

---

 JORGE HERNÁN TORO

# Comedia Plaudita

*Estos jóvenes están forzando a mi canosa filosofía a desvelar la causa de todas las insensateces que cometieron mientras estaban vivos.*

JORGE SANTAYANA

**A**rthur Schnitzler (Austria, 1862: neurólogo y dramaturgo) escribió un puñado de aforismos implacables, impecables. Uno de ellos dice: “Quizá pueda calcularse la naturaleza de un ser humano a partir de tres anécdotas significativas de su vida con la misma exactitud que la superficie de un triángulo a partir de la relación entre tres puntos unidos por líneas”.

Esta geometría ha guiado mi lectura del teatro de Sartre. El aroma de una filosofía está encerrado en una palabra, en una línea, en una frase. Las argumentaciones son supererogatorias. Uno se inmola a ellas de buena fe y al final se encuentra aislado en un laberinto decreciente.

Sartre es inabarcable; toda metafísica lo es. A propósito de la narrativa de John dos Passos, recomendó (en *Situaciones I*) calar la metafísica de un autor para abordar su obra. Sartre *creía* en ello; Sartre creía en la administración metafísica del mundo; creía en una metafísica de la existencia. Yo, en cambio, me atengo a la intuición: al perfume de una frase, a la caricia de un pensamiento, al susurro de una palabra. Esta ha sido mi estrella polar.

Habría sido mi deseo redactar el *Who is who* de la escena sartriana. Sorteando las dificultades, ofrezco al lector un pequeño catálogo de monstruo-

sidades. En realidad, y apenas, un breve registro de existencias monstruosas. En parte, por cierto; no todas. Por orden de aparición debutan: Goetz (*El diablo y el buen Dios*), el Kean de *Kean* (quien escapó de la mano izquierda de A. Dumas), Frantz (*Los secuestrados de Altona*), el Orestes de *Orestes* y la Andrómaca de *Las Troyanas*.

Busqué el perfil de sus identidades, su manera de comprender su situación y su existencia. La escena de Sartre es psiquiátrica: la psicosis, la metanoia, el manierismo, la basta y ardua red de nudos mentales donde quedan atrapados los protagonistas, la obsesiva recurrencia de los estados de extrañeza ante el mundo y el amargo sentimiento de estar perdiendo el hilo de la realidad, son el bastidor ineludible de la trama dramática de las obras.

### *Goetz: ¿Dios?*

**L**a identidad de Goetz (fratricida, bastardo, reitre de la destrucción) está soldada al odio, la aniquilación, el mal, la muerte, el juego, la negación, la santidad, la regeneración, el fracaso y la desesperanza. Goetz es una identidad serial, plural, indefinidamente existencial.

Goetz representa la monstruosidad de la grandeza.

Goetz es un *monstruo absolutamente puro* en virtud de su ergotismo existencial: Goetz se ha hecho a sí mismo, ha surgido *ex nihilo*, es el genio de la destrucción.

Goetz es una excepción existencial. Nadie se le asemeja. En el universo no hay otro Goetz. Aunque sumáramos identidades unas a otras, aunque convirtiéramos a los hombres en individuos y a los individuos en series continuas –nobles, sacerdotes, arzobispos, profetas, pobres, santos o pecadores–, Goetz *existe* contra toda cantidad posible.

Goetz es *único*. Los hombres hacen el mal por lujuria o por interés; Goetz *hace el mal por el mal*. Y si elige saltar del mal al bien, Goetz quiere ganar una apuesta, ir hasta el fondo de su estado de excepción.

La identidad de Goetz es una sumatoria implausible de actos gratuitos.

Goetz es un equilibrista de la existencia, un ejercicio de retórica sartriana, una *estrépito inútil* página tras página. Goetz es apenas un gesto alegórico, un espejismo barroco, una serie de metanoias elevadas al absurdo.

Goetz tiene tanta realidad y tanta vida como un lugar común. Héroe de la catequesis existencialista, la identidad anárquica de Goetz, su byronismo existencial, desemboca en la rutina nietzscheana de la vida peligrosa.

A través de Goetz, Sartre ha querido representar la “ironía” del nihilismo destructivo, la nulidad del bien y del mal. En Goetz, anarquía y existencia, individuo y destrucción, libertad y libre albedrío tienen un marchito halo fáustico, un exánime hálito teratológico.

La épica apocalíptica de Sartre, su maniqueísmo brechtiano, la cantinela del Inquisidor de Dostoyevki restalla en cada parlamento de Goetz. Goetz está tan vivo como un espécimen en un museo de cera.

Goetz verifica la imagen negativa de Sartre sobre el hombre: *Los hombres tienen roído el corazón, podridas sus intenciones, sus actos hieden*. El fracaso es su destino y su destino es dar vueltas alrededor de un mundo en ruinas.

*Kean: el rey de las tortugas*

**K**ean también pertenece al gallardo género de los bastardos. Los saltimbanquis, sus compañeros de infancia y miseria, enseñaron a Kean a vivir suspendido del tenue hilo de la libertad. Con ellos ha pedido limosna y a ellos desearía volver Kean para ser Kean.

Sin posesiones, perseguido por los acreedores, Kean reconoce la sombra de la nada asomándose en su presente y en su pasado. Kean nada posee, y nada puede ofrecer a Kean arraigo en el mundo de los hombres. Ni siquiera la fama de ser el actor más grande del siglo.

La existencia de Kean está agujereada.

