

TRES LECCIONES DE ANATOMÍA: TRES LUCES

Carmen Boulosa*

1

El 16 de enero de 1632, Aris Kindt estaba a punto de pasar a la inmortalidad. Acababa de ser ahorcado por ladrón, y de apenas lo bajaron del patíbulo corrieron a llevarlo al anfiteatro del gremio de cirujanos de Amsterdam, que sólo permitía una disección pública al año, siempre y cuando el cuerpo fuera el de un criminal ejecutado.

Nicolaes Turp, el doctor Turp, un importante personaje del Amsterdam del XVII —cuatro veces burgo-maestro de la ciudad, ocho su tesorero—, había encargado al joven Rembrandt su retrato. Como era costumbre, quería aparecer en grupo. Otros siete hombres ricos e influyentes como él, de vidas ordenadas y respetables, presenciarían su lección de anatomía, y Rembrandt pintaría la escena. Todos estaban más puestos que un calcetín, y esperaron el cuerpo hasta que este día, el 16 de enero, llegó la oportunidad. El procedimiento normal era abrir primero el vientre para comenzar por las entrañas; son lo primero que se pudre en un cuerpo muerto. Pero la primera incisión de Turp cortó la mano izquierda. Desolló escrupulosamente mano y brazo porque ahí estaba la lección que debía pintar Rembrandt. Turp elige la mano izquierda, la mano del ladrón, para dar a los siete ahí presentes una lección sobre el movimiento y la coordinación de los músculos. Con su mano derecha sostiene el escalpelo con que levanta el *flexor digitorum superficialis*, que, al ser jalado, obliga a la mano a doblar. Pero la mano de Aris Kindt está rígida. ¿Rembrandt pinta cuando la acción ya ocurrió, y la mano vuelve a enseñar los dedos extendidos? ¿O el artista quiere insinuar que la acción va a ocurrir? ¿Nos está dejando saber que el movimiento está por acontecer, y de esta manera, en la inmovilidad, está pintando el movimiento? ¿El pintor no nos muestra los dedos del cadáver doblándose porque lo que desea pintar es la pausa, el suspenso?, ¿lo que está fijando es el



movimiento justo antes de que éste ocurra, que los dedos de Aris Kindt van en efecto a moverse cuando Turp jale el *flexor digitorum superficialis*? Al pintar esa mano rígida, que parece monstruosa, ¿está suspirando Rembrandt, lamentando la naturaleza inmóvil de la pintura? ¿Habría soñado, al pintar el lienzo, con que ojalá existiera el cinematógrafo?

El lienzo tiene una atmósfera muy especial, de recogimiento. Los personajes parecen estar pensando. Todos observan algo que es de importancia capital. Hay tres escritos, para añadir un ambiente de reflexión, de gravedad a la escena. Lo que Turp y sus amigos están viendo, al observar la mano de Aris Kindt, de ida o de regreso, es una explicación sobre movimiento. Están estudiando la naturaleza del movimiento —el gran tema de la época—. La naturaleza del movimiento resulta central para el pintor calvinista, como lo fue para Descartes (que también vivió esos años en la rebelde Flandes, donde escribió el cuerpo de su obra, y fue padre), Leibniz, Harvey el inglés, y pocos años después Newton. Las batallas cosmológicas a la orden del día eran libradas sobre el tema del movimiento. De pronto la Tierra es la

* Escritora. Este texto es una de las conferencias que la autora dio en la Universidad de Nueva York como parte de la cátedra Andrés Bello del King Juan Carlos Center

que se mueve alrededor del Sol. Estos hombres están viendo lo que la Iglesia católica prohíbe observar. En un año, 1633, la Iglesia católica forzará a Galileo a retractarse y aseverar que la teoría de que la Tierra gira alrededor del Sol no era cierta. Turp y sus colegas, al observar desnudo el músculo que vuelve dependiente a la mano, reafirman su rebelión contra la Iglesia. La Iglesia, en respuesta, tomará las cosas muy a pecho, y esperará a que llegue 1822 para dejar de condenar el movimiento de la Tierra alrededor del Sol, y 1992 para pedirle a Giordano Bruno una disculpa. Pero pongamos que Turp ya tiró, que ya jaló, y que no ocurrió nada, y que eso es lo que estamos viendo en el lienzo, que es por esto que Rembrandt y Turp han elegido la mano izquierda del ladrón Aris Kindt. Porque el lado izquierdo, por tradición, es el lado siniestro. Izquierdear, según *El Quijote*, según fray Luis de Granada, es "apartarse de lo que dictan la razón y el juicio". La palabra "siniestra" es intercambiable con "izquierda". Está a la siniestra, a la izquierda, es también ser lo infeliz, funesto, aciago, avieso y malintencionado, la propensión o inclinación a lo malo, el vicio, la dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia. Pongamos que Turp ha elegido abrir la mano izquierda del ladrón, del siniestro, la mano maligna, la funesta mano de Aris Kindt, el malintencionado, el que tuvo inclinación a lo malo. ¿Podría ser que la mano de Aris Kindt no se mueve por su ínclita malignidad? ¿Es la mano de Aris Kindt de la misma siniestra inclinación de la que sostuvo la manzana de Eva, desobedeciendo las órdenes de Dios? ¿Por eso no responde a la mecánica natural de toda mano, por eso queda inmóvil, por eso no reacciona ante la herramienta inteligente de Turp? ¿Es la *Lección de anatomía* una reflexión acerca del mal tanto como es del movimiento? ¿Turp está enseñando a sus amigos que hay algo malvado en la fisiología de Aris Kindt, sugiriendo que el mal reside en ese cuerpo? Aris Kindt fue un ladrón, ¿por eso su mano no sigue las leyes del Creador, sino las siniestras del pecado? ¿Y si —esta conjetura es muy osada, debiera descartarla antes de decirla, pero no puedo contenerla—, y si Aris Kindt era católico —difícil creerlo, en la rebelde Amsterdam—? Si la respuesta fuera "sí", haría mucho sentido, porque, después de todo, el ladrón Aris Kindt nunca había estado entre los elegidos. Turp escribió tratados sobre monstruos. ¿Será que la *Lección de anatomía* es también una lección de monstruosidad? ¿El músculo permanece inmóvil

