einer ganz allein, aus besonders schwerer Strafe, weit fort vom Lager gehenkt wird, wo er von Wildschweinen oder von Dschungelhunden angefressen wird und er sich nicht wehren kann.«»

En estas líneas parece quedar muy lejos el idílico Tabasco, el del Usumacinta que “prodiga sus beneficios a los fieles moradores de sus orillas e inmediaciones”; lejos, pues, del paraíso descrito inicialmente por el narrador de *Edén*.

La prosa del alemán nunca se separa de los trabajos de los vaqueros, cargadores y leñadores; así describe, por ejemplo, la finca que lleva el irónico nombre de “La Armonía”:
“[...] umfaßte ein so weites Gebiet im Dschungel, daß es nötig gewesen war, sie in vier Distrikte einzuteilen [...] Von einer Grenze bis zur andern mochten sechzig bis achtzig Kilometer sein, die freilich, wenn sie marschiert oder geritten wurden, sich um wenigstens

die Hälfte verlängerten, weil das Gelände, Berge, Felsen, Sümpfe, Schluchten, Flüsse, gerade Weglinien nicht gestatteten.”

Y aunque estos campesinos indígenas ya en sus lugares de origen estuvieran acostumbrados a sufrir miseria y privaciones, encuentran el fondo del horror en las monterías. Simbólica y literalmente, hasta la tierra, tan cara a su visión del mundo, se vuelve en su contra gracias a la inventiva con que los de los capataces complican sus castigos, según cuenta otro de los nuevos compañeros de Cándido:

»Eine andere Auffrischung, wie Don Felix sagt, ist auch recht schön. Don Felix hat sie erfunden.« Matias, der nächst Santiago einen anderen Körper behandelte , sagte das. »Um elf Uhr morgens wird der Muchacho hergenommen, und auf einem weiten Platz, wo kein Baum steht und kein Dach, wird er nackt fest zusammengeschnürt und dann in den heißen Sand gegraben, bis über das Maul, so daß nur die Nase, die Augen und der Schädel frei bleiben, alles natürlich unter der brühenden Sonne.

Ante semejantes grados de crueldad, el narrador de *La rebelión...* incluso llega a afirmar: “»Gott war auf Erden und erlöste die Menschen vor zweitausend Jahren. Das nächste Mal sind wir dran.«” Para él, no sin ironía, no es Dios quien tendrá que venir a redimirlos, sino su propia fuerza, su “rebelión de colgados”, la cual, en un acto que tiene mucho de simbólico, comenzará por quemar los papeles en los que constan deudas, contratos abusivos y títulos de propiedad. Traven pugna por una sociedad que, para librarse de la corrupción, tendrá que comenzar de nuevo, desde cero.

Sin embargo, desde el punto de vista de *Edén* las cosas se ven muy distintas. Si bien el narrador reconoce que Norman no tenía amigos ya que esto “Entre la gente de tierra era imposible, por la rígida barrera social”, el retrato que hace del ambiente de la época parece destinado a descartar las condiciones que justificarían una revolución. Así, cuando las profecías adversas de Kankín el lacandón comienzan a hacerse realidad, el narrador

comenta: “Lástima, pero tuvo razón: 1919 fue el año del asesinato de Zapata [...] el año del plan de Agua Puerca y de su resulta, que fue el asesinato del presidente Carranza. Y entonces sí cayó de veras el chahuistle en Tabasco.”

De acuerdo con esta voz narrativa, las verdaderas desgracias llegan al sur del país encarnadas en los experimentos sociales de Tomás Garrido Canabal y la persecución religiosa que éste emprendiera: “En sus tarjetas no ponía gobernador de Tabasco: ponía enemigo personal de Dios”.

De Dinamarca al Edén, pasando por Alemania

La novela *Edén* de Pablo Soler Frost parece responder a la obra de B. Traven como un regaño indignado ante la crítica que el autor alemán hace de los monteros. Así lo demuestra el paso del escritor alemán como personaje por las páginas de *Edén*: “Traven se llamaba. B. Traven, aunque al parecer usara muchos nombres. Venía desde Tenosique. Estaba escribiendo un libro sobre las monterías, le dijo a Lala [la esposa de Norman], aunque a Norman le había dicho que era un explorador interesado en la posible comercialización de las pieles de lagarto. Era un hombre alto, de cara larga, que no veía muy fijamente a los ojos, como si estuviera pensando todo el tiempo.”

En la novela, todos sospechan de Traven. Piensan que es un agitador, un agrarista. Así: “El escritor, mientras, dándose cuenta de lo peligroso de su situación, procuró calmarles. Que no era un espía ni sabía nada de deslindes ni de tierras. Que había sido anteriormente marinero. [...] —Reconozco —dijo— que es un atrevimiento escribir una novela tomando como escenario el Lacandón. Hay gente que sabe infinitamente más que yo. [...] Pero en mi país son aún más ignorantes que yo respecto a todo este Universo.”

A diferencia de los personajes, el narrador no tiene dudas y expresa con mucha claridad lo que opina de Traven: “[...]aunque nadie sabe de qué país fuera, ni a quién le importe. Porque calumnió a gente decente, aunque era un buen escritor.”