El niño Kean sólo poseía los agujeros de su traje de Arlequín. El Kean adulto está cargado de deudas (los agujeros de su presupuesto). Y el actor Kean ha decidido entablar una lucha contra los fabricantes de quesos, esos seres cuyo espíritu tiene tantos agujeros como un queso danés.

La identidad de Kean está tejida a la difusa trama del desarraigo y la ficción.

Kean nada tiene, a Kean nada lo sujeta. Kean vive al día, *en la más fabulosa impostura*.

La existencia de Kean está dilacerada entre el espejismo de las interpretaciones y las situaciones falsas.

Si Kean, el comediante, ha vivido atrapado en una cadena de equívocos, a Kean, el hombre, le ha llegado la hora de poner en entredicho al actor.

Kean, en efecto, ya está harto de *ser una imagen de linterna mágica*. Harto de ser una ficción dentro de una ficción. Harto de ser el caballo de tiro de Shakespeare.

Shakespeare ha convertido a Kean en *el rey de las tortugas*. En una tenue entidad macerada por los aplausos del público y los fatuos gestos de los admiradores. En un truco de prestidigitador. En una pistola cargada de fulminante.

Kean, el más grande actor del siglo, no existe... Aunque no ha empezado a bajar, Kean ha dejado de subir. A los cuarenta y ocho años, Kean siente el sople de la decadencia. Kean lleva ya veinte años sin dejar morir a Romeo y prestándole a Hamlet una falsa juventud.

En la mitad de su vida, Kean se sabe perdido, arruinado, hundido, acabado.

Atrapado en el país de lo imaginario.

Kean lleva veinte años haciendo gestos para complacer a los otros. El actor ha devorado el hombre; el hombre es una máquina de hacer gestos. Kean tenía gestos para todas las edades de la vida: los de andar y los de respirar, los de amar y morir.

Pero Kean —el hombre llamado Kean— no existe. Es, en realidad, una difusa réplica del rey Midas. En manos de Kean, los seres, las mujeres y las rosas se trasmutan en fantasmagorías. Y si dentro de un instante sale al escenario, Kean irá a vivir un bello amor imaginario.

Kean está *harto de ser lo que es*. Harto de ver en todas las encrucijadas de su vida la tragedia bufa en lugar de la tragedia de verdad. Kean está perdido en el teatro y en el amor. Los espejos reflejan otro Kean, un Kean figurín. Y cuando Kean se mira a sí mismo en su espejo interior, Kean descubre al lacayo de la adulación, al *có... có... cómico* de las multitudes idólatras.

Kean, el comediante, sufre como un perro porque el mundo sólo tienen ojos para Kean, el actor; el mundo —el gran mundo— adula al saltimbanqui; pero ha asesinado a Kean convirtiéndolo en un *monstruo* escénico. El público, afirma Kean, permite a Kean hacer temblar reinos ficticios, pero *a condición de que no se me ocurra existir de verdad*.

Kean nunca ha existido: Kean fue aniquilado en el país de la infancia. Desde entonces, Kean es una ficción pública, social y erótica.

*¿Es que existe Kean?... El hombre a quien yo estaba viendo ayer fue Hamlet en persona... —Kean es una ilusión. —¿Es que Kean no es un hombre? —No, Kean es un actor. —¿Y qué es un actor? —Es un espejismo. —Figúrese usted: ¡Amar a Kean! —¿Por qué no se podría amar a Kean? —Porque es un cómico. Esa clase de gente no tiene entrada en nuestros salones.*

Kean será siempre un bufón. Kean, el bufón, está condenado a arrastrar al otro Kean, el hombre. Y Kean, el hombre, cansado de divertir a los hombres, se rebela. Kean quiere dejar de ser el actor.

Kean quiere destruir la ilusión.

Kean quiere comenzar a existir.

El amor redimirá a Kean de su condición de víctima, restañará su resentimiento, su odio y su furor, y le conferirá una identidad real. Kean, el bastardo, se transformará en el héroe del amor. Kean abandonará el mundo de los gestos y se jugará el todo por el todo apostando a una pasión auténtica. Kean ha representado el amor, pero nunca ha conocido sus angustias; ha poseído a mil y dos mujeres, pero no ha sido amado.

En un mundo de fabricantes de quesos, Kean desea hallar una razón para vivir: los hombres serios, dice Kean, necesitan ilusiones en lugar de lactosa. En lugar de ganar dinero, Kean daría su vida por una hora de verdadero amor. El saltimbanqui, dice Kean a Elena, también puede ser amado como un verdadero Lord.

El amor arrastra a Kean a la locura y la locura le ofrecerá un instante de melancólica clarividencia sobre el juego de espejos de la existencia humana. Kean consigue desatar el nudo de su propia trama. Cada hombre anda buscando en otro su identidad y entre tanto es sólo un puñado de envidia, odio y acritud. La comedia humana consiste en creer en la verdad de los otros; los otros, en realidad, también están enredados en el mismo nudo: desean nuestro reflejo, anhelan convertirse en nuestra propia mentira.

### *Frantz y el tribunal de los cangrejos*

*¡Oh tribunal de la noche, tú que fuiste, que serás,  
que eres, mira que yo también he sido!*

**C**omo Kean, Frantz von Gerlach también es una víctima, pero una víctima *en serie* de una ingrata y dilatada serie de circunstancias.

Frantz es de modo consecutivo víctima de Lutero, de su padre, de Hitler, de la *Solución Final*, de la guerra y... de el mismo Frantz von Gerlach.

Frantz von Gerlach era una existencia frustrada antes de nacer. *Nueve meses antes de mi nacimiento*, declara, *eligieron mi nombre, mi oficio, mi carácter y mi destino*.