porque Aris Kindt es un monstruo? ¿Es éste el motivo por el cual la mano permanece absurdamente rígida, sin obedecer a las pinzas de Turp? ¿Los retratados quieren hacer un elogio de la norma y deplorar la existencia de los monstruosos? Lo que es indudable es que en el lienzo la principal fuente de luz es el tronco de Aris Kindt. El cuerpo del ladrón es una lámpara, la iluminación principal de la escena. ¿Y qué ilumina el cuerpo de Aris Kindt? Ilumina a ocho hombres muy parecidos, la misma raza, más o menos la misma edad, la misma clase social, el mismo corte de barba, bigote, cabello, el mismo estilo y la misma expresión. Son ricos calvinistas de Amsterdam, vestidos a la moda —espero no ofenderlos al llamar a sus rígidos atavíos "moda"—, y atados por las mismas convicciones. La escena iluminada por el cadáver de Aris Kindt es la de las hormigas de la fábula de Esopo.

Un día de verano, la cigarra brincaba, cantando y bailando feliz de la vida. La hormiga acertó a pasar, cargando con grandes trabajos un grano de maíz camino al hormiguero. "¿Por qué no vienes y te sientas a platicar conmigo", le dijo la cigarra, "en lugar de afanarte y esforzarte de esta manera?" "Estoy ayudando a acumular comida para el invierno", le contestó la hormiga, "y te recomiendo que hagas lo mismo".



Como en la fábula, los flamencos hombres hormiga se abocan al trabajo, acumulan dinero y fincan con sus esfuerzos una columna para su comunidad, asediada en esos tiempos por el ejército del imperio. (*Profit making and capital accumulation were civic virtues in Amsterdam... They had Europe's most important stock exchange, specialized commodities and a legal system that swept clean of Medieval obstructions to the free circulation of money and goods.*) La cita proviene del libro *Gotham: a History of New York City to 1898*, de Mike Wallace y Edwin G. Burrows, donde se describe cómo precisamente holandeses como éstos fundaron lo que es hoy la ciudad de Nueva York, la entonces Nueva Amsterdam.) (Escribo estas páginas en Nueva York, la sombra de esta ciudad las persigue. Si no hubiera estado aquí, tal vez jamás me habría vuelto a ver, a pesar de Sebald, con mayor detenimiento a estos calvinistas.) Los hombres hormiga se ven todos muy parecidos, sus cuellos blancos, sus negros atuendos, observando con espíritu científico qué es eso que se llama "movimiento". La rigidez de sus trajes oscuros los protege de la maravilla del cuerpo humano. Los hombres hormiga reflejan en sus caras descubiertas un poco de la luz del cuerpo muerto. Turp, que ve más, refleja más, su cara es la más iluminada. Turp se acerca al cuerpo muerto con una herramienta. El hombre hormiga va a trabajar sobre el cuerpo. El cuerpo no es para él, evidentemente, un objeto de placer sino un objeto de estudio. ¿Qué es lo que está viendo en el cadáver, qué es esa luz que el cuerpo irradia? El movimiento. Lo que los ahí presentes ven es cómo la Tierra gira alrededor del Sol. Ven la premisa que no permite la Iglesia. Están mirando el pensamiento de Copérnico, el de Descartes, las investigaciones de Harvey sobre la circulación de la sangre. En la mano de este ilustre ladrón están mirando al hombre de su tiempo y observan y meditan en la Gran Aventura Intelectual de su tiempo.