El narrador de *Edén* parece olvidar aquí que la literatura es ficción, aun cuando, como la obra de Traven, funja también como documento social. ¿Quién es esa gente decente a la que Traven calumnió? La respuesta parece ser: los finqueros extranjeros, los dueños de las monterías, muchos de los cuales cometieron abusos consignados por numerosos historiadores. Durante el Porfiriato existieron incluso razones económicas para el trabajo forzado y la existencia de un sistema cercano a la esclavitud en el sur y otros lugares del país, como explica Armando Bartra:

La necesidad de recurrir a compulsiones laborales no económicas es fácil de explicar. Modalidades de explotación del trabajo, en donde el consumo directo bajo el control del patrón se combina de diferentes maneras con la producción por cuenta propia, no pueden depender exclusivamente del mercado salarial libre, propio del capitalismo industrial. En esta última forma del capitalismo, el obrero tiene que vender “voluntariamente” toda su fuerza de trabajo, por el simple hecho de que ha sido *íntegramente* desposeído de sus medios de producción. En el primer caso, en cambio, el trabajador conserva algunos medios de producción, lo cual le permite emplear directamente una porción de su capacidad laboral y autoproducir algunos de sus medios de vida. Así, aunque tenga que vender *una parte* de su fuerza de trabajo para completar su ingreso, esta oferta puede no coincidir en magnitud, o en tiempo y espacio, con las demandas laborales del capital. La simple posibilidad de esa no correspondencia basta para explicar la apelación empresarial al trabajo forzado.

Aún así, también habría que tomar en cuenta las consideraciones de Karl S. Guthke, uno de los biógrafos de Traven, respecto del “Ciclo de la caoba”:

[...] a pesar del color local y los detalles auténticos que incluyó en sus relatos, Traven rebasó los límites de la narración histórica. Su retrato de la injusticia social, codicia capitalista y caprichos personales de los poderosos y sus esbirros alcanza un grado de generalidad tal que permite aplicar su *j'accuse* social y político a situaciones análogas en otras épocas y lugares, particularmente a la Europa de la época en que los nacionalsocialistas tomaron el poder. No resulta difícil encontrar alusiones a Hitler en las últimas novelas de la serie, e incluso *Gobierno* se interpretó en su momento como una novela en clave sobre la dictadura nacionalsocialista. Los censores nazis no

pasaron por alto el mensaje e incluyeron la novela en su primera lista de libros prohibidos.

Con el ciclo de la caoba, Traven quería ‘dar valor a los oprimidos en Europa y mostrarles cómo hacer las cosas y que ninguna dictadura es invencible’.

Curiosamente, dentro de su propia ficción, el narrador de *Edén* se permite incluir una “anécdota” de Traven más bien grotesca: retado a duelo por uno de los finqueros, un sacerdote amigo de Norman “se arrodilló frente al montero para pedirle la vida del comunista.” El narrador cede a la tentación de concluir que “de ahí le vino al escritor más odio por los curas.”

Según el narrador de *Edén*, después de su investigación de campo en las monterías,

Traven

[...] escribiría un ciclo de la selva, alegando en sus novelas a favor de los indios de las monterías, en muchas de las cuales se les trataba cruelísimamente, se dice que hasta peor que en el infame Valle Nacional oaxaqueño o que en las zacatecanas minas de plata de los Guggenheim y otros. Sí, sí hubo desorejados y gente a la que se le cortó un pie o un pedazo de nariz, y los famosos colgados, a los que se sujetaba por las muñecas a dos cuerdas y se les extendía y luego se les izaba, y así muchos hombres murieron. Pero no todos los propietarios eran tigres salvajes ni todos los muchachos unos ángeles. Y si en principio la revolución rompió muchas cadenas, luego se forjó otras, más pesadas, e intentó sacar la religión de México. Y su herencia es nefasta.

Resulta curiosa la crítica del narrador hacia el extranjero que, a su juicio, se inmiscuye en un asunto que no le compete, y del que está mal informado, aunque el narrador mismo acepte que los abusos tuvieron lugar. En el fondo, es el mismo principio que el de la violencia doméstica: todo está bien mientras nadie se entrometa en asuntos de familia.

A estas alturas del análisis, resulta obvio que Traven se identificó profundamente con aquello que llama el “proletariado indígena”. Y fue así porque, si creemos en la confesión que hizo poco antes de morir a su esposa, la verdadera identidad de Traven es la de Ret Marut, anarquista que huyera de Alemania, donde era perseguido político y adonde no

podía regresar; la condición de extranjero exiliado, sin papeles, acaso perseguido en su país de origen, lo acerca a la situación de los indígenas, a quienes muchas veces no se reconoce una identidad, y que cotidianamente se enfrentan al desprecio y la ignorancia que de su cultura tenemos los mestizos hablantes de español.

Así pues, como nómada a la fuerza, Traven encontró en México un referente útil para su ideología y su literatura. Al igual que el narrador de *Edén*, Traven se interesó poco por la cultura indígena; poco o casi nada dice sobre las lenguas de las etnias mexicanas; poco o casi nada sobre su religión, indumentaria y costumbres. Muy fuerte es sin embargo la imagen esperanzadora de un “México profundo” que comienza a escribir su verdadera historia con la Revolución. Respecto de este rasgo, Tatiana Bubnova señala:

La novela llamada indigenista pocas veces trata de dar cuenta del mundo interior del indígena, y cuando lo consigue no lo hace de un modo convincente: en el mejor de los casos da con un problema social enfocado desde el punto de vista de los grupos no indígenas. No se escribe, por lo general, desde la vivencia de ser ‘indio’. Al ‘indio’ en cuanto tal lo construye el ‘otro’, *su* ‘otro’; denota una óptica ajena, aunque el espectro de actitudes que implique pueda ser muy amplio, desde totalmente objetual y cosificante, hasta en los intentos bastante aceptables de identificación con la interioridad del objeto descrito.

Por su parte, al narrador de la “Saga de los Jensen” parece resultarle más fácil escribir sobre lo extranjero. En este sentido, Traven y Soler Frost presentan como escritores —a pesar de sus radicales diferencias ideológicas— un curioso punto en común: son narradores más eficaces cuando cuentan lo otro, lo lejano, lo exótico. Así, mientras la prosa de Soler está sembrada de palabras extranjeras, ya sea en danés o en alemán (nombres de platillos, nombres de lugares, nombres de personas, etc...) la prosa alemana de Traven lo está también, creando el efecto inverso con vocablos tomados del español de México.