Su padre, potentado naviero y cómplice del régimen, decidió el porvenir de Frantz. El hijo sería *su* réplica, *su* reflejo. A su debido tiempo, el hijo empujaría el timón de la Empresa y prolongaría la sombra del padre.

El segundo padre de Frantz fue el Führer. Hitler sometió a Frantz a la delirante servidumbre del poder. Si el padre hizo de él una *máquina de*

*mandar*, Hitler fascinó a Frantz y lo poseyó, como un hombre posee por la fuerza a una mujer, y convirtió a Frantz en el carnicero de Smolensko.

La guerra fue el destino de Frantz. La amó con toda su alma. La guerra le permitió... *actuar... reinventar las órdenes... decidir la suerte de los otros.*

La guerra selló la identidad de Frantz a la destrucción.

Frantz es criminal, víctima y testigo; acusador y acusado. Todo al mismo tiempo. Y esto por cuenta de su padre putativo número uno: Lutero, el *magister ludi* oculto tras el teatrino de la conciencia de Frantz.

De regreso de la estepa rusa, después de atravesar un país devastado, Frantz se recluye en una habitación del segundo piso de la casa paterna. Hace tapiar la ventana para no ser testigo de la aniquilación de Alemania. Tarda cinco años en desterrar el tiempo de su covacha... Allí no existe ni día ni noche... No penetra el más leve tictac del mundo. Frantz vive entre un montón de basura, conchas, copas rotas, un retrato de su postrera pasión —el Führer—, letreros pintados en la pared: “Don’t disturb” y “Prohibido tener miedo”. Su único contacto con el mundo es Leni, su insidiosa hermana Leni.

Leni lo alimenta, le da noticias, y es testigo excepcional de su cháchara paranoide. Frantz es un hombre en ruinas, un adicto a la bencedrina. Luce medallas de chocolate en el raído uniforme y suele mantener largas conversaciones con los cangrejos.

Los cangrejos son los testigos de Frantz. A esos monstruos del subsuelo, Frantz ha decidido repasar la página roja de la historia universal.

La historia es un cristal negro, el negro cristal de la infamia. Frantz anuncia a los cangrejos la muerte del hombre, la historia y la tierra. *El hombre ha muerto y yo soy su testigo... Mi siglo fue una liquidación de restos.* Frantz es el notario de la historia. No admite ninguna interrupción. Sus palabras están dirigidas a los habitantes del siglo XXX. El siglo XXX está poblado por cangrejos. En el XXX, el hombre es una pieza de exposición perdida en algún museo.

El discuso paranoide de Frantz conjura el incendio de Roma, las orgías de Nerón, las hordas nazis... Todo el humo de la irrevocable crueldad humana.

Frantz está empeñado en explicar y justificar, en hacer comprender a los cangrejos la cruenta prosodia de los siglos. Les pide su atención: *No tiréis mi siglo a la basura. No antes de haberme oído.* El siglo XX fue la oveja sarnosa del rebaño. El siglo extraviado. El mal era nuestro único material. Aprendimos a usarlo. Lo reciclábamos.

Frantz es la víctima de cinco siglos de historia moderna. El maestro de los artrópodos es *el cadáver de Alemania asesinada*, el mártir de los hombres

a quien la Historia ha nombrado testigo de descargo. En el frío invierno de su locura, Frantz se empeña en... *hacer pasar la historia por el ojo de una aguja. Expía el crimen más formidable de la historia: el asesinato de Alemania.* Frantz von Gerlach anuncia el final del último alemán en veinte años... máximo en cincuenta.

Hace mucho tiempo Frantz no existe. Su padre lo ha suprimido del mundo oficial. Frantz ha desaparecido del registro de los vivos. Frantz es un Alias.

### *El superhéroe y las moscas*

*¿A qué deformar un pasado que ya no puede defenderse? ¿A qué renegar de la Electra irritada que tú has sido, de la joven diosa del odio a la que yo he querido tanto?*

Orestes es el héroe más nietzscheano, anarquista y byroniano del elenco sartriano. Orestes no reconoce el dictum de los dioses, el lenguaje habitual de la piedad, la obediencia, el temor y arrepentimiento.

Orestes reta a los dioses para afirmar la libertad humana en el atávico juego de la culpa y el remordimiento urdido en el Olimpo.

Conjugando la libertad con el desafío, el desafío con la soledad, la soledad con la rebelión, Orestes es el Prometeo de la autenticidad, el antagonista del mito, el nuevo Zaratustra. Se niega a reconocer a Júpiter. Júpiter podrá ser el rey del universo, pero no el rey de los hombres. Orestes es una fisura irreparable en el cosmos. El punto de fuga de la Creación. Una úlcera maldita en el corazón de Dios.

Educado por su maestro en las artes de la ironía y la duda, Orestes profesa un escepticismo acervo. La sociedad, bien lo sabe, es una tela de araña construida por los poderosos con la complicidad de los dioses.

Cuando Orestes anuncia a un Júpiter disfrazado de viejo su intención de iluminar a los hombres, arrancando de sus ojos las vendas de la superstición, el dios interpela a Orestes con un lenguaje restallante: *¡Pobre gente!*, exclama. *Vas a regalarles la soledad y la vergüenza; vas a arrancarles los lienzos con los que yo los había cubierto y les mostrarás de pronto su existencia, su obscena e insulsa existencia, que se les dio para nada.*

Después de dar a Orestes el santo y seña para iniciar su misión existencial, Júpiter declara su propio ocaso y anuncia la parusia del superhombre: la nueva era del Hombre sin Remordimientos.