En 1632, el mismo año que Aris Kindt ingresó a la fila de los eternos, mil 485 kilómetros al sur, en Madrid, la capital del imperio enemigo, Lope de Vega publicó *La Dorotea*, la *magnum opus* de un genio maduro. Lope tuvo que esperar mucho más que Turp para verse retratado en su creación, porque nunca en la historia de la literatura española se había dado una creación más lenta y, al mismo tiempo, más fácil de rastrear. Si creemos a Lope, pasó más de 30 años escribiendo *La Dorotea*.

En *La Dorotea*, Lope de Vega, como Rembrandt, escenifica una lección de anatomía. Despliega frente a nuestros ojos un cadáver, un radiante cuerpo que ilumina la escena. El cadáver es el del Amor, uno de los temas favoritos de Lope. Como en el caso de Aris Kindt, el cuerpo acaba de visitar el patíbulo. El libro comienza con el asesinato del Amor, cuando Dorotea decide seguir el consejo colectivo de abandonar al joven Fernando porque es pobre. Dorotea es pobre también, debe velar por su fortuna. Digamos que decide dejar al amante por motivos de lucro. Toda la "acción" se desarrollará a la luz del Amor muerto. No es la primera vez en la obra de Lope que el autor lleva al Amor al patíbulo, pues uno de sus temas predilectos es, como he dicho, el Amor, y la palabra "teatro" significaba entonces también patíbulo: "Prendedlos —dice el rey, al finalizar *El caballero de Olmedo*— / y en un teatro mañana / cortad sus infames cuellos". Si fuera verdad que Lope escribió mil 800 obras, imaginar cuántas veces el Amor visitó el teatro-patíbulo. Basta con las 400 que se conservan para que el número se eleve a más de un ciento. En *La Dorotea*, Lope de Vega se retrata en uno de los protagonistas, Fernando. Pero Fernando no es el más cercano al cadáver, como lo fue Turp, el retratado por Rembrandt. Aquí Dorotea es la más cercana al cuerpo. Ella es quien brilla, resplandece bajo su luz. Ella aparece la más expuesta, casi des-



nuda por la luz que la toca. Y, como el cuerpo del Amor, toda su persona brilla en las páginas. Cuando Lope publica *La Dorotea* ha conocido ya la fama y la gloria. Su primer biógrafo, el hagiógrafo Francisco Pérez de Montalván, nos los describe así tres años después, en 1636:

Portento del orbe, gloria de la nación, lustre de la patria, oráculo de la lengua, centro de la fama, asumpto de la invidia, cuidado de la fortuna, fénix de los siglos, príncipe de los versos, Orfeo de las ciencias, Apolo de las musas, Horacio de los poetas, Virgilio de los épicos, Homero de los heroicos, Píndaro de los líricos, Sófocles de los trágicos, y Terencio de los cómicos, único entre los mayores, mayor entre los grandes y grande a todas luces y en todas las materias.

Su mismo nombre había pasado a convertirse en adjetivo: Lope quería decir "excelente", "estar muy Lope" era expresión corriente. Quevedo escribió en el 34: "Lope, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro hombre". Montalván escribió que en el día del funeral de Lope, una mujer, sin saber de quién era el cortejo, exclamó: "¡Este entierro está muy lope!" La palabra formaba parte de un rezo: "Creo en Lope Todopoderoso, poeta del Cielo y de la Tierra". La Inquisición de Toledo la prohibió en 1647. Cuando Lope publica *La Dorotea* (no escrita, como ha presumido de otras, en 24 horas, "en horas 24 pasaron de las musas al teatro"), Lope es ya un viejo pasado de moda. Vive con su amada María de Nevaes –la Amarilis de sus poemas, la Marcia Leonarda de sus novelas–, quien se ha quedado ciega y después vuelto loca (¿sería sífilis?). Lope escribe *La Dorotea* acompañado de la memoria de otra mujer, su viejo y primer amor, mientras la ciega y loca deambula por la casa. *La Dorotea*, "acción en prosa", dice su subtítulo, es, sí, toda acción, movimiento. La "acción" ocurre en Madrid. La mayor parte de los personajes viven asfixiados por la ausencia de dinero. Están a punto de vender la única mercancía a la mano, y dividirse las pingües ganancias entre todos. Lo único que existe en su universo que parece de alguna manera vendible, mercable, es Dorotea, la protagonista. Dorotea está enamorada de Fernando, el *alter ego* de Lope, pobretón joven poeta, estudiante que parecería no estudiar. Dorotea también es pobre. El esposo de Dorotea,



que lo tiene en las Indias, aunque no sepamos su nombre, se ha ido al Perú hace cinco años, otro pobre que hay que agregar al guiso, y muere a media novela. Gerarda, la celestina de la obra, y la mamá de Dorotea han echado mano de todos sus recursos para convencer a la joven protagonista de que debe romper con el amante pobre, que esta relación no la está llevando a ningún sitio. Dorotea acepta, contra su deseo –y contra las expectativas del lector–, y corre a decir a Fernando que se ha terminado todo. Fernando, herido y desesperado, viaja a Sevilla con dinero arrancado del bolsillo de Marfisa. Marfisa ama a Fernando. Marfisa tiene dinero suficiente para sobrevivir más o menos decentemente. Fernando vive *chez* Marfisa. Qué par de amantes: la una casada, el otro en la casa de una mujer que lo ama. ¿Cómo habría juzgado Turp su situación?