Es quizá también por esto que uno de los rasgos interesantes de *Edén* lo constituye la caracterización de Tabasco como un lugar exótico, poblado de alimañas, “cocodrilos como en el Nilo” y flores de nombres tan pintorescos como “beso de ramera”. Asombro de ajenos —como Graham Greene, quien viajara “como Williard en su barquichuelo que lo llevaba río arriba al corazón de las tinieblas: *‘the more distant land’*”— y refugio paradisiaco de exiliados y autoexiliados como Norman Jensen, el Tabasco del Porfiriato es para Soler la imagen de un México de naturaleza exuberante y pobres contrastes sociales, donde las alimañas y los “comunistas”, la “gente roja” de la Revolución, constituyen los males principales, mientras que para Traven es el escenario de un infierno: el del calor y los peligros de la naturaleza pero, sobre todo, el de las relaciones de explotación del hombre por el hombre. Ambos autores atribuyen a un mismo lugar geográfico, a una misma época, caracterizaciones radicalmente opuestas con el fin de reforzar a través de ellas sus intereses ideológicos.

Conclusión

Durante el recorrido por la “Saga de los Jensen” de Pablo Soler Frost, he sondeado algunas de las relaciones de esta literatura con sus precursores; relaciones que no son siempre armónicas, que van desde el homenaje y la complicidad hasta la abierta disensión y el disgusto.

Se trata, como hemos visto, de una obra cuyo principal atractivo lo constituyen, precisamente, su vocación intertextual y la multiplicidad de sus influencias. Soler realiza, en estas tres novelas, una revisión de sus propias lecturas, y pareciera que cada libro corresponde a un estadio distinto de su desarrollo personal y gustos literarios: *La mano derecha* tiene un aire infantil y adolescente por sus guiños a las novelas de aventuras, a la narrativa de Conrad, a la ciencia ficción del checo Karel Čapek; *Malebolge*, novela que relata los años de formación de Friedrich Jensen, subraya la importancia de la adolescencia y la juventud para el desarrollo de la personalidad, retrata la turbulencia de los años juveniles y la falta de madurez del protagonista, que lo marca incluso en su vida adulta; se trata de una novela más cercana al realismo, a la literatura de intereses históricos y psicológicos o psicoanalíticos: entre sus influencias destaca la novela de formación. Y *Edén*, la última estación, habla de un lugar paradisíaco a dónde llegar, donde es posible florecer y madurar.

El narrador —a quien podría identificarse como un mismo personaje en las tres novelas, dado que sus reflexiones y lenguaje presentan matices semejantes a lo largo de ellas— manifiesta abiertamente su censura o aprobación ante los numerosos personajes que desfilan a lo largo de estas más de 500 páginas, y sus juicios se vuelven rápidamente

predecibles, dado que la medida de ellos es, básicamente, el credo religioso y el discurso moral.

En la obra de Pablo Soler, la relación con los “otros” (entendidos aquí como aquellos que pertenecen a otra cultura, pero sobre todo como aquellos que tienen otra ideología, otras creencias) se caracteriza por una actitud a la que Marlene Rall (a partir de las categorías establecidas por Todorov) define como “de superioridad”, misma que, “[aunque] haya perdido su razón de ser, no se ha erradicado completamente de la mirada de los europeos; siguen apareciendo remanentes esparcidos en relatos de viajes y otros textos sobre Latinoamérica, remanentes que dejan ver que la persona que escribe cree poseer la verdad, y de ahí se arroga el derecho de juzgar lo ajeno según su propia norma”.

Resulta curioso encontrar esta actitud en el sentido inverso, ya que en la obra de Soler es una voz latinoamericana la que da cuenta de hechos ocurridos en tierras europeas y mexicanas, una voz que juzga sobre todo desde la perspectiva moral y religiosa. Y, desde ésta, los otros, en especial los alemanes y los mexicanos no católicos, salen perdiendo.

Justo porque estas obras de Soler están marcadas por la ideología y los intereses religiosos del narrador, sorprende la multiplicidad de voces que se da cita en sus páginas. Čapek, Elizondo, Musil y Traven, como hemos visto, dialogan en ellas; pero también otros cuya presencia no ha sido oportuno analizar en este trabajo: Conrad, Goethe, Jünger, Greene, Hesse, Chesterton. La presencia intertextual de la obra de estos autores se da en formas diversas, por medio de epígrafes, citas, parodia y alusiones. El fenómeno puede definirse como *recepción productiva*, pues a partir de la influencia, cercanía, complicidad o disensión con sus precursores, el autor desarrolla su propia literatura, una literatura que,

pese a la variedad de sus intereses temáticos, refuerza a cada paso las posiciones ideológicas del narrador.

Encuentro, ahora que llego al final de este trabajo, que los textos que componen la trilogía sobre los Jensen ofrecen una excelente oportunidad para la tarea del comparatista, cuya atención “despierta con la aparición de una palabra extranjera, de una presencia literaria o artística, de un elemento mitológico”, marcas que abundan en estas tres obras de Soler. Pero mi propósito es también determinar la importancia y el significado de estas relaciones intertextuales para la obra, así como para el momento y el contexto en el que ha surgido.

En la “Saga de los Jensen” contrastan dos culturas: la europea y la latinoamericana, puesto que se trata de la historia de una familia cuyo tronco parte de Europa y se va ramificando hasta hacer prender uno de sus retoños en Latinoamérica.

Pero tracemos nuevamente el itinerario de la “Saga”. Si el norte de Europa fue en *La mano derecha* un territorio propicio para la aventura y el regocijo entre paisajes ornamentados con hielo, barcos y calamares gigantes —imágenes por demás exóticas para un lector latinoamericano—, en *Malebolge* Europa se convierte en un lugar infernal.