Orestes, es verdad, asume un destino demasiado pesado para su edad. La frustración consume la juventud de Orestes. La madurez es la Edad de la Razón y exige un rito de paso: encarar un destino, arrostrar una situación nos estigmatiza, nos destruye.

Entre los hombres y los dioses, como en la despedida de los amantes, sólo queda la lástima mutua. Ningún dios, después de todo, cederá su Empíreo al hombre y ningún hombre tan lúcido y culto como Orestes sacrificará su libertad a los retorcidos juegos de los inmortales. Júpiter anuncia Su Venganza. Los ciclos teogónicos reproducen siglos heroicos. Orestes es el profeta del Heroísmo Existencial.

Orestes rastrea la huella de Ahasverus, su antepasado mítico y padre putativo. Orestes encarna la leyenda moderna y anarquista del Judío Errante. Es un hombre *exento de todas las servidumbres y de todas las creencias, sin familia, sin patria, sin religión, sin oficio, libre para todos los compromisos y sabiendo que jamás hay que comprometerse; un hombre superior, en fin, capaz, además, de enseñar filosofía o arquitectura en una gran ciudad universitaria.*

Orestes es bello, noble, culto y rico, pero su memoria es un excipiente de ruinas, geografías y paisajes. El sol de la infancia, las sonrisas de las muchachas y el calor del verano no habitan en ella. La memoria de Orestes es una memoria sin sombra ni noche. Un mudo manual de arqueología. Un perro tiene más memoria; un perro puede reconocer a *su* amo: Orestes en cambio no tiene ni perro ni amo. No tiene puerta ni umbral. Nada lo ata. Nada lo detiene. En esta vida mortal, Orestes se siente tan superfluo como un cuchillo en un restaurante vegetariano: *No peso más que un hilo y vivo en el aire.*

Aunque Orestes celebra su estado de excepción existencial –vaga por la vida; es libre; al final del camino no lo espera una decisión o un compromiso–, no puede eludir el reclamo del desarraigo. El desarraigo es el exiguo patrimonio de Orestes: *Yo soy libre, a Dios gracias. ¡Ah! ¡Qué libre soy! Y mi alma sólo es... una suprema ausencia.* Orestes posee apenas el vacío de su corazón. El hombre cuyos dedos cortos y cuadrados están hechos para agarrar y tener no tiene nada.

A Orestes nadie lo espera. Extraño entre los hombres, vaga de ciudad en ciudad, sin conocer felicidad y amor. Ha visto pasar la sombra furtiva del amor, pero ignora *las densas pasiones de los vivos.* Su identidad avanza en dirección a la anomia: Orestes anda al azar, millares de caminos han huido bajo sus pasos, pero ninguno le pertenece. Con gusto se cambiaría por un



esclavo. Un esclavo está atado a un lugar, a un nombre, a un amo. Orestes está vacío, es un fantasma, apenas existe.

Orestes es una incógnita, una cifra, una X. Una mosca –una única mosca– podría hacer al hombre. Hacerlo de verdad. Pues una mosca puede llenar la existencia de un hombre. Orestes sería alguien si al menos pudiera contar la historia de una mosca... Si pudiera redactar el obituario de una mosca muerta entre sus dedos, Orestes sería un hombre entre los hombres. Orestes habría existido.

Como Kean, Orestes anhela una identidad; el crimen se la otorgará y restañará el vacío de su corazón solitario. Al asesinar a su madre, Orestes es fulminado por la libertad. Sus manos, por fin, han conseguido asir algo. Orestes se sujeta a este crimen. Lo celebra; ese crimen, afirma, *es mi libertad*. Ese crimen se convierte en *su* camino. Con él, Orestes se hace hombre entre los hombres: la libertad por fin *ha estallado en su alma*. Ahora es libre... *más allá de la angustia y los recuerdos. Libre y de acuerdo conmigo mismo*. Orestes no se siente culpable y desafía a Júpiter a obligarlo a un improbable acto de expiación.

Orestes ha cruzado el umbral del remordimiento y sus oídos quedan sordos a los enconados alaridos de la Erinias.

Orestes permanece invicto, imbatible al resguardo de su *amor fati*. Ha alcanzado la estatura mayestática del héroe: Orestes, el spinozista, arroja a Júpiter el hueso del remordimiento y ruega a su hermana hacer lo mismo y no ceder a las amenazas de Zeus, quien desea sembrar la culpa en su corazón: *¿Vas a dejar que otro decida? ¿A qué deformar un pasado que ya no puede defenderse? ¿A qué renegar de la Electra irritada que tú has sido, de la joven diosa del odio a la que yo he querido tanto? ¿No ves que ese dios cruel se burla de ti?*

### *Los gusanos desnudos*

Aun en el infierno, los seres humanos harán todo lo posible para torturar a los demás, de manera razonada y metódica, manipulando la fragilidad del otro.

El infierno imaginado por Sartre es un luminoso espacio claustrofóbico de refinada crueldad fenomenológica: un hotel mal administrado, poblado de espejos, estatuas y canapés, especiosos símbolos de la existencia estanca-da. El resultado sumario de esa fenomenología descarnada es un estado de desnudez: todos allí quedan *desnudos como gusanos*.