Cuando Fernando viaja a Sevilla, Dorotea se desploma de tristeza. Intenta suicidarse tragándose un diamante. No la manera más económica de acabar con sus días, pero en esos días se creía que era muy eficaz. Dorotea, sin embargo, no muere, pero cae severamente enferma. Mientras se recupera, aunque aún enamorada de Fernando, comienza a responder a las demandas amorosas de don Bela, un indiano recién llegado de México, cargado de riqueza, motor de la celestina y la madre. Serán estas dos unas insensatas, pero la verdad es que este rico no tiene un ápice de desagradable. No tiene malos bigotes, suena bastante inteligente, y hasta escribe poemas buenos. Fernando reaparece. Dorotea rechaza a don Bela, regresa a Fernando, que a su vez rechaza ahora a Dorotea, y entrega su corazón a Marfisa. Don Bela muere. Dorotea queda para la basura, metafóricamente hablando. Está perdida. La única transacción económica que podría haber traído alivio a la pobreza de los personajes ha dado al traste. *La Dorotea* es, entre otras muchas cosas, la historia de un fracaso económico. Presentada así, al vuelo, *La Dorotea* parece una historia sencilla y boba. Es todo menos esto. Es un libro complejo que utiliza todas las formas literarias, la narración, el diálogo, todas las formas de versificación y el cuento breve, y echa mano de todos los recursos. Ni un solo instante tropieza. Además *La Dorotea* habla literalmente de todo y de todo lo hace con profundidad: celos, fidelidad, traición, nobleza de carácter, bajeza, doblez, alco-

holismo, mentira, inocencia, argucia y muy acuciosamente de la vejez, de la pérdida de la juventud en la mujer y el hombre, del cruel paso del tiempo, etcétera. El radiante cuerpo del Amor ilumina en el lienzo de Lope un abanico de personajes madrileños, ninguno de los cuales ocupa una posición de poder ni es particularmente respetable. La colectividad iluminada parece ser la de las cigarras de Esopo. En la España de Lope nadie trabaja: la dama ama, baila y canta; el nuevo rico gasta su plata a manos llenas; la celestina lleva y trae mensajes entre los posibles amantes, hace brujerías y conjuros con las hierbas y los dientes que ella misma arranca de las tumbas, se emborracha y hurta; la madre, el vestido sucio de lodo, pasa los días contando chismes. Excepto por don Bela, el rico indiano, y por Dorotea, todos parecen variaciones de Aris Kindt. Todos roban y mienten, sin sentir pesar ni remordimiento alguno. Es la única manera en que pueden sobrevivir, lo que puede haya sido también el caso del señor ladrón Kindt. Todos, menos don Bela, comparten algo muy importante: todos se traicionan a sí mismos: Dorotea, que es bella e inteligente, se nos autopresenta como una mujer enamorada, dispuesta a darlo todo por su amado. Ésa es su principal virtud, nos dice, su fuerza. Pero un par de páginas después, Dorotea bota a Fernando, traicionando su deseo y asesinando



a Amor. Gerarda, la celestina, abre el libro jurando que "el amor y la obligación la mandan". "A lo que venía me movieron dos cosas: el servicio de Dios y vuestra honra." La verdad es que Gerarda quiere vender a Dorotea a don Bela, sólo para recabar su porcentaje, que solamente el interés y la inmoralidad la motivan.

Teodora, la mamá de Dorotea, no es bella ni brillante, carece de los encantos de la hija, pero nos quiere hacer creer que es una mujer virtuosa. Muy pronto veremos que está deseosa de vender al mejor postor a la hija, que la virtud la tiene muy sin cuidado, que el lodo que mancha sus vestidos le llega hasta el cuello.