Lo más llamativo de la “Saga” se encuentra en esta segunda novela, que, como otras novelas mexicanas publicadas a finales de la década de los noventa y principios de ésta, tiene como escenario la Alemania nazi.

Para Andreas Kurz, autor de un estudio comparatista sobre la obra de Alejo Carpentier y sus relaciones con la literatura alemana, la reciente germanofilia de algunos jóvenes escritores mexicanos se inscribe en un nuevo interés de los latinoamericanos por

Europa, después de que el llamado *boom* privilegiara durante las décadas anteriores la tendencia al realismo mágico —o, como postulara Carpentier, a lo real maravilloso— y los temas regionales.

Según Kurz: “Los postulados teóricos y las novelas del *crack*, por otro lado, se acercan al público europeo e integran, en el caso de Volpi, sobre todo, temas de la historia cultural y política del viejo continente en sus textos.” Kurz opina que, a pesar de lo bien logradas de algunas de estas narraciones, cometen “el error de subordinarse de nuevo a la omnipotente tradición cultural occidental.” Aún así, concluye, “se trata de un diálogo cultural apenas iniciado entre América Latina y Europa, cuya finalidad no es previsible todavía.”

Aun cuando, como ya se señaló en páginas anteriores de este trabajo, dicho diálogo no es del todo reciente, puesto que fue iniciado hace media década por, entre otros, Juan José Arreola y Salvador Elizondo, cabe preguntarse, pues, por qué esta fascinación reaparece hoy con tanta fuerza. Por supuesto, la ideología nazi representa para Latinoamérica un *otro* por excelencia, por ser una ideología excluyente y enemiga natural de todo lo que “latinoamericano” puede significar: mestizaje, historia y mezcla reciente de razas y culturas. Ingrediente ineludible de nuestra identidad, Europa es en algunos aspectos una realidad asimilada, pero también es una sombra, el recuerdo confuso e irreal de un sueño que no termina de incorporarse a la conciencia. Y, acaso por esta razón, un grupo de jóvenes escritores mexicanos prefiere ocuparse de una Europa histórica, Europa de un siglo que ha llegado a su fin pero cuyos acontecimientos aún se encuentran en proceso de asimilación, lejos aún de cicatrizar la mayor parte de sus heridas. ¿Cómo explicar, si no,

este interés en el nazismo histórico, cuando el neonazismo, las guerras religiosas y los conflictos de carácter étnico, religioso e ideológico son acaso los grandes temas de este principio de siglo y milenio?

Marlene Rall lo explica en estos términos: “La civilización y la barbarie, esos conceptos antagónicos, llevados de Europa a América, me parecen ser los parámetros recurrentes en las obras literarias mexicanas relacionadas con Alemania, pero ahora ya no se plantea a la civilización acá, y la barbarie allá, o al revés, sino que Alemania figura como el lugar de los dos extremos.”

El propósito de Soler de conectar Europa y México por medio de la historia de una familia de origen distinto al español se antoja original e interesante, como parte de una genealogía poco explorada en nuestra literatura. Una primera impresión puede sugerir que su obra constituye una ventana, un mirador hacia la otredad representada sobre todo por dos países europeos: Dinamarca y Alemania.

Sin embargo, ya durante la narración de *La mano derecha*, y sobre todo a lo largo de *Malebolge*, va quedando claro que, a pesar de sus rasgos políglotas y cosmopolitas, lo que importa al narrador es aquello con lo que puede identificarse ideológicamente. Los nazis son demonios, finalmente, no por haber perpetrado crímenes contra la humanidad, sino por, en principio, provenir de una cultura que se separó de la católica y, desde luego, por perseguir al “pueblo del Libro”, con el que el catolicismo tiene tanto en común. También hay demonios en México, y éstos merecen el tratamiento más denigrante de que es capaz el narrador —con palabras altisonantes incluso—: son, por una parte, los artífices de la persecución religiosa contra el catolicismo, pero también los de la Revolución.

Así pues, mientras que en la obra de Soler Europa proyecta una imagen exótica y confusa, que se nutre sobre todo de la literatura, de la historia y la leyenda, mas no de la crónica de la actualidad, en sus novelas las perspectivas tampoco están bien definidas para los latinoamericanos —mexicanos tabasqueños en este caso—. Así, sucede que, en un tiempo de numerosos y documentados abusos contra la población indígena y campesina mexicana, el doctor Segura, un hombre mestizo ilustrado —literalmente, pues se trata de un personaje permeado por las ideas de la Ilustración europea—, quien es la principal figura mexicana en *Edén*, es dueño de una finca y se da el lujo de tratar con cierta dignidad a sus subordinados; pero ellos, no obstante, parecen habitar en otro plano de realidad, permanecen a la sombra, en la indefinición, con muy poca voz y presencia a lo largo de la novela. No está muy claro, por otra parte, qué relación tiene la cultura europea con la actitud de Segura, pues solamente se subraya como causa de lo que el narrador encuentra negativo en él: origen de su ateísmo, su fe en la ciencia y el progreso.

Así las cosas, no es de extrañar la querrela del narrador de *Edén* contra Traven, quien, tan radical como él mismo, representa una tendencia ideológica opuesta a la suya. En este sentido, encuentro productivo el contraste, desde la literatura comparada, entre estas dos lecturas de una misma época y un mismo ambiente social: la del extranjero que logra identificarse con los indígenas gracias a la empatía que sus ideas y acaso su origen social le llevan a sentir, y la de esta voz mexicana, no indígena, cercana a la clase social criticada por Traven —y a los extranjeros o mexicanos de origen extranjero— que rechaza tales acusaciones con gran indignación.

Pienso, por lo tanto, que la comparación aquí realizada entre las obras de Traven y Soler es pertinente, desde el punto de vista temático, por lo que ambas tienen en común, pero también debido a sus diferencias, aún más interesantes.