Esta imagen vermicular es un símil de la reducción –servicio a la habitación por cuenta de la fenomenología de Sartre– al punto más ínfimo y larvario de la conciencia. Si yo me dijera: “Soy un gusano”, estaría yendo al fondo de mis más sucios secretos, de mis más secretas culpas. Mírate bien y verás dentro de ti tu gusano interior: tu culpa, tu traición, tu remordimiento, tu mala fe. Mira dentro de ti y verás el pequeño monstruo. *Tú eres un gusano. Te lo digo yo.*

La mentira, el crimen, la traición y la cobardía crían gusanos *ahí dentro*. De manera soterrada y a tu pesar. Pero en el infierno tú no puedes ocultarte de ninguno de nosotros. Ni de él ni de ella ni de mí.

Tus compañeros de condena escarbarán en tu propia podre y te extraerán dos o tres gusanos. Ellos serán tu espejo y tu cepo. No podrás huirles ni silenciarlos: tu infierno será escuchar de sus labios la verdad sobre ti porque en el Infierno los Otros están enquistados bajo tu piel como garrapatas.

El infierno de Sartre da lugar a una alternativa agobiadora. O bien estás condenado a presenciar tu propio desvanecimiento en la memoria del Mundo, a ser testigo de tu ausencia. O bien no puedes escapar de la *mirada* del otro. El otro es tu verdugo, tu delator, la implacable refracción de tu conciencia.

*Huis Clos* –la difamada *Huis Clos*– es fértil en ucronías delirantes. El núcleo de la obra es una *fata morgana*: ¿Cómo *sería* el mundo al día siguiente de tu muerte?

¿Lloverá? ¿Hará un sol radiante? Una mujer –tu mujer– se desnudará y hará feliz a otro hombre mientras tú... tú estás muerto, y en la cruel vigilia de tu muerte eres testigo de una felicidad de la cual has quedado excluido. Excluido en todo: de su deleite, de sus pactos secretos, de la felicidad de sus caricias... menos del tortuoso hecho de llevarte tu mirada al otro lado de la vida para ser un espía excepcional de tu ausencia en un mundo donde has dejado de *estar presente* y has quedado a merced de los otros.

Los otros, los vivos, siguen el curso de sus vidas. Gómez, por ejemplo, está en el periódico. Escribe un artículo sentado al escritorio. Las ventanas están cerradas. Es invierno. Hace seis meses que Garcin se ha *ausentado*. El oído ubicuo de Garcin detecta un ligero rumor en la sala de redacción: están *hablando* de Garcin. Y Garcin no puede hacer nada: no puede revelarse contra el juicio de los otros. Los otros están vivos y Garcin está en el Infierno condenado a escuchar cómo fallan la sentencia en contra suya: ¿Garcin? Garcin fue sólo un cobarde. Era sólo eso. *Nada* más.

Garcin es una escucha sorda e impotente, una identidad condenada a pertenecer a los otros. Los vivos pueden disponer de la identidad de los muertos; los muertos han quedado condenados a pertenecer a los vivos. Eso es *el infierno*.

Desde el momento de su muerte, la existencia de Garcin ha quedado en suspenso. Garcin ha entrado en la *Historia*, ha dejado su vida en las *manos* de sus compañeros. Garcin ha pasado al dominio público. Ellos pueden disponer de él como les plazca. Y Garcin no puede hacer nada. Condenado a ser testigo de su propia ausencia inútil, Garcin asiste a su propio olvido, ve su recuerdo hacerse un leve polvillo en la memoria de los hombres.

La soledad —esa soledad de no poder ser al menos un mal recuerdo—, esa soledad masoquista de velar la tarea del olvido, angustia a Garcin en el infierno y la desesperación obliga a reclamar el reconocimiento de Inés y Estelle: *Ya sólo estáis vosotras para pensar en mí*. Garcin, en verdad, no es un muerto muy agradable.

Recién llegado al infierno, Garcin es recibido por un mozo y conducido a una habitación donde hay un espejo y una estatua de bronce. Garcin mira el espejo y se pregunta: *¿Para qué iba a mirarse uno en uno espejo?* Es cierto, la vida de Garcin ha quedado estancada... en suspenso. Garcin mira la estatua de bronce y en tono ucrónico murmura: *Me figuro que en algunos momentos la miraré con todas mis fuerzas, con los ojos muy abiertos, ¿entiende? Bueno; en fin, no hay nada que ocultar; ya le digo que conozco perfectamente mi situación*.

Entretanto, Estelle, su compañera de habitación, echa de menos un espejito. El espejito la protegería de la soledad. *Cuando no me veo, dice, tengo que palparme... Me pregunto si existo verdaderamente*. Estelle tenía seis espejos grandes en su dormitorio y ahora ellos no la ven a ella y Estelle exclama: *¿Qué vacío está un espejo en el que yo no estoy!* Los espejos le proporcionaban un reflejo de su ser: Stelle se veía en ellos *tal y como los demás la veían*, y eso la *mantenía despierta*. El infierno de Estelle es el infierno femenino: una acumulación de reflejos ajenos, de imágenes prestadas, de identidades espúreas reflejadas en un cristal frágil.

La identidad de Estelle es un *nudo*: Estelle es un reflejo refractado en mil ojos, un destello anamórfico en mil pupilas. La identidad de Estelle es el vacío, un vacío colmado de mil imágenes distorsionadas. *Sea como sea, dice, no puedo quedarme sin espejo para toda la eternidad*. Y reclama a Garcin e Inés sus miradas, exige que la miren, los condena a mirarla. Estelle sólo puede vivir en las pupilas de los otros. Es una comemirada. Una pobre mujercita.