Fernando se nos aparece como el amante de la más bella y más talentosa mujer imaginable, Dorotea. No le importa el dinero, dice que es rico en sus pobreza porque tiene a Dorotea. Pero la abandonará en cuanto ella responda a su deseo. Todos los personajes, uno tras el otro, bajo la luz corrosiva de Amor, se disuelven, destruyen a nuestros ojos las identidades que nos han intentado ofrecer. Es difícil no llamar a *La Dorotea* "novela". *La Dorotea* es una novela. Como dije ya, contiene todas las formas literarias, todos los recursos, todos los temas. Es una obra de crítica social, un examen psicológico de sus personajes, un elogio a la literatura y los oficios literarios. ("¿Cómo escribo? Leyendo, y leo imitando a otros y escribo lo que imito y borro lo que escribo y elijo de lo que borro y sabemos de lo que borra lo que piensa un escritor.") En *La Dorotea*, Lope se embrolla en peleas literarias, también, con Góngora, al escribir: "Pululando de culto, Claudio / Minotaurista soy desde mañana", pero también con poetas menos célebres. El libro es el arte poética de Lope. Es también un estudio detallado sobre la naturaleza del amor pasión, un elogio de Amor, manifestación de repugnancia hacia Amor. Y, *last but not least*, es una venganza contra Elena de Osorio, la mujer que tantas jaquecas y sinsabores dio a Lope en su juventud, la tercera en la casa donde deambula loca María de Nevares. Qué días debió de pasar el viejo Lope: la esposa con la razón perdida, la memoria con la que, además de abandonarlo, lo demandó, y obligó al destierro de su querido Madrid, la hija predilecta enterrada en un convento, y la menor huyendo del brazo de un don Juan sin gracia, que para colmo se apellida Tenorio. La luz de la "lección de anatomía" de Lope es muy distinta a la de la de Rembrandt. A primera



vista es mucho más luminosa, sus colores son más estridentes. La brisa mediterránea, el mar Mediterráneo están presentes.

Estos colores estallan sin ningún pudor, colores desnudos, vivos, complejos. En Lope las sombras son también más oscuras, más definitivas, más totales. El contraste entre la luz y la sombra engaña al ojo. En cierto modo, las sombras de Lope son herederas de Caravaggio y Ribera. Pero son también de otro natural, de uno que se niega a representar directamente al realismo crudo y que intenta en cambio crear con volutas, arabescos o insinuaciones la parodia o la representación fría con exquisita economía de medios—incluso, aquí y allá, echando mano del pincel muy "sigloveinte" de Velázquez—. Economía, pero no cortedad de medios, ni tampoco de páginas: *La Dorotea* no es un texto breve. Rembrandt, admirador de Caravaggio, es también heredero de Cranach. El ojo de Dios lo puede supervisar todo en Cranach. No hay dobleces, no hay dónde esconderse. Todo está expuesto, es frontal, sin honduras, sin profundidades que esquiven la primera aproximación del ojo. Rembrandt transforma esta crudeza cranachiana. Su claroscuro calvinista—tan diferente al de Caravaggio—descubre profundidades psicológicas, revela con su pincel elocuente honduras antes invisibles, tiene apetito por conocer la verdad, por explorar; quiere aplicar el conocimiento científico a su arte, quiere ver la verdad. El pincel calvinista tiene una mayor visión, una visión más directa, más directa, más limpia. En contraste, el pincel católico de Ribera y de Lope pintan en mayor o



menor medida incertidumbres, velos, duplicaciones. Cranach y Rembrandt pecan a veces del deseo de uniformar a sus personajes (Rembrandt lo hace pocas veces, pero sin duda sí en su *Lección de anatomía*). Lope y Ribera pecan del deseo de exagerar tanto las similitudes como las diferencias. Ribera y Caravaggio pintan, ponen en sus lienzos lo incierto. Lo hacen desnudando a sus modelos, también contagiados por las ráfagas científicas de su tiempo. Lope va un paso más allá, o mejor dicho dando un paso hacia un lado, un paso sesgado: la luz de Lope de Vega es el engaño mismo. Lope de Vega es el gran maestro del engaño:

Debajo de este disfraz
hay licencia para todo
que aún el cielo en algún modo
es de disfraces capaz.
¿Qué piensas tú que es el velo
con que la noche se tapa?
Una guarnecida capa
con que se disfraza el cielo,
y para dar luz alguna
las estrellas que dilata
son pasamanos de plata
y una encomienda la luna.
[*El castigo sin venganza*]

Ésta es la luz característica de Lope de Vega, la luz del engaño. En sus obras, el esclavo pasa por rey, el rey por esclavo, el caballero por moro, el moro por cristiano, la hermosa dama por mancebo, el noble por sirviente. El cambio de ropas facilita el de identidades. Todo cabe bajo el disfraz lopeano. Ésta es la luz en que trabaja Lope. ¿Qué más puede esperarse en *La Dorotea* si la luz proviene del cadáver vivo del Amor? La luz del Amor es por propia naturaleza engañosa. Amor no irradia con una luz uniforme ni con rayos consistentes. Amor no es un cuerpo concreto. Amor es en sí mismo los contrarios. Y aquí sobran citas, de Sor Juana, de Quevedo, de Lope, de todos los barrocos. Amor es en sí los contrarios. ¿Cómo creerle al Amor? A Lope no le basta con creerle. Este inconsistente foco es para él el sentido último, el motivo, el motor, el valor más alto de toda vida humana. En *El caballero de Olmedo* escribe:

Cuanto vive, de amor nace,
Y se sustenta de Amor.

Lo afirma sin negar el carácter bizarro de Amor:

Tira como ciego amor,
Yerra mucho, y poco acierta.