Finalmente, al interrogar en detalle esta trilogía que pasea por lugares distantes de Europa y por momentos cruciales de su historia, que rinde homenaje a tantos autores de la literatura europea, resulta paradójico que, en última instancia, la “Saga” pueda verse, en su conjunto, como un canto a la identidad y una lectura del mundo desde estos términos. La otredad está presente, desde luego, pero no es apreciada como simple diferencia, sino puesta en la balanza para determinar si sus creencias concuerdan o no con la verdad del narrador; lo que, en resumen, parece lejano, exótico y diferente, se convierte así en un eco de su idiosincrasia. En esta actitud no hay flexibilidad ni posibilidad de entendimiento entre los opuestos.

A la luz de las comparaciones establecidas en este trabajo entre la obra de Pablo Soler Frost y la de autores como Karel Čapek, Robert Musil y B. Traven, la “Saga de los Jensen” resulta —a pesar de su apariencia polifónica, intertextual y cosmopolita— más cercana a la metáfora del espejo que a la del cristal que hace las veces de ventana o mirador.

Por otra parte, acaso los mejores momentos de esta literatura son aquellos en los que la ideología queda de lado para dar paso al juego narrativo y al de la intertextualidad, al coqueteo lúdico que, sin aleccionar al lector, establece una conexión con otros lugares y otras voces. Este es un rasgo que se aprecia con mayor fuerza al principio de la “Saga”, en *La mano derecha*, y que va desdibujándose hasta alcanzar su punto más bajo en *Edén*.

Bibliografía

- Arreola, Juan José, *Gunther Stapenhorst*, México, Aldus, 2002.
- Bartra, Armando, *El México Bárbaro. Plantaciones y monterías del sureste durante el Porfiriato*, México, El Atajo Ediciones, 1966.
- Brunel, Pierre, “El hecho comparatista”, en *Compendio de literatura comparada*, Pierre Brunel e Yves Chevrel (eds.), México, Siglo XXI, 1994, pp. 21-50.
- Bubnova, Tatiana, “Más allá de la ‘etnoficción’ o cuando el otro habla”, en Cohen, Esther y Martínez de la Escalera, Ana María (eds.), *Lecciones de extranjería*, México, Siglo xxi-unam, 2002.
- Capek, Karel, *Guerra con las salamandras*, Madrid, Aguilar, 1950.
- Chimal, Alberto, “En una tierra salutífera: entrevista con Pablo Soler Frost”, en *Crónica*, 1 de noviembre de 2003.
- Conrad, Joseph, *Polonia y Rusia*, Pablo Soler Frost (trad. y pról.), México, Umbral (El Pensil, 4), 1999.
- D’León Masís, Ezequiel, “Elsinore: un cuaderno de Salvador Elizondo”, en *Diario Co Latino*, núm. 3000, San Salvador, 21 de octubre de 2006.
- Domínguez Michael, Christopher, “Retrato de un moderno”, en *Letras libres*, México, octubre de 2004.
- “Rusticatio mexicana”, en *Hoja por Hoja*, México, octubre de 2003.
- Elizondo, Salvador, *Obras*, t. III, México, El Colegio Nacional, 1994.
- Gerard Genette, “Los títulos”, en *Umbrales*, México, Siglo xxi, 2001, pp. 51-89.

- Gillespie, Gerald, “Rinoceronte, unicornio o quimera”, en *Orientaciones en literatura comparada*, Dolores Romero (comp.), Madrid, Arco/Libros, 1998, pp.173-186.
- Gillon, Adam, “Joseph Conrad: Polish Cosmopolitan”, en *Joseph Conrad: Theory and World Fiction*, Wolodymyr T. Zyla y Wendell M. Aycock (eds.), Texas, Texas Tech University, 1974.
- Karl S. Guthke, *B. Traven: biografía de un misterio*, , México, Conaculta, 2000.
- Hesse, Hermann, *Narciso y Goldmundo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
- Kristeva, Julia, *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona , Plaza y Jamés, 1991.
- Kroemer, Roland, *Ein endloser Knoten?, Robert Musils Verwirrungen des Zöglings Törleß im Spiegel soziologischer, psychoanalytischer und philosophischer Diskurse*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2004.
- Kurz, Andreas, *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier*, México, Édere, 2006.
- Madrigal Devesa, Pedro, *Robert Musil y la crisis del arte*, Madrid, Tecnos, 1987.
- Musil, Robert, *Las tribulaciones del estudiante Törless*, Roberto Bixio y Feliu Formosa (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Neubauer, John, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1992.
- Nitschack, Horst, “El héroe adolescente en las literaturas alemana y latinoamericana. Una comparación estructural y temática”, en *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*, Marlene y Dieter Rall (eds.), México, UNAM, 1996.
- Padilla, Ignacio, *Amphytrion*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

- Pageaux, Daniel-Henri, “De la imagería cultural al imaginario”, en *Compendio de literatura comparada*, Pierre Brunel e Yves Chevrel (eds.), México, Siglo XXI, 1994, pp. 101-131.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, UNAM-SigloXXI, 2002.
- Plett, Heinrich, “Intertextualidades”, en *Criterios. Teoría de la literatura y de las artes, estética, culturología*, Casa de las Américas-Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, La Habana, julio de 1993, pp. 65-94.
- Rall, Dieter y Marlene, *Mira que si nos miran*, México, UNAM-CELE, 2003.
- Rall, Dietrich, “La literatura como una expresión de las relaciones culturales entre México y Alemania”, en *Paralelas*, Dietrich y Marlene Rall (coords.), México, Instituto de Investigaciones Filológicas-unam, 1999, pp. 577-592.
- Rall, Marlene, “Imágenes del alemán y de Alemania en México”, en *Las relaciones germano-mexicanas*, León E. Bieber (coord.), México, El Colegio de México-UNAM, 2001, p. 576.
- Ruffinelli, Jorge, “B. Traven: La rebeldía necesaria”, en *El otro México. México en la obra de B. Traven, D. H. Lawrence y Malcolm Lowry*, México, Nueva imagen, 1978, pp. 17-60.
- Sábato, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*, México, Seix Barral, 1988.
- Scharf, Riwka, “La figura de Satanás en el Antiguo Testamento”, citado en Carl Gustav Jung, *Simbología del espíritu*, México, fce, pp.113-225, 1998.