*Bichitos*

*Un acto marcha demasiado rápido. Sale de ti,  
bruscamente, y no sabes si es  
porque lo quisiste o porqueno pudiste  
contenerlo. El hecho es que disparé.*

**H**ugo Barin nunca se ha sentido cómodo dentro de su ser. Su ser es un traje de marca; pero él está condenado a llevarlo como un harapo sucio pegado a su piel.

Hugo Barin no puede aceptar su identidad porque está en pugna con su origen, su pasado, su padre, su clase y su dieta de hígado de bacalao.

A los veintidós años Hugo Barin se ha empeñado en destruir su ontología y reconstruirse a sí mismo por la vía de la política. La acción reivindicará a Hugo y Hugo dejará de ser *Huguito... el hombrecito*.

Hugo quiere actuar de verdad, actuar a lo grande, poner bombas por aquí y por allá y hacer temblar los cimientos del mundo, porque Hugo –Huguito– está furioso con su Papá.

Hugo identifica la acción con la destrucción. No le basta redactar el periódico del Partido. Escribir es actuar; escribir entraña riesgos y responsabilidades. Pero Hugo... Hugo necesita matar.

Hugo quiere *ensuciarse* las manos asesinando a Hoederer, elemento disidente del Partido: Hugo solicita al Comité Central la liquidación del traidor. Y así Hugo se convierte en Raskolnikov, su alias.

Hugo, de hecho, quiere ser una versión de Raskolnikov. Quiere un “crimen justo”, un asesinato inspirado en buenas razones, en razones auténticas. Hugo quiere vindicar cada cucharada de aceite de emulsión mientras afuera hacía frío y los pobres tiritaban en las esquinas.

La sangre de Hoederer expiará el estigma de una infancia entre algodones y dará a Hugo la investidura de la verdadera identidad. Sangre humana a cambio de emulsión de Scott. Sólo eso y podrás quitarte de encima la marca candente de tu pasado: tus mimos, tus caprichos, tus rabetas. ¡Y ser un Hombre! Un Hombre de Verdad. Por fin.

Hugo lleva en su maleta 14 fotografías de su infancia, un culposo documento de su identidad excepcional. Hugo es único. No tiene hermanos. No tolera el roce de un cuerpo ajeno. No soporta ni el calor ni el frío; ni el tabaco ni el licor. Hugo es excepcional, de veras. Lee a Lorca y a Eliot. Usa ropa fina. Está casado con una mujer deslumbrante, una mujer de “formas

espectaculares”... Jessica. Y de cuando en cuando, Hugo se mira al espejo y rastrea en su rostro los rasgos de su padre. Hugo no quiere parecersele. Hugo odia a su padre; pero, en fin, viste como él.

Dentro de su cabeza hay un aquelarre. En ella pululan las dudas, proliferan las vacilaciones, hierven las preguntas. Hugo se pregunta si su compromiso político no será al fin y al cabo una comedia. La relación con Jessica le parece una comedia. A Hugo nada *parece nunca verdadero del todo*. La realidad del mundo se le escapa de las manos; para asirla necesita fijar la mirada en los objetos y aun así el mundo exhala el olor de una flor fétida en un pantano. La realidad se expande y Hugo se comprime, se reduce, disminuye. Hugo, Huguito, es un *bichito*.

Hugo se ha comprometido a matar a Hoederer; pero los días pasan y Hugo vacila. Detrás del hombre abstracto (Hoederer es también otro alias, otra identidad ficticia), Hugo descubre en su víctima a un ser humano. Hoederer tiene su propia vida, sus propias rutinas: toma café en la mañana, huele a tabaco, usa corbata de lunares... y además Hoederer infunde confianza.

Hugo se enfrenta a un hecho inédito: ese hombre a quien ha ido a liquidar, ese desconocido a quien el vaivén de la vida cotidiana ha conferido un rostro y un carisma, ese hombre ofrece a Hugo toda su *ayuda*, pese a estar al tanto de sus intenciones criminales.

Calando en ellas, Hoederer confronta a Hugo. Un intelectual –le dice– no es un verdadero revolucionario: Hugo no tiene madera de asesino. Antes de oprimir el gatillo, continua Hoederer, Hugo habrá visto cada una de las consecuencias posibles de su acto. A diferencia de un matachín, Hugo sería consciente de cegar la vida de un hombre.

El crimen es un *asunto de vocación*: Un hombre no se convierte en criminal porque *decida* serlo; al contrario, asesina porque *es* un asesino nato, porque *se es matachín de nacimiento*. Hugo reflexiona demasiado. Los matachines, en cambio, son *tipos sin imaginación: les da lo mismo matar, porque no tienen ninguna idea de lo que es la vida. Los verdaderos matachines ni sospechan lo que pasa por las cabezas: ¿podrías soportar lo que pasaría por la mía si te viera apuntarme?*

Hugo, por supuesto, no podría soportarlo. Dada su índole, le haría falta vida para rumiar y digerir su crimen. Hugo matará a Hoederer, pero por razones difusas, entre ellas quizá los celos. El azar bifurca el destino de Hugo en existencia. Los móviles de este “asesinato” se le escapan. Hugo tenía ciertas vagas razones para disparar a Hoederer –porque hacía mala política,

porque mentía a los compañeros por conveniencia política, porque corría el riesgo de corromper al partido—; pero no puede encontrar una razón sólida, una razón para *atenerse* a ella. El acto sucede muy rápido. Y como Orestes, su semejante, Hugo no logra sentir el peso de su crimen.