¿Por qué esta fe ciega—literal lo de ciega—en Amor? Porque, dice Lope, el amor escapa a toda ley social, incluyendo a la primera, la básica, la ley del incesto (en *El castigo sin venganza*, el hijo se enamora de la madrastra, y ella responde a su amor). Amor permite a Lope poner todo en duda, la autenticidad de la ley, y la legitimidad de toda convención y regla social. ¿Que los calvinistas retratados por Rembrandt son unos rebeldes? De quien tenemos que cuidarnos es de Lope. Bajo la luz de Amor, Lope de Vega explora la frontera entre la civilización y la barbarie. Amor le permite pararse en el borde. Desde ahí, Lope analiza y cuestiona, como si pudiera ser sólo juez y ningún parte, la naturaleza humana. Amor es la plataforma perfecta, porque es, al mismo tiempo que una joya social, hecha por la civilización, la más refinada creación literaria, es también un Bárbaro, lo bárbaro:

JULIO: Ahora bien, estos son males (estar enamorado) que sólo el tiempo tienen por Avicena.

FERNANDO: ¿Por fuerza había de ser un moro? ¿No hallaste otro médico?

JULIO: No, porque ¿quién puede curar un loco, sino un bárbaro?

[*La Dorotea*]

Porque es ciego y a ciegos guía.
[*Porfiar hasta morir*]

La lengua del amor es bárbara
para quien no le tiene.
[*La Dorotea*]

Bárbaro, ciego: ¿qué es para Lope la ceguera y el barbarismo?

Tiemble en Granada el atrevido moro... convierta
en alegría su triste
lloro
[*Peribáñez y el comendador de Ocaña*]

Dice santo Domingo a la reina Isabel:

Y es cosa acertada

Que destierres los judíos
Eternamente de España
Haced un Edicto luego,
Que en breve término salgan
Porque la limpieza quede
Libre de su ciega fama.
[El niño inocente de la Guardia]

Lope equipara Amor y judío con ceguera, tanto como Amor y moro con atrevido.

Yo me permito cerrar la ecuación: Amor es el encuentro con el otro, con lo otro, con lo diferente. A riesgo de sonar a Carlos Cuauhtémoc Sánchez (el autor predilecto de Monsiváis, el que siempre saca a cuento), Amor es ver al otro, encontrar al otro, es tocar y estar en contacto con el que no soy yo. España está afanada en limpiarse a los otros de sí misma. En cambio los rebeldes flamencos pelean contra los españoles, pero reciben todo tipo de disidentes, los invitan a sumarse a su pueblo. Los españoles, adentro de su tierra, quieren limpiarse de moros, de judíos y de heterodoxos: están expulsando la diversidad, y con ella importantes porciones de su riqueza cultural. El imperio no está sólo en guerra contra los herejes, también contra lo diverso. Lope de Vega, así sea un autor imperial y cantor del imperio, ve los efectos de esta guerra interna. Los hombres hormiga de Rembrandt, al observar a Turp jalar el *flexor digitorum superficialis*, observan el movimiento de los astros y niegan el decreto papal que divide el territorio recién conquistado del "Nuevo Mundo" entre España y Portugal. Viendo cómo Turp tira del músculo en la mano del ladrón, se vuelven ricos, ganan poder y fincan colonias en tierras que les han sido prohibidas. El estudio del movimiento les ha sido sin duda útil, su hormiguero se ha conformado y se ha organizado mejor por su observación científica. Las cigarras españolas, así sean las dueñas de la mayor parte del planeta, están en cambio observando la trágica disolución de su cuerpo social. ¿No es Amor una lámpara apropiada, de luz corrosiva y poco confiable, para ver esta tragedia? Lope, que tenía la ambición de ser el poeta de España, el intérprete de las apetencias colectivas de España (como escribe Suzanne Vega en su biografía de Lope, Fayard, 2001), el cantor del heroísmo y la soberanía española (sin dejar nunca de lado la meditación personal ni su muy particular visión del mundo), está mirando lo que contemplaron también Cervantes y Quevedo. De ésta nacen frases

como: "El pensamiento humano, / Tal vez inconsistente y vano", que sin duda no pasaban por la cabeza de los hombres hormiga de cuellos blancos. Dorotea y sus compañeros están observando la brillante luz muerta de la recientemente limpiada España. La luz de este cadáver ilumina, perfecto, la escena: a la corte de Dorotea debemos incorporar al Quijote, al Buscón, al licenciado Vidriera y a sus autores, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo, incluso Velázquez. Una generación colosal que sólo puede tener par en la que formaron siglos atrás Ovidio, Virgilio, Propertio y el antipático Cicerón.