Schlickers, Sabine, *Verfilmtes Erzählen, Narratologisch-komparative Untersuchung zu El beso de la mujer araña und Crónica de una muerte anunciada*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1997.

Schlink, Bernhard, *Der Vorleser*, Diogenes Verlag, 1995.

Soler Frost, Pablo, *Edén*, Jus, México, 2000, 243pp.

—, *La mano derecha*, Cuarto Creciente, México, 1993.

—, *Malebolge*, México, Tusquets, 2001.

Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 1993.

Traven, B., *La rebelión de los colgados*, Esperanza López Mateos (trad.), México, Selector, 2003.

Traven, B., *Die Rebellion der Gehenkten*, Frankfurt am Main-Wien-Zürich, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main, 1977.

Villanueva, Darío “Glosario”, en *Comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar, 1989.

Volpi, Jorge, *En busca de Klingsor*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2003.

Anexo

Síntesis de las tres novelas que conforman la “Saga de los Jensen”

I. *La mano derecha*

La primera novela de esta trilogía tiene como escenario el puerto danés de Fanø, donde surge la primer rama del árbol genealógico que el autor desarrolla a lo largo de estas tres novelas: *La mano derecha* narra la vida de Nils Jensen, punto de partida de una gran familia. Los padres del capitán, el juez Jensen y su mujer, Erda, reciben a su primogénito en las primeras páginas del libro, en medio de una gran tormenta. El niño crece en el puerto y desarrolla una fuerte pasión por el mar; junto a su amigo Ulf, sueña con conocer tierras lejanas.

La novela está marcada por un ambiente marino bordado con numerosas referencias a la mitología escandinava. Sin embargo, también relata la transformación de Fanø en un lugar turístico, transformación muy poco grata, en un primer momento, a los ojos del joven Nils. Poco después, la curiosidad de éste lo lleva a trabar relación con algunos turistas y, más adelante —a los quince años—, a huir de la casa paterna para integrarse a la tripulación de un barco de mala muerte: el *Seespine*. Ahí crece sobrellevando el rudo ambiente de la tripulación y conociendo lejanos puertos y ciudades. Hay numerosas descripciones de estos lugares, y mención tanto de monstruos marinos como de distintos inventos y adelantos tecnológicos del siglo XIX. Finalmente, después que un enorme “*kraken*”¹ destruye el

barco en turno en el que Nils trabajaba, éste recupera la consciencia en Calcuta, como único sobreviviente de toda la tripulación.

Después de otras aventuras, Nils llega a la isla de Java en 1877, donde conoce al holandés Van Toch, exportador de telas y de perlas que, según él, sus salamandras le ayudan a pescar en islas lejanas. Tiempo después, Van Toch muere a consecuencia del vómito negro y Nils se embarca en el barco Gedeblog, con rumbo a Hamburgo y Copenhague, súbitamente enriquecido.

Así, a poco tiempo de cumplir 30 años, Nils vuelve a su isla natal, a fines del verano de 1881. Su padre, el juez, ha quedado paralítico por un ataque, su hermana Irmgard se ha casado. Nils manda construir un velero en Fanö, y lo bautiza con el nombre de Embla. Tripulado por doce hombres, el Embla parte a Hamburgo; como contramaestre del barco contrata a un hombre llamado Knud Knudssen, personaje pintoresco y hablador. Completa, además, la tripulación con hombres de distintas nacionalidades.

En 1883 el Embla navega hacia a Copenhague, Stettin y Danzig; a éste siguen otros viajes. En Riga, en 1885, el capitán Jensen conoce a quien habrá de ser su socio y amigo, Odiseo Leguan, quien por entonces se dedicaba a la importación de animales para laboratorios y parques zoológicos, y acuerda colaborar con él a cambio de jugosas ganancias. A partir de entonces, Jensen se dedica al traslado de animales, incluido, en alguna ocasión, el elenco de un circo ruso. Después de un frío invierno, ocurrido en el año 86, muere el juez Jensen, padre de Nils, y su madre decide convertir la casa familiar en hotel.

Por esos días, Nils conoce a Cornelia Nyrdahl, hija del socio de su madre en el hotel, y se enamora de ella. Nyrdahl, curiosamente, ha puesto el ojo en la madre de Nils, Erda, quien planea ampliar su negocio gracias a la compra de unas viejas caballerizas.

En cuanto a los embarques de Leguan, éstos comienzan a ser de otra índole: su negocio pasa del tráfico de especies al tráfico de armas. En septiembre de 1890, Nils Jensen se casa con Cornelia Nyrdahl.

Al regreso de uno de sus primeros viajes después de la boda, Nils se encuentra con la noticia de que su madre ha muerto al volcarse su carruaje, y le ha heredado sus propiedades. Cornelia queda a cargo del hotel, recién ampliado, y Jensen continúa navegando para la sociedad con Leguan. Tanto Cornelia como Irmgard, hermana de Nils, están embarazadas. El niño de Cornelia muere durante el parto y, al ver a su hija, Irmgard la rechaza por ser morena y ostentar rasgos judíos, herencia de su padre. Cornelia convence a su cuñada de que se la regale y la hagan pasar por hija suya y de Nils Jensen. La niña recibe el nombre de Hanna.

Cada vez en mayor peligro debido a sus negocios, Odiseo Leguan hace un acuerdo con Jensen y finge su propia muerte, para resucitar convertido en Joseph Maria Elmquist.