Los días han pasado, Hugo ha salido de la cárcel, pero ese crimen se le va de las manos: no puede asirlo, no lo siente en su cuerpo, no puede olerlo ni tocarlo: Governa su vida desde afuera... pero no es suyo... es un veneno silencioso inoculado en su alma y gota a gota lo va matando sin dolor... Y Hugo, socias de Sísifo, lo arrastra como una sombra inexistente.

El Partido ofrece una amnistía a Hugo. Hugo podrá incorporarse a las filas bajo otro alias. Podrá ser Julián Sorel o Rastignac o Mushkin. Pero Hugo es un héroe de la autenticidad y rechaza la oferta. Está harto del juego sucio de la política. Harto de los jefes. Aunque corre el riesgo de ser eliminado por sus copartidarios, Hugo prefiere asumir las consecuencias de esta decisión final. Así honrará la memoria de Hoederer, el hombre a quien amaba y respetaba. Hoederer murió de manera absurda y el Partido terminó adoptando la misma política por la cual ordenó a Hugo la muerte de Hoederer.

Hugo, al sacrificarse por él, reivindica a Raskolnikov y así tendrá una buena razón para esperar la muerte...

Y esperar de ella ser un hombre —un hombre real— por fin.

### *Las bestias*

La tortura deforma al hombre. Si la infliges, eres una bestia, un quebrantahuesos; estás dispuesto a ir más allá de la abyección; estás dispuesto a lamer tu vómito.

Si la padeces, la tortura te llena de orgullo y tu dureza te petrifica. Te obligas a ser fuerte, a no claudicar, pero tu heroísmo te hace inhumano y te destierra del mundo de los hombres. Eres, en el fondo, otra clase de bestia.

En esta lucha entre víctimas y victimarios, afrontan más riesgos los inocentes. Los victimarios, al fin y al cabo, son unas bestias: “unas bestias de miedo”, dice un jefe, Landrieu, asesino a sueldo del régimen de Petain durante la ocupación alemana.

Torturados y torturadores se encuentran en una situación agonal. En este *juego* cruento, el triunfador se alzaría con el *orgullo* del otro porque habrá conseguido quebrantarlo. El torturador quiere *reventar* tu dignidad y tu

lealtad; quiere envilecerte y obligarte a ceder. Y para conseguirlo, convierte a su víctima en un animal. Un secuaz, en los *Muertos sin sepultura*, dice de sus víctimas: *son como animales, hay que saber hacerse con ellos*. El dolor y la humillación los domesticará. Todo consiste en hacer ceder al otro, sin escatimar los recursos del ultraje. Los jefes son traidores y canallas. Traidores y canallas hasta el final.

Los torturadores triunfan sobre la dignidad humana doblegada por el dolor, sometida por la crueldad sádica del otro. En esta situación –¡y qué situación!–, la víctima es inocente pues *no hemos sido hechos para vivir siempre en los límites de nosotros mismos*. Cruzando este límite, es cierto, descubre el hombre si es un cobarde por arredrarse ante el dolor o si es inhumano a fuerza de henchirse de orgullo contra el agresor.

Tal es el caso de Lucía. *Yo los odio* –dice de los secuaces de Landrieu –, *pero estoy en sus manos. Y ellos están en la mía*. Es cierto, pero también ella se siente más cerca de ellos y cada vez más lejos de Juan, su compañero, el hombre a quien ella amó.

En este juego, ella ha sacrificado a Francisco, su hermano menor. Decide su muerte, antes de dejarlo en manos de Landrieu, quien a hierro y fuego lo hará hablar. Lucía lo entrega a Enrique y Enrique debe ahorcarlo. El grupo –nuestro grupo– es más importante: tu vida o la mía... eso no importa. Ante todo, debemos pensar en nuestros compañeros.

Pero ¿a qué precio? ¿Al precio de la causa? Los personajes deben sortear este dilema. El teatro dialéctico de Sartre opone razón a razón, parte y contraparte. Examina todas las opciones: el heroísmo combativo, la entrega a la causa, la primacía del grupo sobre la vida de cada miembro... Y por colofón: el amor a la vida, el remoto aroma de la tierra húmeda despertado por la lluvia tardía. En el fondo, a todos nos gusta vivir, sobre todo en la cornisa del último minuto, cuando afuera llueve y uno, en el vértigo, se ha olvidado de los tenues hilos secretos de la vida. Ese verano. Aquel olor.

No hay razón para elegir una muerte inútil; no hay razón para morir en vano. Pero tampoco hay razón para torturarse a sí mismo usando una situación tan crítica –hombres ante sus verdugos– para decidir quién es o quién ha sido uno mismo. Eso es orgullo intolerable. ¿Acaso naciste héroe? ¿O acaso estás jugando a serlo? ¿Por qué escoges *esta* situación –ésta y no otra– para decidir sobre tu ser, tu existencia y tu muerte?

El resentimiento alimenta a las bestias. Una bestia es un hombre flagelado por la envidia y la inferioridad. Hay un embriagador placer en hacer pagar

a otro todo cuanto uno no pudo ser. En el sadismo, hallarás la envidia y la avaricia, la frustración y la impotencia. El rencor nutre el furor de los jefes. Los llevarás a la muerte porque no podrías soportar que tú y todos los de tu calaña –todos los Landrieu, los Clochet y los Pellerin– sean *un recuerdo así dentro de sus cabezas para toda la vida*.

Lo *sabes* y no podrías soportarlo.