3

Cincuenta años más tarde, en 1682, en el otro lado del océano Atlántico, a unos nueve mil 200 kilómetros de Madrid, en la colonia española, donde estuvo la antigua Tenochtitlán, Juana Inés Ramírez, Sor Juana Inés de la Cruz, escribió su "lección de anatomía". Todos sabemos quién fue Juana Inés: escritora, intérprete musical, musicóloga, aficionada a las ciencias, tuvo la obsesión de crear autorretratos en lienzos, anillos, miniaturas, platos y todo tipo de manuscritos. Es en el más extraño o único de todos éstos (el pasaje de un largo poema) donde encontraremos su "lección de anatomía". El sujeto que retratará es su propia persona. Y ella estará sola. Sola, porque Juana Inés se ve a sí misma como una persona que vive sola. Escribe en su *Carta a sor Filotea*:

Lo que sí pudiera ser descargo mío es el sumo trabajo y no sólo en carecer de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible; y en vez de explicación y ejercicio, muchos estorbos, y no sólo de mis religiosas obligaciones (que éstas ya se sabe cuán útil y provechosamente gastan el tiempo) sino de aquellas cosas accesorias de una comunidad: como estar yo leyendo y antojárselos en una celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia.

Su deseo había sido "querer vivir sola", pero esto no podía ser para una mujer en su tiempo y clase social. En su "lección de anatomía" lo retratado será ella y su conciencia, ella y su inteligencia, ella y su

mente extraordinaria, la de un genio, en un periplo de conocimiento de sí misma y el fenómeno de estar vivo, despierto. En el *Primero* sueño, "el sueño todo, en fin, lo poseía; todo, en fin, el silencio lo ocupaba: aún el ladrón dormía; aún el amante no se desvelaba". Es, como *La Dorotea* en Lope, su obra maestra. Ella dice: "Que no me acuerdo de haber escrito para mi gusto sino un papelillo que llaman *El sueño*". (Léase la palabra "papelillo" como un ambicioso poema de más de mil versos, barroco e intelectual.)

Calleja, su primer biógrafo, lo resume así: "Siendo de noche, me dormí. Soñé que de una vez quería comprender todas las cosas que el universo se compone; no pude, ni aún divisas por sus categorías, ni aún sólo un individuo. Desengañada, amaneció y desperté". El sueño, Octavio Paz *dixit*, es un viaje espiritual que pertenece a la tradición del *Eter Exstaticum* de Kircher y la de *El sueño de Escipión* de Cicerón. Mientras el cuerpo duerme, el alma divaga, alejándose más y más en cada verso, incluso más allá de la luna, para luego, cuando el cuerpo despierta, retornar. Como es de noche, reinan las tinieblas. Pero hay dos focos de luz, igualmente intensos: la fuente de la inteligencia de Sor Juana, la fuente de su cuerpo dormido. Con la luz de su inteligencia, Sor Juana se observa detenidamente a sí misma. Frente a ésta hay un espejo que brilla a la par: el cuerpo dormido de la autora. Con la lámpara de su inteligencia, Sor Juana se apresta a explorar, y al primer punto que se dirige es a su propio cuerpo, a las entrañas resplandecientes de su cuerpo dormido. Visita sus músculos, de inmediato los huesos y el estómago, de ahí brinca a los pulmones:

Lánguidos miembros, sosegados huesos, los gajes del calor vegetativo, el cuerpo siendo, en sosegada calma, un cadáver con alma, muerto a la vida ya la muerte vivo

De lo segundo dando tarda señas
el reloj humano

vital volante que, si no con mano, con arterial
concierto, unas pequeñas muestras, pulsando,
manifiesta lento de su bien regulado movimiento.

No continuaré citando los siguientes versos, todos ellos viaje, recorrido, exploración de su propio cuerpo. El movimiento que Juana Inés ha emprendido, iluminada, guiada por la luz de su propio cuerpo-muerto-vivo, la ha llevado a tomarse a sí mis-

ma como el objeto de estudio. La ha conducido a un rico puerto. El cadáver que explora y que ilumina—repitiendo el juego de Rembrandt, y el de Lope—su cuerpo vivo-muerto, su cuerpo dormido. Es, digamos, como si Rembrandt hubiera pintado un autorretrato con sus vísceras expuestas. (Siglos después lo han hecho dos mexicanos, de dos muy diferentes maneras: Arturo Rivera y Frida Kahlo. El primero con un estilo hiperrealista, la segunda surrealista.)