Los siguientes hijos de los Jensen fueron Claus, Norman, Irmgard, Cornelia, Nils y Constantin. Sin embargo, el narrador aclara que *La mano derecha* sólo relatará la historia de los mayores: Hanna y Claus.

Hanna, de complexión robusta, se hace mujer con la conciencia de que su madre prefiere a sus hermanos mayores, y con el temor de no gustarle a los hombres. Por Fanö

aparece un aventurero de ascendencia sueca, apellidado Strømme, quien, al trabar conversación con Hanna, se asombra de sus mundanos conocimientos.

Nyrdahl descubre que es el padre de Hanna y arregla con Strømme un matrimonio de conveniencia. Aquí parece haber una confusión: se ha mencionado algunas veces al esposo de Irmgard, pero a partir de este punto, se le identifica con Nyrdahl quien, según antes se había afirmado, más bien habría estado interesado en Erda.

Hanna se casa, pues, con Strømme, y se va a África con él. Mientras tanto, en Dinamarca nace Claus, en 1885, quien hereda de su padre el ansia de navegar. Un día, Claus queda encargado de su hermano menor, Nils, quien es atropellado por un carro de helados y pierde una pierna.

En 1905 Claus se embarca en el Nansen, barco de un amigo de Elmquist, y comienza a desear irse a Alemania, país a la cabeza en tecnología naval.

Nils Jensen muere en el naufragio del Embla.

Claus ingresa a la academia naval en Flensburg-Mürwik, donde se formaban los oficiales del Reich, y se nacionaliza alemán, cambiando una letra de su nombre y convirtiéndose, así, en Klaus.

En la academia, Klaus conoce a Fastlicht, un brillante y astuto oficial. Klaus Jensen es nombrado comandante de un nuevo submarino.

Hanna muere en África, acuchillada por un desconocido en 1915. Su hijo Carl Josef vuelve a Fanö, a la casa de sus abuelos.

En casa de Fastlich, Klaus es iniciado en una sociedad secreta con otros militares. También en casa de Fastlicht, conoce a Issa Wassermann, una mujer de Plön, quien se

embaraza y con la que decide casarse. Poco después, Klaus muere al ser atacado su submarino, en 1917.

II. *Malebolge*

Malebolge narra la historia de Friedrich, el hijo de Klaus Jensen, partiendo del pueblo de Plön. Aquí, nuevamente, hay una inconsistencia: no se menciona más a Issa Wasserman y, en cambio, se identifica como Frida Jensen a la madre del niño. Friedrich crece entre la guerra y la revolución, e ingresa en la misma escuela que su padre, en Flensburg. A los seis años, hace una visita a su familia, en Dinamarca, donde se asombra ante la colección de objetos exóticos de su abuelo.

Friedrich se hace amigo de Sebastián, un muchacho pobre, con el que suplente la carencia de un padre. En 1926, su madre se casa de nuevo con un noble de apellido von Nisch, contrariando con ello a Friedrich.

En 1927 los tres viajan nuevamente a Dinamarca.

Gracias a los contactos de von Nisch, la familia supera la crisis financiera de 1930. Sebastián muere ahogado y Friedrich observa, impresionado, su cadáver desnudo.

En Alemania, cerca de Eutin, Friedrich estudia el *Gymnasium*. Ahí descubre su inclinación homosexual al ver cómo otro alumno, Eitel, simula una relación sexual con la estatua de la fuente del colegio. Friedrich Jensen se enamora de Eitel, con quien logra trabar una estrecha amistad, incluso con algunos incidentes eróticos. No obstante, Eitel pronto rechaza a Friedrich, aclarando que sólo está interesado en su amistad, y haciéndolo sufrir con su interés por las mujeres.

En 1932, Eitel se une a la *Hitlerjugend*, atrayendo también a Friedrich a sus filas. Eitel se enamora de Dora, una muchacha del grupo.

Gracias a un texto que escribiera a su salida del *Gymnasium*, Friedrich consigue una cámara fotográfica como premio. De vacaciones con su familia, en Damasco, Friedrich aprende a usarla; a su regreso ingresa formalmente en las juventudes hitleristas y se va haciendo cada vez mejor fotógrafo, imitando la estética en boga. Impresionado, su padastro lo lleva a Berlín y es contratado como fotógrafo de una revista nazi.

Von Nisch, quien entretanto se había unido a los nacionalsocialistas, le propone a Friedrich embarcarse un año, después de lo cual podrá dedicarse a lo que quiera. Mientras conversan, un marino aparece en su oficina: se trata de un hombre muy hermoso y, por él Friedrich decide aceptar la propuesta. Se trata de Fastlich, quien más adelante será una figura importante para la historia.

La extenuante rutina del *Pekín* y sus incontrolables deseos homoeróticos producen en Friedrich sus primeros ataques de sonambulismo.

Fastlicht había sido amigo del padre de Friedrich, se había ausentado de Europa, hablaba japonés y mandarín y había fungido como espía. En su casa se reunía gente importante: conoció a Hitler y se unió a los nazis. También Friedrich, en una suerte de ceremonia secreta, se une al grupo, y se muda a casa de Fastlicht.

Friedrich trabaja entonces en el proyecto de crear archivos fotográficos de poblaciones enteras para estudiar tipologías genéticas.

Durante la Olimpiada, Friedrich encuentra a Eitel, ya casado con Dora, y miembro del equipo de esgrima. También conoce a sus tíos Sven y Norman Jensen, emigrados a México.

Eitel y Friedrich se encuentran de nuevo en Praga, en 1938. Eitel le regala a Friedrich su primer libro de poemas, en el que éste nota la inspiración judía, y trata de advertirle acerca del peligro al que se expone. Eitel se sincera aún más. Friedrich lo mira con desprecio, pero no interviene en su posterior detención.

Ocurre la invasión a Polonia. De acuerdo con el narrador, Friedrich lleva a cabo tareas atroces con su cámara, pero éstas no son relatadas.