### *El linaje de Casandra*

*Así es.*

*El alba sigue siendo horrible,  
bella,*

*y los dioses nos han abandonado.*

**L**a infraqueable crueldad del hombre, los infames rituales de expiación, la sed de los dioses, la venganza irrestañable. El ávido reclamo de sangre, las arduas denticiones del destino, la suma anodina de lugares comunes en torno al poder. Los fatuos caprichos del vencedor, su airada e inclemente soberbia. Esas inmolaciones al precio de costumbre recitadas por el oráculo, la retórica del sacrificio, el oscuro y demente reclamo de los hados: Entregarás el hijo al abismo, la esposa a la pira, la hermana a la servidumbre. Ninguna ley perdona al cautivo o impide su castigo.

El vértigo del sufrimiento humano: sin fondo, sin sentido, estéril. La unanimidad de la muerte: para todos idéntica, bienvenida para los mortales y esquiva a los desdichados. Todo perece: tu patria, tu estirpe, tu nombre. Y el nombre de los dioses. Todo será un túmulo humeante, una ruina anónima.

El hombre, sus lágrimas, su dolor y su dignidad. Debes erguirte. Has de tener el valor de arrostrar tu desdicha. Sé tú mismo. Sigue a tu guía interior. Redímete. Contempla la naturaleza de las cosas, el curso del universo, la danza de lo átomos.

La vida es breve. Medita en la muerte. Serénate. Un gran dolor no se pone fin a sí mismo por sí solo. No se atiende a razones. Se niega a doblegarse. Debes levantar tu ánimo. Conservar la firmeza de espíritu. Si el mundo se derrumba a tus pies, caminarás, impávido, entre ruinas. Hécuba se abandona al oleaje de la vida. Cede, espera y calla. Aferrada a la paciencia, sufre la derrota de Ilión. Aún está viva y puede ver la luz. La luz es la esperanza; la esperanza es preferible a la oscuridad, a la nada.



Entre la esperanza y la muerte, Hécuba elige la esperanza. Dice a Andrómaca: *No es lo mismo, hija mía, morir que ver la luz: lo primero es la nada y hay esperanza en lo otro.* Andrómaca replica: *A mí ya no me queda ni lo que todo humano tiene: la esperanza; no me engaña mi mente con goces venideros que sea dulce imaginar.*

Hécuba y Andrómaca son antagonistas. Andrómaca es la negación de lo universal: Ilión, el linaje real, el valor cívico, el dolor de un pueblo, el temple estoico de Hécuba. Andrómaca no se lamenta por las desgracias públicas, la destrucción de una ciudad valiente, el ocaso de una estirpe heroica. Andrómaca llora la pérdida de *su* esposo, el sacrificio de *su* hijo, la destrucción de la ciudad *de* Héctor, la deslealtad de los dioses.

Andrómaca expresa el espíritu de rebelión individual y la afirmación (sartriana) de la desesperanza. Enrostra a Hécuba su estoicismo. *No, le dice. Ya no más esperanza. Y es mejor. Deja ya de agarrarte a tablas carcomidas. Suéltate, déjate llevar; sufrirás menos.*

Andrómaca ha perdido a Héctor y a Astyanax, a Troya y sus recuerdos, y está condenada a la servidumbre en un país extraño y enemigo. Andrómaca reniega de la esperanza. La esperanza, dice, es una mentira. La vida comienza en la desesperanza. Hécuba miente. Andrómaca, por el contrario, está viva y su esperanza muerta. La soledad ha matado su esperanza. Andrómaca no se engaña a sí misma. Andrómaca está sola y esa soledad –*la* soledad– es *su* verdad.

Andrómaca ha franqueado el umbral de la desesperación: está sola, está condenada, está abandonada por los dioses y los hombres. Sin arraigo y sin amor, Andrómaca ha tocado el límite de la existencia: la soledad. La muerte y la destrucción la han arrastrado a tomar el desventurado camino de los solitarios.

La soledad es la *situación* de Andrómaca. No tiene nada ni a nadie. Sin mundo, sola entre los hombres y los dioses, ella es *su* mundo. No obstante, este mundo de soledad, donde todo resta, es una nada inconmensurable, es la existencia humana: la existencia *de* Andrómaca.

Mientras los griegos *viven* –en la euforia de la conquista, en la fiebre del saqueo y la esperanza del retorno a la Hélade–, Andrómaca, en el otro extremo de la vida, ha comenzado a existir. La existencia es la última, inequívoca, inútil *propiedad* de los desesperados. Andrómaca existe porque ha quedado sola.

La soledad embarga la lucidez. A Hécuba, Andrómaca enrostra la catástrofe:

Por tu culpa.  
tú echaste al mundo a Paris, el aventurero.  
Los dioses sabían que era un monstruo  
y te dieron la orden de matarlo.

No lo hiciste, te han castigado  
y nosotros los inocentes,  
sin tener parte en tu culpa, compartimos el cruel castigo.

Andrómaca denuncia la mala conciencia de los vencedores; toma la voz de los inocentes y en su nombre reprocha a los griegos sus sacrílegas conquistas. Europa invade, saquea, arruina. Es la peste, la barbarie, la infección. La muerte del invasor es mil veces más absurda, fútil y miserable.

En esta honrosa versión de Eurípides, Andrómaca se empina un poco más. Casandra, su hermana, vaticina el futuro declive del vencedor. Siglos después, Andrómaca, en acento, tono, timbre, énfasis y altura sartriana, vaticina la muerte de Europa. *Comedia Plaudit. Horror incipit.* ♣

(Para Gloria)

Por tu culpa.  
tú echaste al  
mundo a Pa-  
ris, el aventu-  
rero.  
Los dioses  
sabían que era  
un monstruo  
y te dieron la  
orden de ma-  
tarlo.