¿Sor Juana es una cigarra o una hormiga? Viste de cuello blanco, de traje oscuro, y es una mujer que pasa su vida dedicada al trabajo. El trabajo intelectual, y también el mundano: cuando fue administradora de su convento, enriqueció hábilmente a la comunidad, con astucia y aplicación ejemplares. Pero Sor Juana, como buena cigarra lopeana, también pasa una buena parte de sus días cantando y escribiendo versos. Bailando no, porque no lo permite la regla, pero debió de bailar cuando frecuentaba de joven los salones. Como buena cigarra, también, era hermosa. De manera que Sor Juana es las dos, cigarra y hormiga, y es ninguna, es de otra especie. Es la que crea su obra maestra en un territorio diferente, el del sueño, un lugar donde la razón no gobierna, donde nadie puede obedecer ni mandar: sólo comprender y observar. La razón no gobierna, pero puede observar, entender. Y Juana Inés observa y entiende. En *La Dorotea*, Fernando, el poeta, tiene un sueño: una ola gigante, una verdadera *tsunami* del Atlántico, llega al puente de Madrid, cargando en su punta el barco de un indiano repleto de oro. Y sueña que el indiano se roba a Dorotea. El sueño de Lope es la pesadilla de un mundo que está llegando a su fin. El sueño de Sor Juana es el que repara y restaura las energías, el que limpia de todo cansancio. Es también el sueño del conocimiento, el sueño del entendimiento. Es el sueño de un mundo que comienza. El sueño de Sor Juana es creador. Por esto se llama el *Primero*, el primero de otros sueños que lo seguirán. El cadáver de Rembrandt, aunque muerto, está ahí tendido para que los calvinistas examinen la naturaleza del movimiento, para demostrar que las leyes del universo nos hacen libres, para escapar, estudiándolo, de un orden opresivo. El cadáver de Aris Kindt, el ladrón, es un cadáver dador de vida. En contraste, el cadáver de Lope sirve para recordarnos a todos que estamos muriendo. Es un emisario de la muerte. Está expuesto para decirnos que, en efecto, todo es sucio,



no limpio, y no porque haya cerca no-católicos. La mugre está en otra parte, en los vestidos de la "gente de bien", y de nada sirve "limpiarse" expulsando judíos. El cadáver que describe Sor Juana está durmiendo, pero no cesa de trabajar; sus fábricas están todas andando. Es el cuerpo que va a dar a luz a un nuevo mundo. La luz del cadáver que pinta Rembrandt es el cuerpo de la ciencia y la Reforma. Es la luz de la razón y el conocimiento.

La luz del cadáver que retrata Lope revela la muerte: todos los personajes están destruyéndose a sí mismos, traicionando sus bondades, sus bellezas, sus fortalezas. Es también la luz de la venganza. La luz del cadáver de Sor Juana es la luz de un cuerpo entero, de un cuerpo no sacrificado, de un cuerpo que no sale del cadalso. De las tres lecciones, ésta es la luz más brillante. Se coloca a un lado de la Reforma y de la Contrarreforma: es un espíritu libre que sueña con la construcción de un mundo nuevo habitado por la memoria de antiguas culturas que algún día existieron alrededor de todo el planeta, novedad con herencia. Juana Inés no sólo quiere heredar las riquezas indias: en sus escritos hace a México heredero de los griegos, los latinos, los hebreos, los nórdicos, los africanos. No rechaza ningun-

na cultura, no tiene necesidad ninguna de limpiar, ata todas las herencias para hacer la identidad nueva del novohispano, el mexicano. El cuerpo que expone Rembrandt en su *Lección...* es el cadáver desnudo en que se estudiará un orden subversivo, legítimo, liberador. Irradia luz porque es el camino al conocimiento, y el fin del sometimiento al imperio y al Vaticano. El cuerpo de Lope, Amor, brilla por el deseo carnal, por el deseo, brilla erótico. El cadáver calvinista es frío, no es carnal. El de Lope quema con peligrosa flama, una flama que es sabia a su manera. Es un cuerpo ardiendo de deseo. Es, y casi no es, un cuerpo. El cuerpo de Sor Juana no necesita ser tocado por las pinzas del anatomista para ser comprendido. Este cuerpo sabe ser su propia herramienta, entiende cómo usarse a sí mismo para verse. Muestra su comportamiento sin detener su vida. Respira, digiere, procesa, piensa, viaja. Las fronteras múltiples del patio de su casa de infancia —donde convivieron indios, negros, criollos y mestizos— le han dado suficiente oxígeno para sobrevivir a cualquier asfixiante o agotadora cacería. Ella es mujer, sí, es monja, hubiera querido vivir sola, ir a la universidad, muy probablemente cruzar el mar y visitar Europa. Ciertamente vive en perpetuo estado monástico, en el claustro, sin tener permiso de poner un pie fuera del convento y que los perseguidores existen, las instituciones, los arzobispos Seijas, la Inquisición. Pero el cuerpo dormido se les escapa. Subido en él, Juana Inés sabe viajar más lejos que ningún otro, ha ido más allá de la Luna. Ella ha conquistado su propio cuerpo, lo ha sabido usar de propia herramienta de estudio. Es una Descartes práctica. Tiene una propuesta para hacer a Europa, a Occidente: sabe entender sin pasar el cuchillo. La luz helada calvinista mata aquello que estudia, paraliza la mano que debiera moverse. Sor Juana parece querer decirnos: hay otra razón, la del sueño, que nos permite entender sin destruir, sin matar. Otra forma sin que se cumplan las terribles palabras: en mí ni la razón engendra monstruos, ni todo hombre mata lo que ama. ■