El tío de Friedrich, Nils, es tomado preso por predicar contra el nuevo orden. Su madre y su padrastro perecen durante el primer gran bombardeo sobre Hamburgo. Fastlicht muere en combate, y también Eitel, en la masacre ocurrida en julio de 1944, después de haber ayudado a muchas personas a escapar.

Friedrich muere en 1946, en un accidente ferroviario.

III. *Edén*

La novela inicia con el momento de la concepción de los gemelos Norman y Sven Jensen, en 1886. Sin embargo, su padre, el capitán Nils Jensen, los conoce apenas cuatro meses después del parto, al desembarcar de un viaje. Los gemelos son la adoración de su padre; mientras que su hermana Hanna los molesta y su hermano Claus los protege. Ellos, a su vez, martirizan a Hanna y al más pequeño, Nils.

En 1902, los tres hijos mayores del capitán lo acompañan en un viaje a Islandia. Y en 1903 toda la familia vacaciona junta, embarcándose a Flensburgo, en Alemania; ahí, Claus y Sven cumplen su sueño de subir a un *zeppelin*. Un año después, los tres mayores vuelven a embarcarse con el capitán, esta vez en una travesía más larga en la que crean migas con el gaviro Oested. En 1905, el barco del capitán Jensen se va al fondo del mar junto con él y toda su tripulación.

En 1907, Norman, uno de los gemelos, decide embarcarse después de un disgusto con su madre. Lo siguen su gemelo Sven y un amigo de éste, un noble de nombre Gregorovius, a quien su familia obliga a regresar apenas llegar al primer puerto. El barco lleva a Norman y a Sven —quienes siguen la dura rutina de la tripulación— hasta Australia y China. En Le Havre, Sven decide quedarse, enamorado de una mujer madura. Surge una ruptura con su hermano Norman, quien desapueba su conducta, y se separa, adolorido, de su gemelo. La necesidad de arraigo de Norman se cumple cuando, apenas llegado a Frontera, Tabasco, es picado por un animal ponzoñoso y debe permanecer en un dispensario. Ahí, Norman conoce al que habrá de ser su protector en México: el doctor Segura Méndez, un personaje cosmopolita que hiciera sus estudios en Europa. Segura invita a Norman a terminar su convalecencia en una montería maderera de su propiedad, de nombre El Edén. Pronto, el danés se convierte en su mano derecha.

Se mencionan algunos acontecimientos históricos, como la rebelión de Tzendales, ocurrida en 1909. Pero los servicios del doctor Segura son solicitados por todo tipo de personas, indios, vaqueros, rurales o malhechores. La naturaleza agreste de la selva se

observa en incidentes como el que vive Lorenzo, capataz del Edén, quien es mordido por una serpiente y se corta la mano para detener el veneno.

Los vecinos del doctor Segura se convierten también en amigos de Norman, e incluyen a un sacerdote, el padre Nacho, algún extranjero y algún mexicano educado en el extranjero.

Se menciona el destierro de Porfirio Díaz y a algunos personajes famosos de la época, como Salvador Díaz Mirón.

Después de beber en exceso en una de las fiestas del Edén, el doctor Segura se retira a dormir, muy alcoholizado, y despierta con su habitación envuelta en llamas. A consecuencia del incendio, sufre graves quemaduras pero se recupera lentamente. Poco después, Norman y Lala se casan y parten de luna de miel a Nueva Orleans y La Habana.

El doctor Segura muere en 1913 y Norman recibe en herencia todas sus propiedades. Por esa época conoce también a Kankín, un lacandón que se convierte en su oráculo y le anuncia la llegada de su gemelo.

Habiéndose terminado su relación con la francesa, Sven se une a la tripulación de un barco, donde conoce a una pareja: los Altamira. Hay un incendio y Sven ayuda a Altamira y a su esposa a salvarse. Como premio, Altamira compra una goleta y lo hace capitán, con el cometido de llevar y traer mercancías.

En un viaje a Bagdad, Tamaulipas, Sven se ve obligado a contratar algunos hombres que resultan ser floresmagonistas, y que llevan a cabo un motín en el barco. Sven se atrinchera junto con los suyos en la cabina y sobrevive, aunque resulta herido.

Sven se reúne tiempo después con Altamira, en Veracruz, y éste le trae noticias de su hermano gemelo, con el que Sven se reúne en Tabasco. Un par de meses después, la nostalgia de Dinamarca lo lleva a embarcarse de nuevo, pero el barco en el que viaja como pasajero vuelve a Veracruz poco después de haber zarpado, debido a la invasión norteamericana. Entonces, Sven decide dirigirse a la capital del país y emprende el viaje a lado de tres nuevos conocidos: el doctor Hoffmann, su hermana y su mujer. El tren es asaltado por revolucionarios, pero los viajeros llegan, finalmente, a la Ciudad de México, donde Sven se establece y comienza a trabajar en un negocio de fotografía. Además, se hace amante de Elisa, la esposa de Hoffmann. Se convierte en fotógrafo de un semanario y recibe a Norman y su familia, que llegan huyendo de la Revolución en 1916. Sven conoce a una norteamericana y se casa con ella. De viaje en Nueva York se enteran del fin de la Primera Guerra Mundial. Se dice que, gracias una herencia, ambos se dedicarán al cine, y que tendrán un hijo de nombre Alejandro.

Las últimas páginas de la novela relatan los tiempos de la Revolución en la región del sur de México, el ascenso al poder de Calles y la persecución religiosa emprendida por éste y por el que fuera gobernador de Tabasco, Tomás Garrido Canabal. Una de las últimas figuras que aparece por *Edén* es B. Traven.

Finalmente, Norman decide llevar a su familia a conocer Dinamarca, y allá se dirige con Lala y sus hijos América y Patricio.